

MODERNISTYCZNE IMAGINACJE. O SZKICU DRAMATYCZNYM *ONA* KAROLA HOMOLACSA

W roku 1908 w książce o Adamie Mickiewiczu pisał Artur Górski: „Na pozór tak czynili wszyscy romantycy. Dążąc w sztuce do życia nowego, rzucali świat i życie dla sztuki, a sztukę rzucali dla religii. Mickiewicz jednak romantykiem nie jest, nie lubi «królestw, których nie ma na mapie», bo nie lubi wyzwalać się przez fantazję”¹. Symbolicznie zaczynam od przywołania Artura Górskiego z kilku istotnych powodów. Poza znaczeniem samego pisarza dla losów Młodej Polski warte uwagi są zarówno jego perspektywa ujęcia twórczości wieszcz – a jest nią poniekąd idea antropozoficzna², jak i ten konkretny przywołany cytat, pozwalający na możliwą interpretację innego młodopolskiego dzieła jakim był szkic dramatyczny *Ona* pióra Karola Homolacsa, w którym również odnajdziemy odwołanie do wieszcz.

Wydany w 1905 roku szkic, o czym zaświadcza miesięcznik bibliograficzny „Katalog Nowych Książek” za styczeń roku 1906³, stanowi jedną z pierwszych prób pisarskich polskiego artysty i antropozofa. Warto wziąć pod uwagę fakt, że o ile pierwsze dokonania pisarskie nie zawsze muszą nieść za sobą znaczący wkład w dorobek literatury pięknej, o tyle są istotne dla określenia twórczej drogi pisarza, a w kontekście historii idei – stanowią nierzadko ważny przecinek w unaocz-

¹ A. Górski, *Monsalwat. Rzecz o Adamie Mickiewiczu*, Warszawa 1908, s. 46.

² O historii powstania i kolejach publikacji tekstu Artura Górskiego piszę w artykule *Wyobrażenia. Mickiewicz kontra Słowacki a antropozofia polska w latach 1904–1939* w: *Polskie tradycje ezoteryczne 1890–1939. Idee przewodnie*, t. V, red. M. Dobkowski, T. Cegielski, Gdańsk–Warszawa 2020. Odnotowuję tu również zainteresowania Górskiego wykładami Rudolfa Steinera, znajomość z polskimi antropozofami (np. Jadwigą Siedlecką) oraz wpływ idei antropozoficznej na wspomnianą publikację.

³ Miesięcznik, w dziale VI *Teatr*, wymienia szkic dramatyczny *Ona* w dwóch częściach Karola Homolacsa jako nową publikację (dzieło było wydane pod sam koniec 1905 roku). „Katalog nowych książek” 1906, styczeń, nr 3, s. 37.

nieniu głównej myśli twórczej. Tak też jest w przypadku szkicu dramatycznego *Ona*, który odbija w sobie jak w lustrze tendencje i idee kulturowe Młodej Polski, lecz pod względem wyrazu artystycznego nie osiąga wyżyn twórczych wielkich autorów modernizmu. Daje jednak badaczowi inny istotny element – ukazuje początki drogi myślowej i twórczej Karola Homolacsa, która, jak wiemy, ujawni światu postać oryginalnego artysty, głębokiego myśliciela i doskonałego pedagoga. Dla powziętego tu tematu będzie stanowić źródło literackiego odzwierciedlenia polskiej myśli antropozoficznej. Lecz po kolei.

W tym czasie, kiedy zostaje wydany szkic dramatyczny *Ona*, Homolacs podróżuje pomiędzy Paryżem a Monachium, pobierając nauki w Académie Colarossi we Francji, a potem w szkole Simona Hollósy'ego w Niemczech⁴.

Jak pisał Wacław Gąsiorowski w „Tygodniku Ilustrowanym” za 1913 rok o Polakach przebywających wówczas w Paryżu: „Łącznie Polaków, chodzących pod sztandarami piśmiennictwa i sztuki: czterystu siedemdziesięciu siedmiu”⁵. Wspaniała międzynarodowa atmosfera artystyczna oraz dostęp do kształcenia w dziedzinie sztuki powodowały duży napływ polskich artystów do szkół w Paryżu i Monachium⁶. Decydującą rolę odgrywały tu zwłaszcza szkoły prywatne, wśród których bez wątpienia awangardowością i otwartością, szczególnie w stosunku do studentów zagranicznych, wyróżniała się Académie Colarossi. Założona w 1870 roku przez Filippa Colarossiego gościła takie wybitne postacie sztuki polskiej jak Stanisław Wyspiański, Józef Mehoffer czy Franciszek Siedlecki. Wystawy i konkursy, dzięki którym zdolni artyści zdobywali stypendia, rozwinięty i dobrze prosperujący rynek sztuki, kształtowały oblicze twórczej działalności⁷. Jednak najważniejsza była atmosfera artystycznego uniesienia wytwarzana w kulturalnym tyglu. Nie jest już dziś tajemnicą, iż znaczący wkład w rozwój kultury oraz istotny wpływ na postawę twórców miał wówczas prężny rozwój idei ezoterycznych, a główne skrzypce w całej ówczesnej perspektywie poszukiwań nowych doznań i ludzkich możliwości grała właśnie sztuka. Jak pokazuje biografia samego Homolacsa, był on jednym z orędowników zarówno drogi artystycznej, jak i nie-dogmatycznej ścieżki rozwoju duchowego.

⁴ Źródła biograficzne w tym artykule, jeśli nie jest wskazane inaczej, pochodzą ze *Słownika artystów polskich i obcych w Polsce działających*, Polska Akademia Nauk, oraz z materiałów archiwalnych ASP w Krakowie (teczka Homolacs Karol 1910–1948, sygn. 1029/27).

⁵ W. Gąsiorowski, *Imigracja intelektualna*, „Tygodnik Ilustrowany” 1913, nr 16, s. 306.

⁶ Patrz też tekst K. Homolacsa *Okruchy wspomnień*, drukowany w kwartalniku „Sztuka i Krytyka” 1957, nr 3–4.

⁷ Z. Markiewicz, T. Sivert, *Melpomena polska na paryskim bruku*, Warszawa 1973; T. Sivert, *Polacy w Paryżu. Z dziejów polskiego życia kulturalnego w Paryżu na przełomie XIX i XX wieku*, Warszawa 1980; E. Bobrowska-Jakubowska, *Artyści polscy we Francji w latach 1890–1918. Wspólnoty i indywidualności*, Warszawa 2004 i in.

Warto przytoczyć tu wspomnienia malarki, również studentki Académie Colarossi, Margarity Sabasznikowej (po mężu Wołoszyn), która w opisywanym czasie odkryła dla siebie nowe formy duchowo-ideowe, co doprowadziło ją do członkostwa w Towarzystwie Antropozoficznym (podobnie jak to miało miejsce w przypadku Karola Homolacsa)⁸. Wspomnienia Sabasznikowej, zatytułowane *Zielony węz*⁹, obejmują okres od 1882 do 1925 roku i są zapisem nie tylko indywidualnych doświadczeń malarki, ale również przemian kulturowych i historycznych w Rosji i Europie. Przyszła antropozofka studiowała w Académie Colarossi w latach 1904–1905.

Wieczorami odwiedzaliśmy często pracownię malarki i graficzki Kruglikowej, gdzie spotykali się twórcy praktycznie z całego świata. Tam można było popatrzeć na hiszpańskie i gruzińskie tańce, posłuchać współczesnych poetów różnej narodowości, recytujących swoje wiersze (s. 154–155). (...) z Petersburga przyjechała znajoma Jekatieriny Aleksiejewny Balmont – Anna Rudolowna Minclowa¹⁰ i zamieszkała w tym samym co i ja pensjonacie. (...) Przyjechała do Paryża z powodu pewnego spotkania teozoficznego, na którym oczekiwana była wracająca z Indii Annie Besant¹¹ (s. 163)¹².

W 1906 roku w Paryżu odbył się duży Kongres Teozoficzny, a rok później Monachium gościło Międzynarodowy Zjazd Towarzystwa Teozoficznego. Trudno było nie trafić, nawet jako zwykły zjadacz chleba, w obszar promieniowania nowych propozycji ideowych, aby o nich usłyszeć i wykazać (lub nie) zainteresowanie nimi. „Główne przesłanie TT [Towarzystwa Teozoficznego – D.O.] zawiera się w hasło: «Nie ma religii wyższej niż prawda» («No Religion Higher than Truth»).

⁸ Wspomnienia rosyjskich teozofów i antropozofów są dzisiaj nieocenionym źródłem informacji również o polskich członkach towarzystw teozoficznych i antropozoficznych, którzy współdziałali ze sobą niezwykle intensywnie. Patrz np. wspomnienia rosyjskiego pisarza modernisty Andrieja Bielego: А. Белый, *Материал к биографии (интимный)*, в: Д. Мальмстад, *Андрей Белый и антропософия*, „Минувшее” 1992, № 6, 8, 9.

⁹ Tytuł oryginału w dosłownym tłumaczeniu powinien brzmieć *Zielona żmija*. Istotny jest tu rodzaj żeński, czyli aspekt kobiecy tytułowego zwierzęcia. Pozostawiam jednak formę męską *węz*, aby podkreślić nawiązanie autorki do bajki J. W. Goethego pt. *Baśń*, gdzie w polskiej wersji językowej występuje *wąż*. Jest to tłumaczenie uwzględniające późniejszą interpretację tej baśni przez twórcę antropozofii Rudolfa Steinera. (J. W. Goethe, *Baśń*, tł. M. Sołek, Kraków 2004).

¹⁰ A. Minclowa (1865–1910?) – rosyjska okultystka działająca w Towarzystwie Teozoficznym. Z czasem przejmuje idee R. Steinera. Miała ogromny wpływ na rosyjskich twórców symbolistycznych.

¹¹ Annie Besant (1847–1933) – teozofka, uczennica twórczyni teozofii Heleny Bławatskiej. W 1907 roku Besant obejmuje kierownictwo Towarzystwa Teozoficznego.

¹² М. Волошина, *Зеленая змея. История одной жизни*, пер. М. Н. Жемчужникова, Москва 2015. Tłumaczenie – D. O.

Poszukiwanie owej prawdy prowadziło członków organizacji w kierunku badań nad źródłami religijnymi, przy czym w ich dociekaniach dominował pogląd, iż u podstaw duchowości leżą nie tyle przekazy judeochrześcijańskiego kręgu kulturowego, co tradycje Wschodu, a przede wszystkim nauki buddyzmu i hinduizmu¹³.

Dużą rolę we wspomnianym Zjeździe TT w Monachium odegrał Rudolf Steiner, późniejszy twórca antropozofii, a wówczas generalny sekretarz niemieckiej gałęzi Towarzystwa. W owym czasie pracował on nad historią i symbolicznym znaczeniem kolorystyki w ezoteryzmie, co miało swój późniejszy wpływ między innymi na twórczość Wasilija Kandinskiego¹⁴. Barbara Wiśniewska-Paź pisze: „Rudolf Steiner od około 1900 roku zaczął intensywnie zajmować się sztuką, w tym zwłaszcza architekturą, najpierw teoretycznie, a od 1907 roku także praktycznie. (...) Punktem zwrotnym w tym względzie okazał się być Kongres Monachijski Towarzystwa Teozoficznego w okresie Wielkiej Nocy 1907 roku. R. Steiner zmienił wówczas nieco aranżację wynajmowanej przez Towarzystwo Sali posiedzeń przy ulicy Tureckiej (Türkenstrasse). Uważał bowiem za konieczne pokazanie uczestnikom Kongresu jak w zimne, jałowe i bez wyrazu pomieszczenie można «tchnąć ducha»”¹⁵.

Świat artystyczny się rozwijał. W latach 1890–1914 w Akademii der Bildenden Künste München studiowało 125 Polaków¹⁶. Uczelnia w przeciągu dwóch pierwszych dekad XX wieku była jednak ośrodkiem bardzo konserwatywnym (na przykład nie dopuszczano kobiet do studiowania), co przyczyniło się do szybszego rozwoju szkół prywatnych. Wśród nich najbardziej wyróżniały się dwie: szkoła Antona Ažbe, która została otwarta w roku 1891 i gościła takie postaci jak Wasilij Kandinsky czy Aleksiej Jawlenski, oraz szkoła Simona Hollósyego (rok otwarcia 1886), wychowankiem której był m.in. Karol Homolacs.

Pomimo starań Akademii monachijskiej o odświeżenie kadry i unowocześnienie samych zajęć w ofercie uczelni próżno było szukać wykładów traktujących o kierunkach ówczesnej moderny. Rozwój odbywał się poza murami najważniejszego ośrodka akademickiego w Monachium. Doskonałym przykładem jest tu

¹³ I. Trzcińska, A. Świerżowska, J. Szymeczek, *Z dziejów polskiej teozofii*, w: *Polskie tradycje ezoteryczne 1890–1939. Teozofia i antropozofia*, t. 1, red. M. Rzęczycka, I. Trzcińska, Gdańsk 2019, s. 41.

¹⁴ Patrz: D. Oboleńska, *De Imaginatione. O эзотерической имажинации в русской культуре начала XX века*, Gdańsk 2014.

¹⁵ B. Wiśniewska-Paź, *Społeczny wymiar obiektu Goetheanum w Dornach i jego sensory edukacyjne*, Wrocław 2002, s. 103–104.

¹⁶ Szerzej o placówkach akademickich i życiu kulturalnym Monachium patrz: H. Stępień, *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1856–1914*, Warszawa 2003.

grupa twórców skupiona wokół czasopisma „Der Sturm” – „transgranicznej sieci awangardy”¹⁷, ukazującego się w latach 1911–1913. Od samego początku swoje teksty publikował tu Tadeusz Rittner. Podczas pierwszego Niemieckiego Salonu Jesiennego w 1913 roku swoje dzieła wystawiał Stanisław Stückgold, znający idee antropozoficzne i przez jakiś czas ściśle współpracujący z Towarzystwem Antropozoficznym w Dornach¹⁸.

Awangarda okazała się być ruchem niezwykłym, dynamikę którego „wyznaczał rytm publikacji periodyków i almanachów artystycznych, wystaw i spotkań oraz transgraniczna sieć kontaktów twórców próbujących urzeczywistniać utopię międzynarodowej wspólnoty, uniwersalnego kodu sztuki i uniwersalnej *lingua franca*. Była to utopia «nowego człowieka» i «nowego świata» – domeny «wielkiej duchowości», którą zwiastował w swych pismach Wasilij Kandinsky”¹⁹. Do prężnego rozwoju monachijskiej awangardy przyczynił się Stanisław Przybyszewski, który przyjechał z Berlina w 1906 roku. „Miał już dawno za sobą twórczy okres berliński, ale – jak zawsze sugestywny, na swój sposób fascynujący, choć kontrowersyjny – skupił w Monachium wokół siebie krąg starszych i młodych rodaków”²⁰.

Poszukiwaczy duchowego rozwoju przyciągały do Monachium również wykłady i publikowane w czasopiśmie „Luzifer-Gnosis” teksty Rudolfa Steinera, twórcy antropozofii. Do roku 1913, kiedy odbyło się pierwsze zebranie założonego wówczas Towarzystwa Antropozoficznego (Anthroposophische Gesellschaft, AG), Steiner był przewodniczącym niemieckiej gałęzi Towarzystwa Teozoficznego. Lecz drogi Annie Besant i Steinera rozeszły się, co dało początek nowej ścieżce ezoterycznej, określanej przez samego twórcę jako droga do poznania wyższych światów. W szeregu członków AG znajdowało się nazwisko Karola Homalacsa. Malarz kontynuował podążanie ścieżką antropozoficzną również na ziemi polskiej, kiedy to w roku 1924 otrzymał wraz z żoną Wandą karty członkowskie Krakowskiego Koła Polskiego Towarzystwa Antropozoficznego im. Jana Łaskiego²¹.

¹⁷ Tak trafnego określenia używa Lidia Głuchowska w swoim szczegółowym tekście o orbicie „Der Sturm”. Patrz też: *Artyści polscy w orbicie „Der Sturm”. Historia i historyzacje*, „Quart” 2013, nr 3 (29).

¹⁸ J. Malinowski, *U źródeł polskiej awangardy. Przypomnienie Stanisława Stückgolda*, w: *Sztuka Europy Wschodniej. Polscy i rosyjscy artyści i architekci w koloniach artystycznych zagranicą i na emigracji politycznej 1815–1990*, t. III, red. J. Malinowski, I. Gavrash, D. Ziarkowski, Warszawa–Toruń 2015; D. Oboleńska, *Okres antropozoficzny Stanisława Stückgolda*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych” 2018, nr 13.

¹⁹ L. Głuchowska, *Artyści polscy w orbicie „Der Sturm”...*, s. 7.

²⁰ H. Stępień, *Artyści polscy...*, s. 173.

²¹ Książka adresowa Polskiego Towarzystwa Antropozoficznego, sygnatura A06.002.004 (Goetheanum Archiv, Rütliweg 45. Dornach), listy członkowskie i dokumenty grup Polskiego

W latach 1921–1923, będąc profesorem Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Krakowie, Homolacs sprawował pieczę nad studenckim kołem Antropozoficznym; tłumaczył wówczas, i później, na język polski wykłady Steinera (m.in. *Myśl ludzka i myśl kosmiczna, Potrzeba nowych, duchowych metod poznawczych, Mistyka w zaraniu nowoczesnego życia duchowego oraz jej stosunek do dzisiejszego poglądu na świat, Egipskie mity i misteria, Duchowe hierarchie oraz ich odzwierciedlenie w ciele fizycznym, Posłannictwo Michaela*).

Jerzy Prokopiuk pisał: „Antropozofię Steiner określał m.in. jako «naukowe badanie świata duchowego, które przewycięża jednostronność zarówno czystego przyrodoznawstwa, jak i zwykłej mistyki, i które – zanim podejmie próbę wnikięcia w świat nadzmysłowy – w poznającej duszy najpierw rozwija nieznaną jeszcze zwykłej świadomości i zwykłej nauce siły, umożliwiające takie wnikięcie». W innym z określeń antropozofii przeciwstawiał ją jako «wiedzę o człowieku kosmicznym» (potencjalnym) – wiedzy o Bogu. Wreszcie, mówiąc o antropozofii jako o wiedzy (nauce) o duchu, wyznaczał jej zadanie doprowadzenia indywidualnego ducha ludzkiego do powszechnego ducha kosmicznego»²².

Późniejsza twórczość Homolacsa, zarówno artystyczna jak i teoretyczna, nosi bez wątpienia charakter antropozoficzny. Natomiast jeden z pierwszych tekstów, jakim jest szkic dramatyczny *Ona*, wydaje się swoistą wstępną drogą do przyszłych wyborów z już zaznaczonymi ciekawymi aspektami tematycznymi z obszaru symboliki ezoterycznej. Wyraźnie widoczne są tu też fascynacje modernistyczne Homolacsa. Znacznie później, w tekście *Okruchy wspomnień*, opublikowanym w kwartalniku „Sztuka i Krytyka” za 1957 rok, artysta przywoła anegdotkę, ujawniającą już spory dystans do gorącego okresu rozwoju nowych pomysłów twórczego modernizmu²³. Zatem dla ujawnienia perspektywy ideowej warto budować połączenia czasowe pomiędzy poszczególnymi tekstami artysty.

Tytułowa *Ona* jest postacią o trzech wymiarach, zarysowanych dość szczegółowo. Specyficzna sygnalizacja znaczeniowa, określająca poszczególny poziom budowania postaci, pozwala jednocześnie na ułożenie jednego wspólnego obrazu znaczeniowego, ujawniającego się ostatecznie na końcu występującego w szkicu baletu zjaw i ludzi. Oto przed oczami malarza Stanisława Żwirskiego na balu uka-

Towarzystwa Antropozoficznego, sygnatura A06.002.016 oraz A02.008.001 (Goetheanum Archiv, Rütliweg 45. Dornach). O historii rozwoju polskiej antropozofii patrz: *Polskie tradycje ezoteryczne 1890–1939. Teozofia i antropozofia*, t. 1, red. M. Rzeczycka, I. Trzcińska, Gdańsk 2019 oraz *Polskie tradycje ezoteryczne 1890–1939. Źródła i dokumenty*, t. 4, red. D. Oboleńska, Gdańsk 2019.

²² J. Prokopiuk, *Szkice antropozoficzne. Chrześcijańska droga poznania świata duchowego*, Białystok 2003, s. 10.

²³ K. Homolacs, *Okruchy wspomnień...*, s. 56–57.

zuje się Ona – poetka Helena Krzycka: w szarej sukni, Dziwadło, jak określa ją kolega Zdroiński.

Zdroiński (**śmiejąc się**): Jest tu i dla ciebie coś – jest poetka – wiesz, Helena Krzycka. Nie znasz jej – spróbuj z nią porozmawiać. Dziwadło! (...) Patrz, właśnie nadpływa ze swoim danserem. Spróbuj z nią gadać, co ci szkodzi. Swoją drogą, jeśli się dogadasz, to niech mnie – patrz, jak śmiesznie ubrana (z ironią) indywidualnie.

On: Ta w szarej sukni?²⁴

Przy pomocy optyki osądu poznajemy pierwsze wcielenie „wiecznej kobiecości”, tajemnicy natury kobiety, zapładniającej umysły twórców młodopolskich. Nic tu nie jest przypadkowe, ani jej wygląd, ani zachowanie, ani to, o czym będzie toczyła rozmowę z „zagadującym” ją malarzem. Stopniowo ujawniają nam się tła znaczeniowe, budujące perspektywę rozumienia metafizycznej przemiany Heleny, a w konsekwencji też Stanisława. Użyte tu przeze mnie określenie „metafizycznej” rozumiem w takim aspekcie, jaki pozwala na zdobycie określonych rejonów znaczeniowych zarówno myśli jak i uczucia, i ostatecznie umożliwia przejścia w nieco inny semantyczny obszar, który przyjdzie dopiero wyznaczyć. W toczących się rozmowach bohaterów wspomniany zostaje Adam Mickiewicz, Fryderyk Nietzsche i Stanisław Przybyszewski. Trzy bezpośrednio użyte przez Homolacsa filary znaczeniowe budują zawołowaną interpretację szkicu. Trzeba zaznaczyć, iż celowo pomijam tu szerokie omówienie obszaru modernistycznej idei sztuki. Z dwóch, jak się wydaje istotnych, powodów. Po pierwsze – Homolacs w pewien sposób powiela to, co już funkcjonowało w aspekcie myśli twórczej. Po drugie – wątek ten w samym szkicu jest dość oczywisty i nie wymaga szczegółowego zajęcia się nim w perspektywie wybranej ścieżki interpretacyjnej. Dla przypomnienia i zakreslenia obszaru znaczeniowego przywołam jedynie słowa Wojciecha Gutowskiego, jakie zanotował w swojej rozprawie *Nagie dusze i maski*: „Według modernistów (pisali o tym m.in. Lange, Miciński, Jellenta) aktywność ‘ja twórczego’ polegała na transformacji podświadomego w nowych obrazach, symbolach, mitach oraz z drugiej strony na indywidualizacji języka kultury. Obiektywizacja nieświadomego i subiektywizacja, upodmiotowienie społecznego kodu to dwa nierozdzielne aspekty twórczości pojmowanej jako wielki dialog między tradycją kulturową a energią drzemącą w podświadomości jednostki twórczej”²⁵. Badania profesora Gutowskiego okażą się tu jeszcze niebywale pomocne, przypominając

²⁴ K. Homolacs, *Ona. Szkic dramatyczny w dwóch częściach*, Kraków 1905, s. 4.

²⁵ W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. (O młodopolskich mitach miłości)*, Warszawa 1992, s. 99. Patrz również: W. Gutowski, *Kreator i medium. Wokół problemu tożsamości artysty*, w: tegoż, *Konstelacja Przybyszewskiego*, Toruń 2008.

o trzech kręgach tematyczno-mitycznych wyznaczających obszary znaczeniowe w młodopolskich mitach miłości. Są nimi: mit chuci, mit hedonistyczny i mit androgyne. Osobliwe użycie (w znaczeniu zasygnalizowania jedynie) tych obszarów pojawia się w szkicu dramatycznym Homolacsa. Czas zatem wrócić do poetki Krzyckiej. Piękna Helena uraczywszy malarza Żwirskiego rozmową, zawładnie parkietem w ramionach kolejnego dansera. Wstrząśnięty Stanisław opuści salę bankietową, aby napić się z kolegą Zdroińskim w bardziej spokojnym miejscu. Pierwszą część szkicu dramatycznego kończą didaskalia:

Ciągnie go [Zdroiński] – wychodzą powoli. – On odwraca się i spotyka jej spojrzenie. – Stała prosta jak Madonna. – Oświetla ją snop fioletowego światła – po kątach ktoś się z niego śmieje – wychodzą – światło gaśnie²⁶.

Mamy tu zapowiedź tego, co będzie się działo w części drugiej, rozgrywającej się w pracowni malarza, nawiedzanego przez korowód widm, zjaw i widziadeł. Zanim jednak o zjawach – poetka Krzycka zapuka do drzwi pracowni i z impetem przestąpi próg pomieszczenia. Przyszła z prośbą, aby Żwirski zaprojektował okładkę jej najnowszego tomiku wierszy²⁷.

Ale do mojej książki, to ja bym chciała – Ja, gdybym umiała malować, tobym zrobiła – krew, czerwoną krew, jak ogień – a z tej krwi jakieś oczy straszne, jakieś ręce, co łapią, jakieś wargi – no, co Pan myśli o tym?

W tej wypowiedzi pojawia się kluczowy element interpretacyjny – motyw krwi. W zależności od tego, kto będzie wypowiadał myśli o krwi, znaczenie tego „bardzo osobliwego płynu” będzie zmieniać symbolikę pojęciowej perspektywy. Wpisują się owe perspektywy, w swojej powierzchownej formie, we wspomnianą kategoryzację młodopolskich mitów miłości Wojciecha Gutowskiego. W przypadku żywej postaci Heleny krew będzie erotycznym podnieceniem, sygnalizatorem mitu chuci, orgiastycznej miłości wyzwolonej, subtelnie zaznaczonej w dziele jedynie w aluzjach („a z tej krwi jakieś oczy straszne, jakieś ręce, co łapią, jakieś wargi”), niezręcznych sytuacjach i pozach bachantki i Wenus (określenia ze szkicu), jakie będzie przybierać poetka. Temat ten podbudowany jest bezpośrednim przywołaniem w tekście postaci Przybyszewskiego. „W micie chuci tym obszarem [egzystencji suwerennej] jest amorficzny chaos natury, świat grzechu, gwałtu, przekraczania norm, w którym – za pośrednictwem kobiety – porządek kulturowy (etyczny, estetyczny,

²⁶ K. Homolacs, *Ona...*, s. 28.

²⁷ Tamże, s. 72.

religijny itp.) ulega dezintegracji, związki międzyludzkie deformują się w perwersjach i orgiach, a poczucie indywidualnej tożsamości znika w szaleństwie²⁸. W szkicu dramatycznym *Ona* perspektywa jest odwrócona, niekiedy jednostronna: emocje i pożądanie rozpalają Helenę, podczas gdy Stanisław pozostaje w niedookreśleniu. Sytuację oboje zapijają wódką, aby powielić lustrzane zniekształcone perspektywy namnażającego się „ja” twórcy. Smutny i zmęczony Chrystus, którego widzi malarz w obliczu starego modela, niezdolny jest do przemiany wody w wino, dlatego też sami bohaterzy przemieniają krew w wódkę, czystą, gorzką i palącą. Lecz palą się myśli malarza, nie jego krew. „Życie to krew” – mówi w pewnym momencie Helena. „Ja twoja krew” – wtóruje widmo poetki, od czasu do czasu nawiedzające pracownię malarza. Ukazujące się widmo ma dwa oblicza: kapłanki bezimiennych rzeczy, która jest śpiącą królową w złotej koronie, rozbłyskującą gwiazdą, panią snu i zaświatów, oraz Madonny, czyli tej, której nie ma, postaci objawiającej się w fioletowym świetle, milczącej i skromnej, będącej jednocześnie Wenus – Sfinksem – Madonną. Pierwsze oblicze widma będzie przyjmować pozę, powtarzać gest Madonny, drugie oblicze rozświetli pracownię światłem mieniącym się od czerwieni po „fiolet nieziemski”. Dlatego też zjawia śpiącej królowy wpisuje się w obszar mitu hedonistycznego, podczas gdy Madonna ujawnia istotę mitu androgyne. „Hedonistyczny mit intensywnej chwili sytuował obszar suwerennej egzystencji w przeżyciowym momencie-absolucie wyłączonym z rytmu czasu i z relacji społecznych, zintegrowanym wokół erotycznego przeżycia utożsamionego ze zmysłowym poznaniem idei Piękna wcielonej w erogenne dzieło sztuki”²⁹. Stanisław zamalowuje twarz Madonny na nieukończonym szkicu, kiedy objawia mu się widmo. „W micie androgyne obszar suwerennej egzystencji tożsamy jest z dynamicznym, uwewnętrznionym światem materialnych żywiołów, ewokowanym przez wyobraźnię oksymoroniczną, która fantasmagorycznie przekształca i łączy konkretne substancje – symbole emocji i miłosnych pragnień”³⁰. W ostatniej wizji malarza widzimy wyraźną przemianę bachantki w Madonnę:

Stoi – namiętna – ale wnet – stopniowo – coraz bardziej jej twarz rozaniela – coraz się bardziej jej gest wyszlachetnia – i światło całą pyszną tęczy gamą – z czerwonego, przez wszystkie odcienie przechodzi, aż się w fiolet zaziemski przemieni. On wpa-trzony! – A przed nim nie widmo bachantki, ale madonny spokojna figura.

On: Wenus – Sfinks – Madonna.

Ona: Jam jest tylko tobą!³¹

²⁸ W. Gutowski, *Nagie dusze...*, s. 264.

²⁹ Tamże, s. 265.

³⁰ Tamże.

³¹ K. Homolacs, *Ona...*, s. 89.

Tak oto kategoria krwi stopniowo zmienia perspektywę pojmowania realnej i widmowej rzeczywistości. Helena – krew to życie; widmo – jam twoja krew; Madonna – jam jest tylko tobą. Należy przypuszczać, że Homolacs był zaznajomiony z wówczas dostępnymi tekstami Heleny Bławatskiej i pracami Rudolfa Steinera. Literacki korowód kobiecych wizji jest tu odpowiednikiem imaginacyjnych obrazów strażnika progu, duszy wszechświata, obcego we mnie.

Jak się wydaje, te wszystkie określenia jednej właściwej kategorii – imaginacji – są możliwe dzięki fuzji barw towarzyszącej każdej istotnej chwili transformacji postaci. Sama imaginacja pojmowana tu jest jako kreowanie wyższej rzeczywistości ujawniającej się przy współpracy imaginującego i istoty duchowej, przez Paracelsusa zwanej Astrum Gestirn³². Homolacs zastosował w szkicu chwyt, jaki znajdziemy w późniejszych kompozycjach scenicznych Wasilija Kandinskiego oraz dramatach-misteriach samego Steinera – przypisanie wybranego koloru do każdej sceny. Bez wątplenia możemy spojrzeć na paletę z punktu widzenia symboliki ezoterycznej czy afirmacji artystycznego uniesienia. W takim przypadku: „Kolor podsuwa nieskończone wprost możliwości i stanowi bogaty materiał do wariacyjnego opracowania; w połączeniu z rysunkiem stworzy wielki malarski kontrast. Malarstwo stanie się kompozycją – prawdziwie czystą sztuką w służbie Boskości. Na te przyprawiające o zawrót głowy wyżyny wzniesie je ta sama niezawodna przewodniczka – zasada wewnętrznej konieczności!”³³. Możliwe jest również potraktowanie kolorów poprzez inny występujący w tekście wyznacznik – rytm.

Wszystko znika; przez przestrzeń lecą błyskawice barwne – to się roztopią w fioletowej toni – to się rozprysną w czerwone pioruny. Ciemność i znów się snują jakieś mgliste plamy. Jakaś się dziwna pieśń rodzi i cichnie. Coś się zaczyna, gmatwa i urywa. I pośród takiej gry światła i tonów zjawia się nagle postać Chrystusowa. Stoi. Rozłożył ręce, jak gdyby na krzyżu. Bosymi nogami dotyka podłogi. I wnet się światła na okół spokoją. Chrystus ogromnie biały – w czarnej nocy!³⁴

Według Homolacsa, rytm wyznacza podstawową zasadę ornamentu. Temu ostatniemu poświęca malarz kilka publikacji³⁵ i bez wątpienia jest to pojęcie scallające całą twórczość artysty. „Wykazałem (...) mianowicie, że istota wszelkiego

³² A. Koyré, *Mistycy, spirytualiści, alchemicy niemieccy XVI wieku*, tł. L. Brogowski, Gdańsk 1995.

³³ W. Kandinsky, *O duchowości w sztuce*, tł. S. Fijałkowski, Łódź 1996, s. 76.

³⁴ K. Homolacs, *Ona...*, s. 86. Por. z ostatnią sceną z kompozycji scenicznej W. Kandinskiego *Żółty dźwięk*.

³⁵ Patrz dla przykładu: *Podstawowe zasady budowy ornamentu płaskiego i metodyka kursu zdobniczego* (1920); *Studium formy barwy i światła w związku z metodyką ćwiczeń rysunkowo-malarskich obejmującą zakres szkół ogólnokształcących i artystycznych* (1929) *Budowa ornamentu i harmonia barw. Dydaktyka zdobnictwa* (1930); *Zasada harmonii w sztuce i w życiu* (1936) i in.

ornamentu polega na rytmie. Jest to mianowicie rytmiczna organizacja materialnych elementów formy, związanych z techniką, dostosowania do powierzchni, na której występuje. Rytmiczna ta organizacja może się bogacić, łącząc się z pojęciowymi tworamı symbolicznymi oraz z układem kolorystycznym³⁶. Dla interpretacji kolorystycznego aspektu w szkicu dramatycznym istotne jest to, że ten ornamentalny rytm łączy Homolacs z dziecięcą twórczością.

Dziecko składa z prostych elementów graficznych swoiste formy, którym nadano nazwę „schematów wyobrażeniowych”. Do czynności tej składają dziecko pewne specjalne popędy, związane z procesem kształtowania pojęć (który się w tym okresie dokonuje). Schematy te jako twory dające się łatwo technicznie wykonać i w pamięci utrwalić, odgrywają rolę niejako widomych i ustalonych znaków, około których kryształizuje się nieustalone jeszcze, mętne i płynne wyobrażenia i pojęcia. Można by powiedzieć, że rysunki te odgrywają rolę podobną do sztandarów, wokoło których grupują się pułki; mają one również pewne, niejako mnemotechniczne założenia i nie dowodzą wcale talentu malarskiego ani skłonności plastycznych. Dzieci nie dążą do naśladowania natury, ale do jej usymbolizowania. Schematy, jakie tworzą, są płaskie, a równocześnie w pewnym stopniu rytmiczne. Podkreślić należy, że rytm wydaje się być w ogóle pierwszą manifestacją graficzną dziecka³⁷.

W tekstach teoretycznych Homolacsa odnajdziemy również stwierdzenia, że ornament charakterystyczny jest dla prac artystycznych dziecka i człowieka pierwotnego. Co ciekawe, ten sam wątek powtarza inny polski antropozof i serdeczny przyjaciel malarza – Franciszek Walczowski. W swoim tekście *Epoki Ziemi*, omawiając kulturowy rozwój Ziemi w perspektywie myśli antropozoficznej, pisze on co następuje: „A równocześnie może lepiej wczujemy się w nastrój ludów Atlantydy, które nie miały na przykład tak pojmowanej sztuki, jak my ją pojmujemy dzisiaj i swoje artystyczne sny wyżywały w rytmicznym ruchu i monotonności natężeń mantry, bowiem te ludy miały rozwinięty rytm ruchów oraz układów znaczeniowych, ustalonych w ornamencie, opartym o typowe właściwości materii-tworzywa i sposoby technicznego wykonania. To wszystko odbija się również w tak zwanej sztuce prymitywnej oraz sztuce dziecka, powstającej w tej swoistej postaci między 7 a 14 rokiem życia³⁸. Rytm łączy Walczowski z obiegiem krwi w człowieku: „Działania muzyczne, wnikaające w podświadomość, dotyczą stru-

³⁶ K. Homolacs, *Studium formy, barwy i światła. Dydaktyka obrazowania natury*, Kraków 1929, s. 17.

³⁷ Tamże, s. 63.

³⁸ F. Walczowski, *Epoki Ziemi*, w: tegoż, *O duszy narodu polskiego. Wybór pism historyczno-ezoterycznych 1951–1980*, Nowy Sącz 2000, s. 90.

mienia krwi, pulsującego tętnem muzycznym”³⁹. W przypadku Homolacsa ten krótki i nie jedyny przykład ujawnia wykorzystanie zasad pedagogiki antropozoficznej, widocznej praktycznie w każdym późniejszym dziele artysty. Potwierdzeniem tego jest wygłoszony w 1938 roku w Warszawie na Walnym Zjeździe Delegatów Polskiego Towarzystwa Antropozoficznego wykład *Wychowawcze znaczenie sztuki*, wydany w tym samym roku w formie broszury.

Pedagogika antropozoficzna nastawiona jest na odpowiednio ukierunkowany i wspomagany przez zaangażowanego nauczyciela rozwój dziecka. Mały człowiek potraktowany tu jest jako jednostka samodzielna, odrębnie i w swoim tempie tworząca świat pojęciowy, a przez to poznająca świat zewnętrzny. Steiner etapowo, dokładnie określając lata, opisuje w swoich pracach rozwój świadomości dziecka, jego przejście od stanu intuicyjnego do stanu świadomościowego – rozumowego. I to właśnie przejście jest istotne w przypadku omawianego tu szkicu dramatycznego *Ona*. Znaczące obszary kształtującej się świadomości małego dziecka są wypełnione jeszcze intuicyjnym i emocjonalnym połączeniem ze światem duchowym. Przeniesienie znaczeń na obszar kształtujących się pól pojęciowych jest możliwe za pomocą symbolizowania przestrzeni emocjonalnej; wyrazem tego przeniesienia jest rytm, docelowo tworzący ruch. Samo symbolizowanie może odbywać się przy pomocy zarówno kolorów, jak i kształtów. Tak powstaje ornament. W szkicu dramatycznym Homolacsa ornamentem jest kolejność pojawiania się postaci, ich emocjonalny wpływ na głównego bohatera. Kolorystyka zaś ujawnia sposób ich ujęcia – bezpośrednie, intuicyjne, uczuciowe oddziaływanie nie na proces myślowy bohatera, lecz na jego pierwotną świadomość ukrytego przez *ratio* znaczenia bytu.

Dorastające dziecko zazwyczaj traci bezpośrednie połączenie ze światem wyższym na rzecz systemu pojęć, określających świat zewnętrzny. Tak też dzieje się w przypadku Stanisława Żwirskiego. Jego intuicja twórcza podpowiada powagę i symboliczne znaczenie pojawiających się widm, lecz nie jest zdolna uchwycić to w formie pojęcia. Stąd powtarzający się ruch artysty ujmowania głowy w ręce.

On: Słowo. Jak wszystkie słowa oznacza rzecz względną.

On: Kobiety podobno tylko czują.

Ona: Podobno czują? Więc Pan w to nie wierzy?

On: Chcę wierzyć, ale jakże stwierdzić uczucie?

Ona: Nie myślą – czuciem⁴⁰.

³⁹ Tenże, *Ziemie polskie w praczasach*, w: tegoż, *O duszy narodu polskiego...*, s. 58.

⁴⁰ K. Homolacs, *Ona...*, s. 11, 12.

Antropozofia stawiała tu kolejny krok w stronę przywrócenia utraconego połączenia, ale już na poziomie ukształtowanej świadomości. W 1894 roku Steiner opublikował swoją pracę pod tytułem *Filozofia wolności* (*Die Philosophie der Freiheit. Grundzüge einer modernen Weltanschauung*, GA 4). W owej książce antropozof budował koncepcję poznania opartego na procesie myślenia. Zaproponował on system postrzegania światów wyższych za pomocą tzw. „stanu wyjątkowego”, czyli myślenia samego w sobie, niezależnego od wpływów empirycznych. Wykształcenie tej umiejętności było możliwe przez każdego człowieka dzięki rozwojowi jego woli i pociągało za sobą ideę odpowiedzialności. Stąd tytuł rozprawy *Filozofia wolności*, gdzie samo pojęcie wolności odnosi się do świadomości i odpowiedzialnych wyborów; moralność temu towarzysząca będzie wynikiem wyboru pomiędzy świadomością zła i akceptacją dobra. W późniejszych pracach Steiner będzie podkreślał, że za pomocą sztuki można uzupełnić braki sił duchowych⁴¹. Specyficzna forma myślenia jest dla Steinera narzędziem współczesnego człowieka w procesie komunikacji z wyższymi światami. Doktor filozofii⁴² rozwija tu platońską koncepcję *Nous* będącą świadomym aspektem duszy i przenosi ją poza ramy intuicyjnego myślenia⁴³. Zatem pierwszym antropozoficznym założeniem myślenia jest umiejscowienie go w obszarze duszy. Drugim założeniem jest zdolność duszy do uwolnienia myślenia, aby mogło ono stać się narzędziem duchowych (nie dusznych) zdolności człowieka. Jak pisze Bruno Snell o emocjonalnym i wyobraźniowym postrzeganiu we wczesnym etapie myśli greckiej: „*Psyche* i *thymos* są więc, przynajmniej we wczesnej epoce, wyraźnie odróżnialne. Tak wyraźnej granicy nie da się wyznaczyć między *thymos* i *noos*. Jak już stwierdzono, *thymos* jest organem ducha i duszy powodującym poruszenie i reakcje, a *noos* powoduje przyjmowanie wyobrażeń, dlatego *noos* dotyczy ogólnie raczej intelektu, a *thymos* emocji”⁴⁴. Pierwszym poziomem antropozoficznego oglądu światów wyższych jest imaginacja, czyli zdolność pojmowania obrazami poprzez szereg wyobrażeń, zbudowana w procesie myślenia z udziałem duszy ludzkiej, aktywizującej się poprzez emocjonalne ustosunkowanie się do rzeczywistości zewnętrznej. W antropozoficznej zasadzie duchowego rozwoju proces myślenia podlega uświadomieniu, czyli ujrzeniu i zrozumieniu samego procesu,

⁴¹ Patrz na przykład: R. Steiner, *Wpływ mocy duchowych na wydarzenia historyczne*, tł. M. Waśniewski, Gdynia 2016. GA 222.

⁴² Rudolf Steiner w latach 1879–1884 studiował na Politechnice Wiedeńskiej. Doktoryzował się w 1891 roku w Rostocku.

⁴³ Steiner nierzadko polemizuje z arystotelizmem i platonizmem – książka *Egoismus in der Philosophie* (1899).

⁴⁴ B. Snell, *Odkrycie ducha. Studia o greckich korzeniach europejskiego myślenia*, tł. A. Onysimow, Warszawa 2009, s. 27.

co powoduje nakierunkowanie go na właściwe organy poznawcze. Dzieło *Filozofia wolności* staje się tym samym podwaliną całej myśli antropozoficznej, co nieustannie podkreślał sam autor.

Na język polski książkę Steinera przełożył w 1929 roku antropozof Marian Wołowski. Jednak Homolacs doskonale władał w mowie i piśmie językiem niemieckim i mógł zapoznać się z publikacją Steinera jeszcze w latach pobytu i studiowania za granicą, tym bardziej, że tekst był nowatorski i nie przeszedł bez echa. To, że później zaważył na pojmowaniu antropozofii przez Homolacsa, wiemy ze wspomnień o nim, skreślonych ręką Franciszka Walczowskiego⁴⁵. Wydaje się to tym bardziej prawdopodobne, iż główna postać szkicu dramatycznego – Stanisław – próbuje dotrzeć do każdego wymiaru świata zewnętrznego i wewnętrznego poprzez rozumowe do niego podejście, co kończy się fiaskiem, gdyż brakuje tu wspomnianego wcześniej antropozoficznego „stanu wyjątkowego” myśli. Nieprzypadkowo też malarz określa sam siebie linoskoczkiem, podświadomie ujawniając zdolność do zajrzenia w głęboką przepaść pomiędzy rzeczywistościami. Lecz odczytywanie znaków podświadomości nie jest zadaniem prostym. Proces przypomina poniekąd myślenie o myśleniu z arystotelesowskiej *Metafizyki*: „Rozum myśli o samym sobie przez uczestniczenie w przedmiocie myśli, staje się bowiem przedmiotem myśli wchodząc w kontakt ze swoim przedmiotem i myślą o nim, tak też myśl i przedmiot myśli są tym samym”⁴⁶. Antropozofia dodaje, że wspomniany tu kontakt musi być formą świadomą, czyli określającą samą siebie. W tekście szkicu linoskoczek Żwirski („On: I powiedzieć, że artystów nazywają linoskoczками” s. 5; „On: Podobno Nietzsche [nazywał]”, s. 6) balansuje na linie naciągniętej przez Zaratustrę Nietzschego: „Zaratuśra zaś patrzył na lud i dziwił się. A potem tak rzekł: Człowiek jest liną, zawiązaną między zwierzęciem a nadczłowiekiem, liną ponad przepaścią. Niebezpiecznym przejściem z tej na tamtą stronę, niebezpieczną drogą, niebezpiecznym spoglądaniem wstecz, niebezpiecznym wzdraganiem się i przystawianiem. Co w człowieku wielkie, to że jest mostem, a nie celem; co w człowieku można miłować, to że jest on przejściem i zejściem”⁴⁷. Tym samym symbolizacja przestrzeni znaczeniowej rozciąga się w nieskończoność, a przywołanie jej udostępnia kolejne pokłady znaczeniowe.

O ostatnim wspominanym filarze – Mickiewiczu, który buduje rozumem światy wyższe – pisał Górski i odróżniał jego postawę od mistycznego korzenia twórczości Słowackiego⁴⁸. Zatem postaci trzech wielkich twórców wspomnia-

⁴⁵ F. Walczowski, *O Karolu Homolacsu*, maszynopis, zbiory prywatne.

⁴⁶ Arystoteles, *Metafizyka*, XII, 1072b, tł. K. Leśniak, Warszawa 1983, s. 314.

⁴⁷ F. Nietzsche, *To rzekł Zaratustra*, tł. S. Lisiecka, Z. Jaskuła, Warszawa 1999, s. 14–15.

⁴⁸ Szerzej o znaczeniu obu romantyków dla polskiej myśli antropozoficznej piszę w tekście *Wyobraźnia. Mickiewicz kontra Słowacki a antropozofia polska w latach 1904–1939...*

nych w szkicu dramatycznym *Ona* – Mickiewicz, Nietzsche, Przybyszewski – stanowią swoiste punkty sygnalizacyjne rozgrywającego się misterium uczuć i myśli. Misterium w tym znaczeniu, jakie przybiera ono w okresie modernizmu, a które tak oto charakteryzuje Anna Truskolaska: „Najważniejsze składowe elementy pojęcia «misterium», które nazwalismy tutaj: sakralność, wtajemniczenie, wyzwolenie, dramatyczność i ludowość – dzięki współdziałaniu w nich aspektu kulturowego, filozoficznego i estetycznego, nabrały w perspektywie czasowej nowej głębi i wymiarów. (...) Wieloraka treść pojęcia «misterium» determinowana jest każdorazowo rodzajem sacrum, do jakiego się odnosiła”⁴⁹. Na koniec warto przypomnieć, że sam Steiner określił swoje utwory sceniczne mianem dramatów-misteriów, postacie w nich obecne przebywają w świecie myśli, w obszarze imaginacji, a każda scena otrzymała symboliczno-kolorystyczny opis.

Niewątpliwie możliwym jest wyłonienie kolejnych poziomów interpretacyjnych szkicu dramatycznego *Ona* Karola Homolacsa, jak przystało na tekst modernistyczny. Ważne, aby nie pomijać jego bez wątpienia ezoterycznych aspektów.

Bibliografia

- Arystoteles, *Metafizyka*, tł. K. Leśniak, Warszawa 1983.
- Bobrowska-Jakubowska E., *Artyści polscy we Francji w latach 1890–1918. Wspólnoty i indywidualności*, Warszawa 2004.
- Gąsiorowski W., *Imigracja intelektualna*, „Tygodnik Ilustrowany” 1913, nr 16.
- Głuchowska L., *Artyści polscy w orbicie „Der Sturm”. Historia i historyzacje*, „Quart” 2013, nr 3 (29).
- Goethe J. W., *Baśń*, tł. M. Sołek, Kraków 2004.
- Górski A., *Monsalwat. Rzecz o Adamie Mickiewiczu*, Warszawa 1908.
- Gutowski W., *Kreator i medium. Wokół problemu tożsamości artysty*, w: tegoż, *Konstelacja Przybyszewskiego*, Toruń 2008.
- Gutowski W., *Nagie dusze i maski. (O młodopolskich mitach miłości)*, Warszawa 1992.
- Homolacs K., *Okruchy wspomnień*, „Sztuka i Krytyka” 1957, nr 3–4.
- Homolacs K., *Ona. Szkic dramatyczny w dwóch częściach*, Kraków 1905.
- Homolacs K., *Studium formy, barwy i światła. Dydaktyka obrazowania natury*, Kraków 1929.
- Kandinsky W., *O duchowości w sztuce*, tł. S. Fijałkowski, Łódź 1996.
- Koyré A., *Mistycy, spirytualiści, alchemicy niemieccy XVI wieku*, tł. L. Brogowski, Gdańsk 1995.

⁴⁹ A. Truskolaska, *Młodopolska ekspansja pojęcia „misterium”*, w: *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski*, pod red. I. Sławińskiej, M. B. Stykowej, Kraków 1983, s. 283, 305.

- Malinowski J., *U źródeł polskiej awangardy. Przypomnienie Stanisława Stücgolda*, w: *Sztuka Europy Wschodniej. Polscy i rosyjscy artyści i architekci w koloniach artystycznych zagranicą i na emigracji politycznej 1815–1990*, t. III, red. J. Malinowski, I. Gavrash, D. Ziarkowski, Warszawa–Toruń 2015.
- Markiewicz Z., Sivert T., *Melpomena polska na paryskim bruku*, Warszawa 1973.
- Nietzsche F., *To rzekł Zaratustra*, tł. S. Lisiecka, Z. Jaskuła, Warszawa 1999.
- Oboleńska D., *De Imaginatione. О эзотерической имажинации в русской культуре начала XX века*, Gdańsk 2014.
- Oboleńska D., *Okres antropozoficzny Stanisława Stücgolda*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych” 2018, nr 13.
- Oboleńska D., *Wyobrażenia. Mickiewicz kontra Słowacki a antropozofia polska w latach 1904–1939*, w: *Polskie tradycje ezoteryczne 1890–1939. Idee przewodnie*, t. V, red. M. Dobkowski, T. Cegielski, Gdańsk–Warszawa 2020.
- Polskie tradycje ezoteryczne 1890–1939. Teozofia i antropozofia*, t. 1, red. M. Rzeczycka, I. Trzcińska, Gdańsk 2019.
- Polskie tradycje ezoteryczne 1890–1939. Źródła i dokumenty*, t. 4, red. D. Oboleńska, Gdańsk 2019.
- Prokopiuk J., *Szkice antropozoficzne. Chrześcijańska droga poznania świata duchowego*, Białystok 2003.
- Sivert T., *Polacy w Paryżu. Z dziejów polskiego życia kulturalnego w Paryżu na przełomie XIX i XX wieku*, Warszawa 1980.
- Snell B., *Odkrycie ducha. Studia o greckich korzeniach europejskiego myślenia*, tł. A. Onysymow, Warszawa 2009.
- Steiner R., *Filozofia wolności. Główny zarys nowoczesnego światopoglądu. Wyniki obserwacji w sferze duszy dokonanych metodą przyrodoznawczą*, tł. J. Prokopiuk, Warszawa 2000.
- Steiner R., *Wpływ mocy duchowych na wydarzenia historyczne*, tł. M. Waśniewski, Gdynia 2016.
- Stępień H., *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1856–1914*, Warszawa 2003.
- Truskolaska A., *Młodopolska ekspansja pojęcia „misterium”*, w: *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski*, pod red. I. Sławińskiej, M.B. Stykovej, Kraków 1983.
- Trzcińska I., Świerżowska A., Szymeczek J., *Z dziejów polskiej teozofii*, w: *Polskie tradycje ezoteryczne 1890–1939. Teozofia i antropozofia*, t. 1, red. M. Rzeczycka, I. Trzcińska, Gdańsk 2019.
- Walczowski F., *Epoki Ziemi*, w: tegoż, *O duszy narodu polskiego. Wybór pism historyczno-ezoterycznych 1951–1980*, Nowy Sącz 2000.
- Walczowski F., *O Karolu Homolacu*, maszynopis, zbiory prywatne.
- Walczowski F., *Ziemie polskie w praczasach*, w: tegoż, *O duszy narodu polskiego. Wybór pism historyczno-ezoterycznych 1951–1980*, Nowy Sącz 2000.
- Wiśniewska-Paź B., *Społeczny wymiar obiektu Goetheanum w Dornach i jego sensory edukacyjne*, Wrocław 2002.

Белый А., *Материал к биографии (интимный)*, в: Д. Мальмстад, *Андрей Белый и антропософия*, „Минувшее” 1992, № 6, 8, 9.

Волошина М., *Зеленая змея. История одной жизни*, пер. М. Н. Жемчужникова, Москва 2015.

Diana Oboleńska
University of Gdańsk

MODERNIST IMAGINATION.
THE SHORT DRAMA *SHE* BY KAROL HOMOLACS

Summary

In 1905, Karol Homolacs self-publishes a short drama entitled *She*. This work of a fledgling artist takes up a theme that will affect the entire life of the creator – the anthroposophical idea. In this respect, the text is a complementary part of Polish modernism and the esoteric current within it, considered in the context of the history of ideas. *She* will be the starting point for further writing, artistic and pedagogical activities for the artist. The article shows the sources of esoteric symbolism in Homolacs' drama and places them in a broader context of the creative thought of Young Poland.

Keywords: Karol Homolacs, anthroposophy, imagination, modernism, short drama.