

Grzegorz Igliński

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Świat wyczarowany na szkłe

Józef Jedlicz, *Baśń okien* (na tle utworów o pokrewnej tematyce)

„A szyby okien śmieją się światła gawędą...”¹

Baśniowość jest jedną z tych kategorii opisu świata cudowności, bez której trudno mówić o literaturze okresu Młodej Polski. Z przestrzeniami baśniowymi i frazeologią właściwą baśni spotykamy się w tym okresie w każdym rodzaju literackim – zarówno u twórców najbardziej reprezentatywnych dla epoki, jak też u autorów mniej znanych². W liryce zauważymy kilka konwencjonalnych ujęć. Jednym z nich jest pejzaż wyczarowany przez mróz na okiennych szybach. Przykładem są wiersze Wacława Wolskiego *Zamróż na szybach*³, Jana Pietrzyckiego *Mróz na szybach*⁴, Henryka Salza *Kwiaty mrozu* oraz *Przed zamarzniętą szybą*⁵, Henryka Zbierzchowskiego *Bajka zamarzniętych okien*⁶. Mieści się

¹ L. Staff, *Baśń zimowa*, [w:] tegoż, *Poezje zebrane*, t. 1, Warszawa 1980, s. 447.

² Zob. A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996.

³ W. Wolski, *Zamróż na szybach*, [w:] tegoż, *Nieznanym. Poezje. Seria pierwsza*, Warszawa 1902, s. 180–182.

⁴ J. Pietrzycki, *Mróz na szybach*, [w:] tegoż, *Refleksy światła*, Lwów 1905, s. 25; przedr. [w:] tegoż, *Fragmenty. Wybór liryków*, Lwów 1914, s. 16.

⁵ H. Salz, *Kwiaty mrozu; Przed zamarzniętą szybą*, [w:] tegoż, *O Bogach, nimfach, centaurach, złotym pałacu i zamarzniętej szybie. Polifonia kolorowa*, Przemysł 1922, s. 82–86.

⁶ H. Zbierzchowski, *Bajka zamarzniętych okien*, [w:] tegoż, *Ogród życia. Poezje*, Lwów–Warszawa [1935], s. 97.



tutaj także utwór Józefa Jedlicza (właśc. Józefa Kapuścińskiego) *Baśń okien* (prwdr. „Chimera” 1901, t. 4), zamieszczony w debiutanckim tomiku poety *Słoneczna pieśń*⁷. Z przywołanych tekstów wydaje się najciekawszy, toteż jemu poświęcimy tutaj uwagę.

Zanim jednak przejdziemy do wiersza Jedlicza, wskazać należy na motywy okna i mgły, występujące w poezji symbolistycznej. Spoglądanie w okno lub wyglądnienie przez nie łączy się w tej twórczości z doświadczeniem melancholii. Zastanawiając się nad „niezdolnością zatrzymania myśli”, jeden z krytyków i filozofów wyróżnił dwie kategorie percepcji: 1) percepcję „przez okno” (będącą podstawą wiary w świat obiektywny, do którego idealnych i materialnych pierwiastków dochodzimy „w drodze świadomego lub podświadomego przekazu”, opierając się na intelekcie, intuicji, empirii); 2) percepcję „lustra” (zakładającą, iż rzeczywistość jest projekcją umysłu, a wszelka myśl o świecie i spostrzeżenia są odbiciem w lustrze poznającego podmiotu). W obu przypadkach nie ma możliwości poznania pełnej prawdy o świecie i samym sobie.

W jednym niezwykle ważnym punkcie oba sprzeczne systemy faktycznie się zgadzają: szkło, okno czy lustro nigdy nie są bez skazy. Na powierzchni są rysy, martwe punkty, zagłębienia. Ani obraz widziany przez okno, ani odbicie w lustrze nigdy nie są doskonale przejrzyste. Nie brak zanieczyszczeń i zniekształceń. W tym leży sedno: między nami a zamieszkiwanym przez nas światem są zakłócenia⁸.

Bycie niewolnikiem odbić prowadzi do melancholii. Próba nawiązania kontaktu z rzeczywistością poprzez spojrzenie w szklaną tafelę okna kończy się ujrzeniem w szybie własnego niewyraźnego odbicia, nałożonego na obraz widzianego za nim (na zewnątrz) pejzażu. W taki sposób poznawanie świata wiąże się z poznawaniem samego siebie, „sytuuje wewnętrzność podmiotu wobec zewnątrz-

⁷ J. Jedlicz, *Baśń okien*, [w:] tegoż, *Słoneczna pieśń*, Kraków–Warszawa 1904, s. 75–77.

⁸ G. Steiner, *Dziesięć (możliwych) przyczyn smutku myśli*, przeł. O. i W. Kubińscy, Gdańsk 2007, s. 54–55.



ności świata i odwrotnie; zacierając kontury między nimi i unie-
możliwiając akt epistemologiczny”⁹. Ta podwójność czy mętność
widzenia, nakładanie się obrazów odpowiada percepcji melanco-
lika¹⁰. Błądzenie między dwiema rzeczywistościami, wewnętrzną
i zewnętrzną, może skutkować nie tylko utratą pewności, która jest
którą, ale również zwątpieniem w ich realność. Pojawia się w zwią-
zku z tym myśl o ulotności wszystkiego. Najbardziej dotkliwe okazu-
je się jednak odkrycie bycia złudnym cieniem na tle świata.

Należałoby tu zaznaczyć, że to symptom szerszego zjawiska,
mianowicie szczególnego dla epoki kryzysu prawdy, który w wer-
sji ufilozoficznej stanowił pochodną empiryzmu i sensualizmu
XIX-wiecznego, skutek empiriokrytycyzmu Ernsta Macha i Ri-
charda Avenariususa – oznaczający podstawienie w miejsce trwa-
łości świata (jego istotowości) zespołu fenomenów, których źródło
tkwiło w podmiocie poznającym, mającym równie zjawiskowy cha-
rakter. W ten sposób pojawia się twierdzenie, iż rzeczywistość jest
„Momentanym przeglądaniem się w sobie dwu płynących poto-
ków, wzajemnym wizerunkiem dwu rozprysniętych w okruchy
zwierciadeł”¹¹. To, co zmienne i ulotne, usiłuje pochwycić coś, co
z natury też jest zmienne i ulotne. Efektem takiego myślenia okazu-
je się relatywizm poznawczy i przekonanie o nieistnieniu prawdy
absolutnej, niepodważalnej i ostatecznej – albo uznanie niedosko-
nałości władz poznawczych człowieka.

⁹ E. Pudelko, *Ukryte w zwierciadle. Motyw odbicia w polskiej i francuskiej poezji symbolistycznej*, [praca doktorska, Uniwersytet Opolski, Wydział Filologiczny], Opole 2015, s. 81.

¹⁰ Piszząc o tytułowej bohaterce powieści Gustave’a Flauberta *Madame Bovary*, Piotr Śniedziwski zauważa: „Przezroczysta szyba okna raz jeszcze okazuje się szybą, prowadzącą z zamkniętego pokoju nie tyle ku otwartej przestrzeni świata, ile raczej ku – istniejącej w wyobraźni – przestrzeni pragnień, które nie mogą być zrealizowane. Stąd nieustanny ból, stąd ciągła żałoba po czymś, co nigdy nie istniało. Stąd melancholia” (P. Śniedziwski, *Melancholijne spojrzenie*, Kraków 2011, s. 202).

¹¹ T. Walas, *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905)*, Kraków–Wrocław 1986, s. 51.



Spośród realizacji literackich, które mogły mieć wpływ na młodopolskich poetów, przywołać wystarczy dwa teksty: wiersz Stéphane'a Mallarmégo *Les Fenêtres* (powst. 1863, pol. *Okna*), publikowany pierwotnie w pierwszej części antologii *Le Parnasse contemporain* (prwdr. 1866, pol. *Parnas współczesny*), oraz poemat prozą Charles'a Baudelaire'a pod takim samym tytułem *Les Fenêtres* (pol. *Okna*), składający się na jego pośmiertny tom *Le Spleen de Paris* (inny tytuł: *Petits poèmes en prose*, prwdr. 1869, pol. *Paryski splin*)¹².

Utwór Mallarmégo skonstruowany jest na zasadzie rozbudowanego porównania, wskutek czego rozpada się na dwie części. W pierwszej (pięć strof) przedstawia chorego w szpitalu, tęskniącego za słońcem i odkrywającego w oknie piękniejszy świat. Uciekając w marzenia, starzec zapomina na moment o rzeczywistości.

Las du triste hôpital, et de l'encens fétide
 Qui monte en la blancheur banale des rideaux
 Vers le grand crucifix ennuyé du mur vide,
 Le moribond sournois y redresse un vieux dos,

Se traîne et va, moins pour chauffer sa pourriture
 Que pour voir du soleil sur les pierres, coller
 Les poils blancs et les os de la maigre figure
 Aux fenêtres qu'un beau rayon clair veut hâler¹³.

¹² Zob. analizy: R.G. Cohn, *Les fenêtres de Mallarmé*, „Cahiers de l'Association internationale des études francaises” 1975, nr 27, s. 289–298; Y. Opsitch, *Etude comparative et intertextuelle sur le thème des „fenêtres” dans quatre poèmes de Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Marie Kryszyska et Guillaume Apollinaire*, München: GRIN Verlag GmbH, 2011; <http://www.grin.com/fr/e-book/262348/etude-comparative-et-intertextuelle-sur-le-theme-des-fenetres-dans-quatre> [dostęp: 06.07.2016].

¹³ S. Mallarmé, *Les Fenêtres*, [w:] tegoż, *Les Poésies*, Bruxelles 1899, s. 21. Tłumaczenie Zenona Przesmyckiego pochodzi z 1900 roku („Życie” 1900, nr 1):

Znużon smutkiem szpitala i kadzidłem wstrętnym,
 Co bije wśród banalnej firanek białości
 Ku krzyżowi na murze nagim, obojętnym,
 Konający prostuje czasem stare kości.



W drugiej części tekstu (kolejne pięć strof) z sytuacją chorego porównuje swoją sytuację podmiot (być może artysta), który również ucieka od pospolitej rzeczywistości, widząc siebie w szybie kimś innym, niż się wydaje. Wedle jednej z definicji, „melancholia jest niezgodą na spotkanie z sobą, jest przenoszeniem tego spotkania w sferę nierzeczywistą, stosowaniem do własnego »ja« praktyk odrealniania. [...] Odbicie w lustrze [...] odkrywa [...] podstawową możliwość, która jest nicością, zniewoleniem »ja«, ale też hipnotyczną pokusą. [...] Halucynacja możliwości [...] jest obezwładniającym spojrzeniem w głąb siebie, które nie przynosi własnego wizerunku, lecz zmaćcone odbicie, gdzie mieszają się rysy własne i niewłasne, nie moje włada moim, moje wierzy w obce”¹⁴.

Okno pozwala widzieć, ale tworzy zarazem granicę, odseparowując od tego, co znajduje się za nim. Odbicie wydaje się czymś nierealnym, a przejście na drugą stronę (rozbitcie szkła i wkroczenie w inny wymiar) – niemożliwe. Otrzymujemy zatem wiersz o złudzeniach lub rozczarowaniu.

Je me mire et me vois ange! et je meurs, et j’aime
– Que la vitre soit l’art, soit la mysticité –

Zwłóczy się i – nie tyle, by rozgrzać swe padło,
Ile, by ujrzeć słońce na bruku – przyciska
Biały zarost i twarz swą kościstą, wybladłą,
Do szyb, gdzie blask wypala tęczowe zjawiska.

(S. Mallarmé, *Okna*, [w:] Z. Przesmycki (Miriam), *Wybór poezji*, wybór i oprac. tekstu T. Walas, Kraków 1982, s. 208).

Podobne motywy (okno i chory) występują w utworach belgijskiego symbolisty Georges’a Rodenbacha: *Le Soir dans les vitres* (pol. *Wieczór w oknach*) i *Les Malades aux fenêtres* (pol. *Chorzy u okien*), pochodzących z tomu *Les Vies encloses. Poème*, Paris 1896, s. 31–66, 87–137. Dla „Chimery” teksty Rodenbacha przełożyła Ludwika Kalenkiewiczowa, podpisująca się jako El-ka (zob. L. Czarkowski, *Pseudonimy i kryptonimy polskie*, Wilno 1922, s. 27). Są to jednak fragmenty tekstów poety: *Z utworów Jerzego Rodenbacha*, przeł. El-ka, „Chimera” 1901, t. 4, z. 10/12, s. 209–211.

¹⁴ M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2014, s. 134, 137–138.



A renaître, portant mon rêve en diadème,
Au ciel antérieur où fleurit la Beauté!

Mais, hélas! Ici-bas est maître: sa hantise
Vient m'écœurer parfois jusqu'en cet abri sûr¹⁵.

W utworze Baudelaire'a nie wyczuwa się takiego pesymizmu. Również chodzi o okno zamknięte, ale już nie o blaski słoneczne, lecz o światło świecy. Podmiot mówiący fascynuje głębia wnętrza, czyli spoglądanie z zewnątrz w cudze rozświetlone okno. Uruchamia to jego twórczą wyobraźnię.

Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle. Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre. Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie¹⁶.

¹⁵ S. Mallarmé, *Les Fenêtres*, s. 23. W przekładzie Przesmyckiego:

Przeglądam się – i nagle widzę się aniołem!
Mrę i – czy szybą sztuka, czy mistyka – szczytnie
Odradzam się, w diademie marzenia nad czołem,
Pod jakimś dawnym niebem, kędy piękno kwitnie!

Lecz biada! Rzeczywistość jest panem: jej tchnienie
I w tym pewnym schronieniu ściga mię i plami.

(S. Mallarmé, *Okna*, s. 209).

¹⁶ Ch. Baudelaire, *Les Fenêtres*, [w:] tegoż, *Paryski splin. Poematy prozą = Le Spleen de Paris. Petits poemes en prose*, przeł. i posłowiem opatrzył R. Engelking, [wyd. dwujęzyczne], Łódź 1993, s. 154. W polskim przekładzie: „Ten, kto patrzy przez otwarte okno, nigdy nie zobaczy tylu rozmaitych rzeczy, co ten, kto z zewnątrz wpatruje się w okno zamknięte. Nie ma nic równie głębokiego, tajemniczego, niewyczerpanego, równie mrocznego i olśniewającego, jak okno oświetlone świecą. To, co można zobaczyć w blasku słońca, nigdy nie jest tak ciekawe, jak to, co dzieje się za szybą. W tej czarnej lub jaśniejącej dziurze żyje życie, życie marzy i cierpi” (Ch. Baudelaire, *Okna*, [w:] tegoż, *Paryski splin. Poematy prozą*, s. 155).



Dzięki przyglądaniu się przez szybę egzystencji innych ludzi bohater może wzbogacić samego siebie, lepiej poznać. Dopisuje historii do obserwowanych postaci, opierając się na ich wyglądzie, mimice, gestach, zachowaniach. Nieistotne przy tym jest, czy te – jak to określa – „legendy” są prawdziwe. Ważne, że w ten sposób jego istnienie staje się pełniejsze, poszerzone o czyjeś doświadczenia i tajemnice. Nie ma więc znaczenia, jaka naprawdę jest otaczająca rzeczywistość, okna pomagają patrzącemu żyć, tworzyć, odczuwać wspólnotę lub własny byt i sens. Magia szyby polegała by na umiejętności odbijania w egzystencji bohatera życia innych osób. Baudelaire unika niebezpieczeństwa grożącego Mallarmému – pustki, która wyziera spoza szklanych złudzeń. Baudelaire’owska szyba jest przezroczysta i jednocześnie nieprzenikniona.

To cudowna substancja, która zastępuje mglistą nieprzejrzystość pełną widocznością, lecz której powierzchnia uniemożliwia bezpośredni dostęp do rzeczy. Szyba oddala i łączy, ukrywa i odsłania: jest równie dwuznaczna jak mgła i tak samo jak ona sprzyja wyobraźniowemu poszukiwaniu bytu. [...] Słońce [...] obnaża, przytłacza świat. W słońcu wszyscy jesteśmy równi i nędzni, stajemy się kiepskimi aktorami dramatu, którego sensu nie znamy [...]. Szyba zaś uspokaja. Umieszcza świat za szkłem. Rzeczywistość przekształca w spektakl, niedorzeczność w tajemnicę, a płaskość w głębię, my sami zaś stajemy się za nią i dzięki niej niewinnymi widzami. Jej przezroczystość nie pozwala na blask, sprzyja natomiast innemu świetlistemu skupieniu, jakim jest olśnienie. [...] Szyba nie zasłania przepaści, lecz czyni coś więcej: powiadamia o niej i zabrania dostępu¹⁷.

W poezji młodopolskiej motywem okna posługiwał się zwłaszcza Jan Pietrzycki. Już w jego pierwszym tomiku poetyckim odnajdziemy kilka charakterystycznych pod tym względem wierszy. Jeden z nich zdaje się nawiązywać do przywołanego powyżej utworu Mallarmého, a to z uwagi na takie elementy obrazowania, jak szpital i słońce:

¹⁷ J.-P. Richard, *Głębia Baudelaire’a*, [w:] tegoż, *Poezja i głębia*, przekł. i posłowie T. Swoboda, Gdańsk 2008, s. 81–82; podkr. autora.



Otwieram okna na świeże powiewy,
Otwieram okna na ogrody wonne...

Ciszę szpitalną przerywam słonecznym
Szelestem skrzydeł motyli – i w Słońce
Wyciągam wątłe, schorzałe ramiona,
Pojąc się rosą lipowych bukietów¹⁸.

Sytuacja podmiotu lirycznego przypomina tę, w której znajduje się podmiot utworu Mallarmégo. Różnica polega przede wszystkim na tym, że okna w wierszu Pietrzyckiego są otwarte. Podobnie zresztą jest także i w drugim utworze wspominającym o szpitalu, tylko tutaj okna nie są otwarte na życie, ale na śmierć, a zamiast „Słońca” mamy „Światło zachodu”:

Śpiącego życia widząc szarą kartę,
Jakaś mną rozpacz włada głuchoniema...
I patrzę w okna na rozcież otwarte,
Okna szpitalu, w którym chorych nie ma...

Esencji z kwiatów płyną parne wonie,
Pomrok z ulicy ku lampie się zbliża –
Odwieczny Chrystus przedłuża agonię,
Bólem i ciszą przybity do krzyża...¹⁹

Patrzenie w okna z zewnątrz, a nie przez okno od wewnątrz może z kolei wskazywać na wspomniany wcześniej utwór Baudelaire’a. Wrażenie takie potęguje tutaj motyw lampy, zastępujący Baudelaire’owską świecę, a zwłaszcza podkreślenie cierpienia – to właśnie „legendy” o cierpieniu przychodzi tworzyć bohaterowi Baudelaire’a szczególnie łatwo (poprzez nie cierpi on w innych ludziach):

¹⁸ J. Pietrzycki, *Słońce*, [w:] tegoż, *Poezje. I*, Warszawa–Kraków 1901, s. 19.

¹⁹ Tenże, *Okna*, [w:] tegoż, *Poezje. I*, s. 47.



Avec son visage, avec son vêtement, avec son geste, avec presque rien, j'ai refait l'histoire de cette femme, ou plutôt sa légende, et quelquefois je me la raconte à moi-même en pleurant.

Si c'eût été un pauvre vieux homme, j'aurais refait la sienne tout aussi aisément²⁰.

Kolejny wiersz Pietrzyckiego wprost już wskazuje, że okna są w tej poezji oknami duszy. Podmiot nie do końca jednak rozumie to, co przez nie widzi. Z tego powodu zapewne tytuł utworu *Sfinks* – bohater jest zagadką sam dla siebie.

Przez okna duszy mojej
Promienie płyną białe,
Na grzędach kwiaty kwitną
W perłowych łzach i słońcu...²¹

Tajemnicą okazuje się splot tego, co rozkwita, z tym, co umiera – wizje „sennych kwiatów / I dziewic zmarłych wiosną...”²² – albo związek radości (słońce) z cierpieniem i smutkiem (perłowe łzy). Można by wnioskować, że podmiot ma chorą duszę, bowiem nawet w ostatnim wierszu tomu powraca motyw szpitalnych okien, a w miejsce „głuchoniemej rozpacz”, wspomnianej w wierszu *Okna*, pojawiają się „oczy głuchoniemych”. Ceni jednak źródła bijące we własnej duszy, potrzebuje wewnętrznych doświadczeń, „I harfianych rozżaleń, co nocą miesięczną / W księżyc patrzą przez okno szpitala – jak ludzie...”²³. Cechą wspólną wszystkich przywołanych wierszy Pietrzyckiego są motywy florystyczne, utwór *Słońce* znalazł się nawet w cyklu

²⁰ Ch. Baudelaire, *Les Fenêtres*, s. 154. W polskim przekładzie: „Z twarzy, sukni, gestów, z niczego niemal, odtworzyłem historię tej kobiety albo raczej jej legendę, którą czasami opowiadam sobie samemu płacząc.

Gdyby to był biedny starzec, jego historię odtworzyłbym z równą łatwością” (Ch. Baudelaire, *Okna*, s. 155).

²¹ J. Pietrzycki, *Sfinks*, [w:] tegoż, *Poezje. I*, s. 52.

²² Tamże.

²³ J. Pietrzycki, *Źródła*, [w:] tegoż, *Poezje. I*, s. 62.



W oranżerii egzotycznych kwiatów. Tymczasem właśnie florystyka odgrywa niebagatelną rolę w utworze Jedlicza. Widać to już w otwierającej tekst strofie:

Na sinej tafli okien, matowej, zamglonej,
Mróz czarodziej wyrzeźbił niewidziane cuda:
Jakichś drzew fantastycznych tęczowe korony,
W których rozkwita bujnie srebrny kwiat Ułuda...

(*Baśń okien*, s. 108)²⁴

Rozkwita nierzeczywistość. Następuje otwarcie na świat, chociaż zachowany zostaje wobec niego dystans, jaki stwarza szyba. Już na wstępie sygnalizuje się, że spotkanie z prawdziwym pięknem jest zetknięciem się z czymś tak samo nietrwałym jak kwiat. Nie wspomina się tutaj o słońcu, które byłoby współodpowiedzialne z mrozem za cuda na oknie. Dopiero w przedostatniej strofie pojawia się uwaga, pozwalająca sądzić, iż tak jest w istocie: „Złotym blaskiem / Jeszcze raz załśni szyba, mignie łuna tęczy” (s. 110). Wiersze Wolskiego, Salza i Zbierzchowskiego eksponują słońce:

Na szybach słońce zamróż ten
W ogniste skry rozżarza,
Na jawie śnię cudowny sen,
I to mnie tak rozmarza²⁵.

„Czemż kwiaty mrozu tak palą się, mienią,
jeśli nie słońca szczerymi odbłaski?
iskrą brylantu, rubinu czerwienią
mówią, że słońce nie skąpi ci łaski.”²⁶

²⁴ Wszystkie fragmenty wiersza *Baśń okien* przytaczane są według wydania: J. Jedlicz, *Utwory wybrane*, oprac. A. Czabanowska-Wróbel, Kraków 1998, s. 108–110.

²⁵ W. Wolski, *Zamróż na szybach*, s. 180–181.

²⁶ H. Salz, *Kwiaty mrozu*, [w:] tegoż, *O Bogach, nimfach, centaurach...*, s. 82.



Dopiero skoro słońce je [tj. okno – G.I.] ozłoci
I zaróżowi się lodowa płyta,
Na szybach bajka cudowna zakwita:
Gąszcz palm, srebrzystych krzewów i paproci²⁷.

Inaczej jest u Pietrzyckiego, w którego sonecie to światło księżycowe wydobywa z mroku świat stworzony przez mróz:

Księżyc falą błękitną wpełzł do mej komnaty.
Na szybach mróz wyrzeźbił haft diamentowy:
Palm wachlarze i tuje wznoszą dumne głowy,
Błyszczą cudne koronki, festony i kwiaty²⁸.

W każdym z tych wierszy występują motywy florystyczne (najliczniej u Pietrzyckiego i Zbierzchowskiego, u Wolskiego wspomina się tylko, że „zakwitł uczuć kwiat”). Jedlicz postąpił trochę inaczej. Jego tekst formalnie podzielony jest na trzy części: pierwszą stanowi cytowana już przez nas strofa wstępna, po niej następuje „baśń flory” (część największa, licząca osiem strof), a całość zamyka część ukazująca widmo dziewczyny (cztery strofy). „Baśń flory” ma konstrukcję ramową – zaczyna się i kończy tak samo brzmiącą strofą:

Cudna baśń flory, pełna szału i potęgi,
Snadź przesiana tu z jakiejś zaświatowej łąki,
Wije się symetrycznie w sinosrebrne wstęgi,
W przedziwne arabeski, wzory i koronki.

(*Baśń okien*, s. 108)

Rysunek na szybie zdaje się odwzorowaniem pozaświatowej rzeczywistości, uzmysławia istnienie dziwnego, znieruchomiałego czy zastygniętego świata. Być może należałoby to widzieć odwrotnie, w kontekście filozofii idealistycznej. Mielibyśmy zatem na szybie

²⁷ H. Zbierzchowski, *Bajka zamrożonych okien*, s. 97.

²⁸ J. Pietrzycki, *Mróz na szybach*, [w:] tegoż, *Refleksy światła*, s. 25.



namiaszkę lub ślad idei, trwałych wzorców, niejako matrycę bytu. Świat ziemski byłby ułomnym odwzorowaniem (kopią) świata idealnego. Dotykamy tutaj kwestii poznawczej, sprowadzającej się do odpowiedzi na pytanie, co jest prawdą, a co ułudą (baśnią). W nieukończonej powieści Novalisa *Heinrich von Ofterdingen* (powst. 1799–1800, prwdr. 1802) znajdujemy twierdzenie, że w baśniach poetów jest więcej prawdy „niż w uczonych kronikach”²⁹. Novalis posługiwał się nawet terminem „arabeska”, określając w ten sposób „widzialną muzykę”, która jest „ornamentem” naszej duszy: „Arabeski, ornamenty – oto muzyka prawdziwie widzialna”³⁰. Arabeska byłaby zatem poprzedniczką abstrakcji symbolicznej. Z symbolicznością ma również wiele wspólnego groteska, będąca pierwotnie (od starożytności), tak jak arabeska, typem ornamentu roślinnego. Arabeskę wyróżniał układ symetryczny (niekiedy forma kołowa), natomiast groteskę – obecność fantastycznych postaci ludzkich lub zwierzęcych³¹.

Oprócz walorów estetycznych znaczenie arabeski nie jest jednak czysto ornamentalne. Kryje ona treści bliskie symbolice wschodnich mandali. Jej głównym celem jest stworzenie rytmu i klimatu, ułatwiających człowiekowi oderwanie się od otoczenia i pogrążenie w głębokiej medytacji³².

²⁹ W oryginale czytamy: „In ihren Erzählungen und Fabeln habe ich mit stillem Vergnügen ihr zartes Gefühl für den geheimnisvollen Geist des Lebens bemerkt. Es ist mehr Wahrheit in ihren Märchen, als in gelehrten Chroniken” (Novalis [Friedrich von Hardenberg], *Heinrich von Ofterdingen. Ein Roman*, hrsg. von W. Frühwald, Stuttgart 2001, s. 84). W polskim przekładzie: „Z cichym zadowoleniem dostrzegłem w ich opowiadaniach i baśniach, jak subtelnie odczuwają tajemniczego ducha życia. Więcej jest prawdy w ich baśniach niż w uczonych kronikach” (Novalis [Friedrich von Hardenberg], *Henryk von Ofterdingen*, przeł. i oprac. E. Szymani i W. Kunicki, Wrocław–Warszawa–Kraków 2003, s. 88).

³⁰ Cyt. za: J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przekł. I. Kania, Kraków 2000, s. 70–71. Zob. B. Andrzejewski, *Przyroda i język. Filozofia wczesnego romantyzmu w Niemczech*, Warszawa–Poznań 1989, s. 108.

³¹ Zob. J.E. Cirlot, dz. cyt., s. 152–153.

³² Á. Pascual Chenel, A. Serrano Simarro, *Słownik symboli*, przeł. M. Bober-ska, Warszawa 2008, s. 11.



O koronkach, arabeskach czy groteskach czytamy prawie u każdego z interesujących nas poetów, nie tylko u Jedlicza. W wierszu Pietrzyckiego „Błyszczą cudne koronki, festony i kwiaty”, u Zbierzchowskiego okno przeobraziło się „W koronkę pełną najdziwniejszych wzorów”, natomiast w utworze Wolskiego:

Na szklanych szybach śklni się rys
Tęczowych arabesek,
Przezyste szkło mróz tęgi ściśł
W zygzaki tych grotesek³³.

Jeden z badaczy dostrzega w obrazowaniu obecnym w wierszach *Mróz na szybach* Pietrzyckiego i *Baśń okien* Jedlicza dominantę secesyjną, przejawiającą się w użytej kolorystyce (z przewagą bieli), falistych liniach i dekoracyjnej florystyce. Ten typ młodopolskiego pejzażu duszy zalicza on do „poetyckiego pejzażu artycyjalnego”, pozostającego między innymi pod wpływem sztuki wschodniej.

W obu ujęciach wymalowane na zamrożonej szybie wzory tworzą płaską, bogato udekorowaną powierzchnię witrażu. Warstwa ikoniczna zorganizowana została repertuarem typowo secesyjnych rozwiązań: wyraźnie zaznaczonym wertykalnym układem całości, atektoniczną kompozycją, dominacją dynamicznych, arabeskowych linii i dekoracyjnych, głównie roślinnych elementów (palmy, asfodele, nenufary, tuje, lotosy, irysy, chryzantemy), z uwzględnieniem kwiatowych kształtów i linearyzmu łodyg. W wierszu Jedlicza uobecniają się jeszcze secesyjne „udziwnienia”, np. powiększenia składników botanicznych i obecność mikroform; zaakcentowany został też prymat bieli, spowinowaconej ze stonowanymi, przetartymi, przybladłymi odcieniami (sinosrebrne, bładozłote), a także konstrukcyjna dwoistość; miejsca gęsto wypełnione i ornamentalnie nasycone [...] zostały skontrastowane z obszarami pustki i bezmiaru [...], czemu zdaje się odpowiadać dysharmonijny nastrój. Sugerowany jest tu bowiem zarówno klimat towarzyszący egzystencji sennej, wygaszonej, zamierającej, a jednocześnie zobrażowane zostało wzmożone pulsowanie witalnej energii i organicznego rozrostu³⁴.

³³ W. Wolski, *Zamrós na szybach*, s. 181.

³⁴ P. Siemaszko, *Od akademizmu do ekspresjonizmu. Sugestie piktoralne w poezji polskiej końca XIX i początków XX wieku*, Bydgoszcz 2007, s. 124.



W omawianej części wiersza Jedlicza („baśń flory”) wyczarowany na szkłe świat ma swoją górę i dół, niczym niebo i ziemię. Znajduje to odzwierciedlenie w budowie tego fragmentu tekstu – zauważalna jest symetryczność: strofy otwierająca i zamykająca opis są, o czym wspomnieliśmy, identyczne; pomiędzy nimi znajduje się sześć strof, z których trzy dotyczą tego, co rozprzestrzenia się w górze, a trzy kierują wzrok ku temu, co widać na dole okiennego pejzażu.

Świat w górze pozbawiony jest życia. Pustce, martwocie i „nieskończonej bieli” towarzyszy cisza („nieme perspektywy”). Spośród roślin występują łodygi krzewów, palmy i asfodele.

U góry, na jedwabnych tkanin baldachimie,
Niby białych witraży kontury naiwne,
Pełzają dziwnych krzewów łodygi olbrzymie,
Grupy palm egzotycznych przeźroczyste, sztywne.

Jakieś ledwo widzialne, nieme perspektywy
Wyłaniają się z śnieżnej, nieskończonej bieli;
Jakieś dale ogłuchłe, obumarłe niwy,
Porosłe, zda się, smętnym czarem asfodeli.

Jakaś nuda bezbrzeżna, gdzie wszystko zamiera
I stygnie w dusz znużonych przeraźliwe łkanie,
Gdy błada tajń przed wzrokiem tęsknot się otwiera
I czarem niesłychanym woła je w otchłanie...

(*Baśń okien*, s. 108)

Szczególnie istotne są tutaj asfodele (złotowłose), od starożytności grecko-rzymskiej związane ze śmiercią i podziemną krainą zmarłych, melancholią i monotonią. Grecy wyróżniali trzy podziemne regiony: Łąki Asfodelowe, Tartar i Elizjum.

Tartar zarezerwowany był dla dusz występnych, morderców i ateistów, Łąki Asfodelowe dla dusz, które za życia nie wyróżniły się niczym szczególnym i nie były ani występne, ani cnotliwe. Do Elizjum trafiały



duże bezgrzeszne i czyste. [...] Podczas gdy Łąki Asfodelowe były zawsze zamglone, a Tartar zawsze mroczny, na Polach Elizejskich świeciło słońce i dzień nigdy się nie kończył³⁵.

Cienie zmarłych, przechadzających się na Łąkach Asfodelowych, wiodły bezzadną i monotonną półgłystencję. Wśród poetów młodopolskich asfodele, jak również mistyczne łąki cieszyły się popularnością:

Zauważany przez wielu poetów „dziwny czar asfodeli” polegał przede wszystkim na kreowaniu eschatologicznej atmosfery zaświatów. Zgodnie z tradycją, przestrzeń łąk, na których rosły asfodele, była zawsze zamglona [...]. Pejzaż tych łąk naznaczony był więc szczególnym rodzajem smutku, lęku, zagrożenia, inaczej mówiąc – był to pejzaż ziemi jałowej³⁶.

W wierszu Jedlicza „dale ogłuchłe” i „obumarłe niwy”, mimo nacechowania smętkiem, nudą i łkaniem, mają moc hipnotyzującą, przyciągają, jak wszystko, co mgliste, nieznane i tajemnicze. Kuszą swą otchłanią. Pustka i związana z nią otchłań były w Młodej Polsce waloryzowane negatywnie i pozytywnie. Pustka i bezruch oznaczają jałowy obszar rzeczywistości, ale mogą również sprzyjać kontemplacji i uczuciu nirwanicznego rozplynięcia się w bezmiarach, mogą przerażać i zarazem uspokajać.

„Puste niebo”, „pusta wieczność” graniczy z pustką innego rodzaju: z niewiarą w jakiegokolwiek istnienie. Owa niewiara jest wynikiem subiektywnego idealizmu, według którego wszystko, poza własną świadomością, jest niepewne, być może nie istniejące. [...]

Pustka, próżnia, wśród której egzystuje człowiek, ma w tym czasie także inny charakter: oznacza sferę transcendentną wobec ludzkiego poznania, rodzaj „próżni” czy „nicości” mistyków, coś zatem, co jest zaprzeczeniem istnienia i bytu, zaprzeczeniem tego, co „naturalne i światowe”. W języku epoki jest to przede wszystkim „otchłań” [...].

³⁵ J.M. Rymkiewicz, *Myśli różne o ogrodach*, Warszawa 2010, s. 117.

³⁶ I. Sikora, *Przyroda i wyobrażenia. O symbolice roślinnej w poezji Młodej Polski*, Wrocław 1992, s. 101 (zob. też s. 156–157).



Otchłań jest synonimem całego obszaru pozaludzkiej rzeczywistości. [...] Należy tu również zagadka bytu, śmierci, tego, co niepoznawalne [...]]; niepoznawalne także w głębi ludzkiej psychiki³⁷.

Otwartą, nieskończoną przestrzeń można uznać w utworze Jedlicza za ekwiwalent metafizycznego nastroju, wyrażonego w raczej łagodnej tonacji, bliskiej marzeniu, snu, zamyśleniu. Wiersze Pietrzyckiego i Wolskiego wprost traktują o śnieniu na jawie („Śnię na jawie...”, „Na jawie śnię cudowny sen”), przy czym u tego pierwszego poety dominuje wewnętrzna perspektywa („Senna cisza wpłynęła do komnat mych wnętrza”³⁸), a u tego drugiego uwzględnia się rzeczywistość zewnętrzną, za oknem („Na dworze słychać mroźny skrzyp / [...] Słychać, jak skrzypią o ten śnieg / Furmanki ciężkie koła”³⁹). W utworach Jedlicza i Zbierzchowskiego o śnieniu mówi się inaczej, kierując uwagę na elementy florystyczne: „[...] śnią w swym białym bólu ciche nenufary” (s. 109), „Na szybach bajka cudowna zakwita: / [...] Las tajemniczy, kiedyś w snach widziany”⁴⁰.

Pod tym względem następna część „baśni flory” Jedlicza, ukazująca świat w dole, niewiele różni się od pierwszej. Pozostają bezruch i cisza, ale mocniej akcentuje się pogrążenie tego świata w jakimś somnambulicznym śnie. Zmienia się ponadto obrazowanie – znana nam z poprzedniej części eteryczna przestrzeń (z bladymi, niewyraźnymi, zatartymi kształtami) zostaje zastąpiona przez akwaticzną (jeziora), którą wyróżnia niezwykła ekspansja roślin wodnych (nenufary, lotosy) oraz rosnących wokół brzegów (tuje, irysy, chryzantemy), tworzących nieprzeniknioną gęstwinę. To świat zastępy w ruchu, lecz z formami wyraźnymi, kryształowymi, a nie rozmytymi.

³⁷ M. Podraza-Kwiatkowska, *Pustka – otchłań – pełnia. Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia*, [w:] teże, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków–Wrocław 1985, s. 45–47.

³⁸ J. Pietrzycki, *Mróz na szybach*, [w:] tegoż, *Refleksy światła*, s. 25.

³⁹ W. Wolski, *Zamróz na szybach*, s. 180.

⁴⁰ H. Zbierzchowski, *Bajka zamarzniętych okien*, s. 97.



U dołu, zamrożony w kryształowe żary,
Stoi zwichrzonych jezior odmęt siwowłosy –
I śnią w swym białym bólu ciche nenufary,
Płoną modrą tęsknicą stubarwne lotosy...

A wokół przepych kwiecica: bladozłote tuje,
Śnieżne wizje irysów, chryzantemy senne –
Wszystko płacze się, kłębi, rozpręża i snuje,
Zakłęte w nikłych szronów kruszce drogocenne.

Po lśniących, sztywnych pędach, zwieszonych srebrzyście,
Przelatują atomy mieniącego puchu;
Czasem wiew nieuchwytny poruszy ich liście –
I niknie w niemej gąszczu stojącej bez ruchu.

(*Baśń okien*, s. 109)

O ile w poprzednich trzech strofach przestrzeń wydawała się otwarta, nieskończona, niematerialna („napowietrzna”), zamglona, o tyle tutaj przestrzeń sprawia wrażenie zamkniętej, przytłoczonej roślinnością, zagęszczonej, obejmuje obszar jezior otoczonych zewsząd kłębowiskiem pędów, niczym zasiekami. Skryształenie ewokuje inną aurę emocjonalną niż obecne w poprzedniej części „obumarłe niwy” i „nuda bezbrzeżna”. Wiąże się to z symboliką kryształu, będącego znakiem czystości, doskonałości, jasności i wiedzy. Kryształ jest ciałem materialnym, ale przepuszczającym światło, stąd w starożytności widziano w nim przedmiot magiczny – oznaczał przekraczanie świata materialnego, patrzenie ponad nim⁴¹ (widzenie w tym, co materialne, tego, co niematerialne). Bywał też symbolem zjednoczenia przeciwieństw, szczególnie ducha i materii: „[...] materia »istnieje«, ale jak gdyby nie istniała, gdyż można widzieć poprzez nią. Jej kontemplowanie nie napotyka

⁴¹ J. Tresidder, *Słownik symboli. Ilustrowany przewodnik po tradycyjnych wyrażeniach obrazowych, znakach ikonicznych i emblematkach*, tłum. B. Stokłosa, Warszawa 2005, s. 98.



oporu, nie sprawia bólu”⁴². Kryształ uwielbiali więc mistycy, ale też nadrealiści. To „symbol sił twórczych. Kryształy wszelkiego rodzaju, lśniące i odbijające światło, nieodparcie przyciągają wzrok i sprzyjają medytacjom [...]. Fascynująca gra światła na powierzchni kryształu może pobudzać fantazję [...]”⁴³.

W wierszu Jedlicza skojarzenie z kryształem nadaje obrazowi świata w dole znamiona szlachetności („kruszcze drogocenne”). Jest w tej wizji więcej życia, nie jest to świat tak bezbarwny, jak ten w górze (stwarzający atmosferę dekadentckiego bezwładu i znużenia, atrofii woli, choroby duszy). W pierwszej części mieliśmy do czynienia z przezroczystością w znaczeniu widmowości, bladeści, niewidoczności, mglistości (przezroczysty = zacierający się, ginący, niewidoczny). Teraz znajdujemy przezroczystość umożliwiającą czyste widzenie (przezroczysty = przepuszczający światło, pozwalający widzieć). Nie jest to świat jednobarwny, ale wielobarwny („stubarwne lotosy”), rozkwitający, niemniej „zamrożony w kryształowe żary” – ukazuje życie uśpione, zakłète, zatrzymane w pełni rozwoju. To świat jak z baśni Charles’a Perraulta *La Belle au bois dormant* (prwdr. 1697, pol. *Śpiąca królewna*), gdzie dostępu do pogrążonego we śnie zamku strzeże wyrosła wokół niego gęstwina krzewów i drzew. Wrażenie ruchu wywołane jest wiatrem („Stoi zwichrzonych jezior odmęt siwowłósy”; „Czasem wiew nieuchwytny poruszy ich [tj. pędów – G.I.] liście”) i padającym śniegiem („Przelatują atomy mieniącego puchu”).

Pomimo zmiany obrazowania, powracają motywy występujące w części pierwszej, dzięki czemu „baśń flory” uzyskuje jednolity, nierzeczywisty wymiar. Są to: otchłań (tym razem jeziorna

⁴² J.E. Cirlot, dz. cyt., s. 207. Zob. *Leksykon symboli*, oprac. M. Oesterreicher-Mollwo, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1992, s. 75; *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, t. 1: *Kosmos*, cz. 1: *Niebo, światła niebieskie, ogień, kamienie*, koncepcja całości i red. J. Bartmiński, zastępca red. S. Niebrzegowska, Lublin 1996, s. 436–437.

⁴³ H. Biedermann, *Leksykon symboli*, przeł. J. Rubinowicz, Warszawa 2001, s. 170.



– „odmęt siwowłósy”, lub roślinna – „niema gąszcz”, zastępująca „nieme perspektywy”), cierpienie („biały ból” zastępujący „prze-
rażliwe łkanie”), tęsknota („modra tęsknica” zastępująca „wzrok
tęsknot”), znieruchomienie („sztywne pędy” zastępujące sztywne
„grupy palm”). O wymowie obrazu przesądzą kwiaty. Nenufary
(grzybienie białe) nazywane są też liliami wodnymi, w związku
z czym ich symbolika bliska jest liliom. Lotosy natomiast bywają
postrzegane jako rodzaj lilii wodnych, ponieważ z wyglądu są do
nich podobne (Biblia określa lotos tą samą nazwą, co lilię⁴⁴ – jed-
nak kwiaty te stanowią w istocie odrębny rodzaj roślin). W tradycji
kulturowej lilie i lotosy uchodzą za prastary symbol światła oraz
czystości. Powiązanie tych dwóch znaczeń znalazło odbicie w wielu
mitach kosmogonicznych.

W Egipcie wierząco, że niosący światło lotos wynurzył się z pierwot-
nego oceanu, dlatego symbolizował narodziny świata z wilgoci. [...]

W buddyzmie i hinduizmie [...] zamknięty pączyk lotosu, unoszący
się na pierwotnych wodach, był symbolem potencjalności istniejących
przed stworzeniem świata. Kwiat o otwartych płatkach symbolizował akt
stworzenia wszechświata. Kwiat o ośmiu płatkach obejmował wszystkie
kierunki niebios i był symbolem kosmicznej doskonałości i harmonii, dla-
tego [...] oznaczał medytację⁴⁵.

Z kolei tysiącplatkowy kwiat lotosu oznaczał całość objawie-
nia i rozwoju duchowego, który może doprowadzić do osiągnięcia
nirwany: „»Klejnotem w kwiecie lotosu« [...] jest nirwana, któ-
ra istnieje już ukryta w świecie”⁴⁶ realnym. U Jedlicza nenufary

⁴⁴ D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, wybór il. i komentarz T. Łozińska, Warszawa 1990, s. 190.

⁴⁵ Á. Pascual Chenel, A. Serrano Simarro, dz. cyt., s. 139. Jeden z egiptologów uważał, że związek lotosu ze słońcem „pozwala w lotosie widzieć obraz duszy otwierającej się na światło nadprzyrodzone” (D. Forstner, dz. cyt., s. 190). W hinduizmie lotos jest „symbolem boskiego nieśmiertelnego pierwiastka w człowieku, a faktycz-
nie synonimem doskonałości” (J. Tresidder, dz. cyt., s. 115).

⁴⁶ *Leksykon symboli*, oprac. M. Oesterreicher-Mollwo, s. 88. Zob. H. Biedermann, dz. cyt., s. 197–198.



i lotosy współgrają z symboliką kryształu. W poezji Młodej Polski asocjacyjny ciąg „biel – sen – cisza” prowadzi do dwóch konceptualizacji „lili”⁴⁷: albo przypisane zostają kwiatu pozytywne znaczenia (ukojenie i uspokojenie), albo negatywne (smutek, tęsknota i rezygnacja). Chociaż w liryce nenufary (lilie wodne) różnią się znaczeniowo od białej lilii ogrodowej, to jednak ich semantyka aktualizuje oba te aspekty, pozytywny i negatywny.

Lilia wodna jest bowiem rośliną „łączącą” ze sobą trzy żywioły: ziemię, wodę i powietrze. Dwa pierwsze były najczęściej w poetyce młodopolskiej waloryzowane negatywnie, gdyż symbolizowały z reguły zjawiska groźne lub zatrważające człowieka: penetracja ziemi, zejście w głąb [...] – oznaczało odkrywanie ciemnych stron ludzkiej psychiki [...], martwe zaś lub ciemne (czarne) wody symbolizowały ostateczny kres ludzkiego życia. Kolorystyczne właściwości kwiatu (biel) łączyły się bezpośrednio z dodatnią oceną trzeciego żywiołu – powietrza, współwyznaczając ostatecznie wartości optymistyczne – biel kwiatu, jasność powietrza, to częste symbole nadziei i dobra. Lilia wodna stała się więc istotnym elementem etycznie scharakteryzowanych opozycji: jasność – ciemność, biel – czerń, dobro – zło, życie – śmierć. [...] Często spotykanym poetyckim wariantem służącym do zasugerowania lub przywołania „szybkowych”, wysublimowanych przeżyć i uczuć były takie sposoby obrazowania, gdzie lilia stała się [...] znakiem pesymizmu, smutku i nostalgicznych wspomnień [...]⁴⁸.

W wierszu Jedlicza nie ma czerni, jest kryształ (lód), a „przepych kwiecia” skłania do myśli o jakiejś bezludnej rajskiej rzeczywistości na ziemi. Zestawienie nenufarów z lotosami wprowadza w krąg przeżyć mistyczno-duchowych. Potwierdza to obecność pozostałych egzotycznych kwiatów. Młodopolski irys (kosaciec) przynależy do tego samego szeregu: „spokój – cisza – sen – smutek”.

⁴⁷ B. Kuryłowicz, *Semantyka nazw kwiatów w poezji Młodej Polski*, Białystok 2012, s. 153–154. Na temat symboliki lilii („jednocześnie dziewiczej, płodnej i władczej”) zob. M. Pastoureau, *Średniowieczna gra symboli*, przeł. H. Igalson-Tygielska, Warszawa 2006, s. 109–123.

⁴⁸ I. Sikora, dz. cyt., s. 63, 65.



Tożsąmą sferę mistycznych przeżyć ewokował każdorazowo motyw irysa, kwitnącego w psychicznych, wewnętrznych ogrodach duszy młodopolskiego bohatera. Wywoływane i symbolizowane przezeń uczucia zawsze miały charakter uduchowiony, a świat przedstawiony wierszy przywołujących ten motyw bywał z reguły przesycony światłem, słońcem, ciszą i spokojem⁴⁹.

Kwiat wiąże się ze starożytnym uosobieniem tęczy – Iris, posłanki bogów, wyznaczającej granicę między niebem i ziemią, bogami i ludźmi. Iris to również przewodniczka ułatwiająca duszom trafienie do królestwa zmarłych. Kwiat irysa łączy się zatem ze spokojem (pogodzeniem żywiołów), ciszą i snem wiecznym. W chrześcijaństwie stał się znakiem czystości i niewinności, ale również smutku i żalu (w związku z Najświętszą Panną i jej rozpaczą z powodu ukrzyżowania Chrystusa). Niektóre odmiany rośliny nazywane były liliami⁵⁰.

Następny z przywołanych w wierszu Jedlicza kwiatów – chryzantema – jest rośliną wysoko cenioną na Dalekim Wschodzie i tak jak lotos ma znaczenie solarne. W Japonii jest emblematem cesarskim i wiąże się z długowiecznością i szczęściem, a w Chinach stanowi znak jesieni, jesiennego spokoju (kwitnie do zimy) i taoistycznej doskonałości⁵¹. Chryzantema to jeden z kluczowych symboli w znanym dramacie Augusta Strindberga *Ett drömspel* (*Gra snów*, powst. 1901), nawiązującym do myśli Arthura Schopenhauera i tradycji staroindyjskiej. Bohaterka sztuki, Córką Indry, trafia do świata pełnego kwiatów: „Tło przedstawia las olbrzymich, kwitnących, wysokopiennych róż białych, różowych, purpurowych, jaskrawożółtych, fioletowych. Nad nimi złoty dach zamku, na któ-

⁴⁹ Tamże, s. 96. Zob. B. Kuryłowicz, dz. cyt., s. 327–339.

⁵⁰ Zob. 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*, przeł. I. Kania, Kraków 1998, s. 162–167; Á. Pascual Chenel, A. Serrano Simarro, dz. cyt., s. 112; J. Tresidder, dz. cyt., s. 67.

⁵¹ Zob. H. Biedermann, dz. cyt., s. 54; J. Tresidder, dz. cyt., s. 28; *Leksykon symboli*, oprac. M. Oesterreicher-Mollwo, s. 23.



rego szczycie widać pąk kwiatu, przypominający koronę”⁵². Świat nie okazuje się jednak baśnią, ale snem-więzieniem. Pąk chryzantemy został użyty w funkcji lotosu. Ponieważ „białe, czerwone lub niebieskie kwiaty lotosu wyrastają z zamulonej wody, przeto są symbolem czystości pokonującej nieczystość”⁵³.

CÓRKA INDRY

[...] Powiedz, ojczu, dlaczego kwiaty wyrastają z błota?

SZKLARZ

Dlatego, że im w błocie niedobrze. Jak tylko mogą, śpieszą do światła, aby zakwitnąć i umrzeć!⁵⁴

Pąk chryzantemy, rozkwitający w finale utworu, może przedstawiać wyzwolenie się duszy ludzkiej z więzienia ziemskiej egzystencji (towarzyszy temu pożar oznaczający zagładę świata) lub przebudzenie ze złego snu (moment śmierci) i powstanie do nowego życia: „Gdy zamek płonie, pąk kwiatu na dachu rozwija się w olbrzymią chryzantemę”⁵⁵. Szklarz z diamentem ułatwia otwarcie drzwi do prawdy (drzwi z koniczynką, przepuszczające odrobinę światła, zastępują szybę), a motyw lustra służy wyrażeniu platońskiej filozofii idei:

CÓRKA INDRY

Czy wiesz, co widzę w tym lustrze? Świat we właściwej postaci! [...]

ADWOKAT

Nareszcie mi to wytłumaczyłaś! Kopia... zawsze przeczuwałem, że to niedobra kopia... i gdy przypominałem sobie pierwowzory, ogarniało mnie niezadowolenie z wszystkiego... A ludzie nazywali to nienasyconiem, odpryskami diabelskiego szkła w oku i Bóg wie jak jeszcze...⁵⁶

⁵² A. Strindberg, *Gra snów*, [w:] tegoż, *Wybór dramatów*, wybór, przekł. i przypisy Z. Łanowski, wstęp L. Sokół, Wrocław 1977, s. 738.

⁵³ *Leksykon symboli*, oprac. M. Oesterreicher-Mollwo, s. 87–88.

⁵⁴ A. Strindberg, dz. cyt., s. 738–739.

⁵⁵ Tamże, s. 853.

⁵⁶ Tamże, s. 767–768.



Nenufarom, lotosom, irysom i chryzantom towarzyszą w wierszu Jedlicza „bladozłote tuje”, które wydają się tutaj nie pasować. Tuja (żywotnik) to drzewo lub krzew z rodziny cyprysowatych, sadzony między innymi na cmentarzach. Symbolika tej rośliny wpisuje się jednak w charakter ukazanego przez poetę obrazu. Tuja ma w sobie majestat cmentarny, jest wyobrażeniem elegancji, a jej gałązki uważane są nie tylko za oznakę smutku, śmierci i żałoby, ale również za symbol długowieczności i szczęścia. To kolejny motyw, który potęguje u Jedlicza wrażenie ciszy, spokoju, snu, znieruchomienia.

Poeta wprowadza zatem do tekstu rośliny o dużej dekoracyjności, wyrafinowanym pięknie, wytwornej elegancji, czasem wielokolorowe (lubiane przez secesyjnych artystów), aby podkreślić – jak za pomocą symboliki kryształu – niezwykłość, doskonałość czy szlachetność ukazanego świata. Całość „baśni flory” (obie części) ma w sobie coś z mandali – łączy to, co zewnętrzne, nieskończone (bladość witraży – część pierwsza obrazu), z tym, co wewnętrzne, związane z człowiekiem i ziemią („kryształowe żary” – część druga obrazu). „Celem mandali jest ułatwienie dialogu między jednostką a głębszymi i podświadomymi aspektami jej bytu”⁵⁷. Sprzyja więc ona kontemplacji, jest wzorem wyobrażającym porządek duchowy w skali kosmicznej i psychicznej⁵⁸. W utworze Jedlicza „baśń flory” zdaje się objawiać projektowaną na zewnątrz sytuację psychiczną podmiotu (projekcja mentalna).

W sumie mandala to przede wszystkim wizerunek syntezy dualizmów: zróżnicowanie-unifikacja, mnogość-jedność, zewnętrżność-wewnętrzność, rozproszenie-skupienie [...]. Jest ona zatem plastycznym wizualnym przedstawieniem ostatecznej walki między ładem (choćby w zróżnicowaniu) a najwyższą tęsknotą za jednością i powrotem do pierwotnej, zgęszczonej bezprzestrzenności i beczasowości (do znanego wszystkim

⁵⁷ Á. Pascual Chenel, A. Serrano Simarro, dz. cyt., s. 146.

⁵⁸ Zob. J. Tresidder, dz. cyt., s. 123. Mandala „jako znak reprezentuje wszechświat” (S. Forty, *Znaczenie symboli*, z ang. przeł. W. Cichocki, Warszawa 2008, s. 63).



tradycjom „czystego” centrum). Ponieważ jednak celem (symbolicznym i nieświadomym) sztuki ornamentu jest również uporządkowanie konkretnej przestrzeni (chaosu), możemy tu mówić o dwu sprzecznych możliwościach: a) że źródłem niektórych spośród domniemyanych mandal jest zwykła wola (estetyczna bądź utylitarna) porządku bądź b) rzeczywiście rodzi je mistyczna tęsknota do ostatecznej integracji⁵⁹.

Zamykające wiersz Jedlicza cztery strofy, wprowadzające na scenę widmo dziewczyny, która swym „gorącym oddechem” niszczy powstałą na szybie „baśń flory”, sygnalizują istnienie świata znajdującego się na zewnątrz okien. Powstaje kolejne przeciwieństwo – pomiędzy tym, co robi „Mróz czarodziej”, a tym, co robi dziewczyna (ewentualnie między tym, co zimne, a tym, co gorące). Istotne, że oba rodzaje „czarów” (jego i jej) dotyczą tego samego obiektu – okien. A ponadto oboje, mróz i dziewczyna, reprezentują siły wywierające wpływ na okna od zewnątrz.

Od pól, co w roztajałych śniegach szare mokną,
Mroczną, pustą aleją umarłych topoli,
Tajemnicze zjawisko posuwa się w okno:
Wiotka postać dziewczyny w blasków aureoli...

Posuwa się z przedziwnym na ustach uśmiechem
I ukradkiem do szyby przybliża się, staje
I wionie w przepych kwiecia gorącym oddechem –
A szron diamentowy pryska, błednie, taje...

Wnet śnieżna rzeźba kwiatu, srebrny cud pajęczy,
Rozpływa się, rozpierzcha, niknie... Złotym blaskiem
Jeszcze raz załśni szyba, mignie łuna tęczy –
I szkło cichym, bolesnym odezwie się trzaskiem.

⁵⁹ J.E. Cirlot, dz. cyt., s. 243–245. Zob. Jungowską wykładnię symboliki mandali: C.G. Jung, *Psychologia a alchemia*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1999, s. 115–259. Myśliciel traktuje mandalę jako „przyrodzony nieświadomości zbiorowej archetyp” – mandala istniała zatem od zawsze, nie podlegając „procesowi indywidualnego rozwoju i przemijania”. Píše Jung: „Nie ulega dla mnie wątpliwości, że na Wschodzie symbole te powstawały pierwotnie z marzeń sennych i wizji, że nie zostały wynalezione przez jakichś mahajanistycznych Ojców Kościoła” (tamże, s. 118).



Jasne widmo dziewczyny stojąc w oknie białem,
Patrzy z tryumfem w pianę, bladym lśniąca złotem,
I klaszcze w dłoń radośnie, i chucha z zapalem,
I coraz promienniejszym śmieje się chichotem...

(*Baśń okien*, s. 109–110)

Narzucają się dwie interpretacje, sprawiające jednak wrażenie zbyt powierzchownych. Po pierwsze, zaokienną rzeczywistość cechuje mrok, pustka, szarość, śmierć. Dziewczyna idzie „Od pól, co w roztajałych śniegach szare mokną”. O polach i szarzyźnie wspomina również wiersz Zbierzchowskiego: „Ci, których dusze w szarych troskach mokną [...] / Niech ze mną spojrzą [...] / Na zamarznięte o poranku okno. / Lodem i szronem ściął je wiatr od pola”⁶⁰. Można więc przyjąć pesymistyczną wymowę utworu Jedlicza – przypomina o sobie pospolita, szara rzeczywistość, wdziera się w świat marzeń i je niszczy, przeszkadza w kontemplacji. Szklana ułuda zostaje wyśmiana. W konfrontacji z dziewczyną (jawą) pryska czar snu. Po drugie, wolno przyjąć, że dziewczyna nie ma nic wspólnego z ponurą i szarą rzeczywistością. Jest przecież „w blasków aureoli”, ma uśmiech na ustach i gorący oddech. Mieliśmy zatem optymistyczną wymowę wiersza – nadchodzi wiosna, wszystko taje pod wpływem miłości (stąd „roztajałe śniegi” na polach), a dziewczyna uosabia boginię życia, która rozwiewa złudzenia o wieczności, rozprasza myśli o śmierci i zaświatowych łąkach, przywraca życiu. Baśniowe kolory: srebrny („srebrny kwiat Ułuda”, „sinosrebrne wstęgi”, pędy „zwieszone srebrzyście”, „srebrny cud pajęczy”) i złoty („bladozłote tuje”, „Złotym blaskiem / Jeszcze raz załśni szyba”, „Patrzy z tryumfem w pianę, bladym lśniąca złotem”), ustępują rzeczywistemu światłu, jakim emanuje bohaterka.

Biorąc pod uwagę epokę i podobne konstrukcje postaci, funkcjonujących w ówczesnej liryce, uwzględnić trzeba inną możliwość interpretacji. Odpowiedni fragment wiersza Jedlicza *Baśń okien*

⁶⁰ H. Zbierzchowski, *Bajka zamarzniętych okien*, s. 97.



cytuje Maria Podraza-Kwiatkowska, umieszczając pośród fragmentów utworów innych młodopolskich poetów, aby zilustrować jeden z powtarzających się typów bohaterów lirycznych:

Są to postacie ludzkie, ale niemal nierealne. Ruchy wykonywane przez nie są powolne; robią wrażenie somnambulików; idą samotnie lub w korowodach. Otacza je cisza i nieruchomość; zadumane, zapatrzone w dal, nie zwracają uwagi na otoczenie; z reguły są blade, wiotkie, często białe, czasem w aureoli blasków, jakby fosforyzujące; roztaczają atmosferę dziwności i tajemnicy. Stopień ich realności jest różny, ale wzajemne podobieństwo – zupełnie wyraźne⁶¹.

Postacie te wyróżnia zachowanie pantomimiczne, ale są one pozbawione alegorycznych atrybutów. Wywodzą się z alegorii, lecz nie mają alegorycznego sensu. Ich wzorzec kryje się w malarstwie mistyków i prerafaELITÓW. Nie są personifikacjami, ale symbolami, których podstawową funkcją jest ewokacja nastroju. Widmo dziewczyny Jedlicza nie stanowi zatem alegorii wiosny, lecz w sposób zmysłowy przybliży to, co nieuchwytnie, nieokreślone, niedojrzałe, pozostające w głębi ludzkiej duszy. Ten rodzaj symbolu Podraza-Kwiatkowska nazywa „transcendentalnym”.

Wiotkie, blade, zadumane, wolno poruszające się postacie są ewokatorami niezwykłych stanów nastrojowych [...] w wersji transcendentalnej. [...] W mniej lub bardziej wyraźny sposób stanowią [...] symbole „głębi metafizycznej”, całego zatem zespołu zagadnień ontologiczno-epistemologiczno-egzystencjalnych. [...] Same [...] w sobie niezupełnie zrozumiałe, stanowią ekwiwalent, sugerują nie konkretne pojęcie, lecz skomplikowany i nie poddający się dokładnemu wytłumaczeniu krąg problematyki filozoficznej. Konkretnie: filozofii idealistycznej.

Przed wszystkim więc sugerują istnienie – obok złudnej Mai, czyli otaczającej rzeczywistości – świata idealnego. Tego świata idealnego, którego przecucie, zgodnie z platońskim wzorcem, przynosi człowiek na świat⁶².

⁶¹ M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994, s. 112.

⁶² Tamże, s. 114–115.



Wędrująca dziewczyna Jedlicza, przybywająca z nieznanej dali, może być znakiem istnienia „wewnętrznej świadomości” (jej przebudzenia się, oświecenia) albo symptomem innego (idealnego) świata, z którym głębie ludzkiej psychiki są powiązane. Odróżnienie sfery transcendencji i sfery psychiczności nie jest tutaj możliwe. Z tego typu postaciami łączą się w poezji młodopolskiej: platońsko-plotyńska wiara w preegzystencję dusz, tęsknota do stanu pierwotnej jedności, anamneza⁶³. Niejednokrotnie spotykamy w tej twórczości postacie kobiet, będących uosobieniami transcendentalnej duszy lub tajemniczej przestrzeni ludzkiej psychiki. To rezultat odkrycia we wnętrzu człowieka pierwiastka obcego, który nie poddaje się świadomej kontroli. Skutkowało to jednak nie tylko wiarą, ale też zwątpieniem. Stąd wiersz Jedlicza, jeśli uwzględnimy taką młodopolską perspektywę, kontekst czy konwencję, można interpretować co najmniej na dwa sposoby – ponownie pesymistycznie lub optymistycznie.

Powrócić musimy do tego, co zostało już powiedziane na początku naszych rozważań. Motyw okna pociąga za sobą problematykę widzenia i prawdy. W oknach Jedlicza najpierw widzimy „baśń flory”, potem zaś stojącą w jednym tych okien dziewczynę. Spotykamy się tutaj ze zjawiskiem podwójnego widzenia, nakładania się na siebie dwóch wizji, dwóch rodzajów światła. Zza jednego obrazu wyłania się drugi (jakby jeden był drugim podszyty) – nie ma żadnej pewności, który jest prawdziwy. Istotny wydaje się moment, w którym lodowy okienny fresk „rozpływa się”, ale szyba jeszcze lśni „złotym blaskiem”. To właśnie chwila, kiedy jednocześnie widać „baśń flory” i przezierającą już przez nią twarz dziewczyny chichotki. Stawiając siebie w roli podmiotu poznającego, moglibyśmy zatem powiedzieć, że patrząc w okno, widzimy świat lodu (o niejasnym statusie) i za nim swoje odbicie. Oba obrazy są przez to niewyraźne. Świat odbija się w nas lub my w świe-

⁶³ Tamże, s. 120.



cie. To, co wydawało się prawzorem, powoli niknie – jako produkt własnej imaginacji – i zostaje w końcu tylko nasze „ja”. Wedle tej koncepcji, widzi się przez pryzmat samego siebie, a więc poznajemy w ostateczności jedynie swoje odbicie, nie można poza nie wykroczyć. Jak pisał Leopold Staff w tomie *Ptakom niebieskim* (prwdr. 1905): „Więzień między widzących szyb zamknięty ściany”⁶⁴. W baśni zwierciadlanej nie znajdziemy niczego, co by nami nie było, z każdego snu wydobywamy siebie, własną ułudę.

Niewykluczone, iż w wierszu Jedlicza pobrzmiewa myśl Schopenhauera, mówiąca, że świat to wyobrażenie, przedstawienie, wytwór ludzkiego umysłu, monotony, zniewalający sen. „Świat jako przedstawienie – a więc zjawiskowy, iluzoryczny, choć empirycznie realny świat – jest zawieszony na jednej jedynej nici: nitce świadomości”⁶⁵. Może zatem dziewczyna Jedlicza symbolizuje śmierć, za jej sprawą kończy się baśń czy sen (jak za sprawą Córki Indry). Istnieje też inna możliwość. Jeśli założymy, że świat wykreowany na szybie i świat za szybą, z którego przychodzi dziewczyna, to światy nieprzynależne do tego samego „ja” poznającego (tej samej psychiczności), wówczas będziemy mogli stwierdzić, że jeden ze sposobów widzenia świata ulega zaburzeniu, zachwianiu lub de-

⁶⁴ L. Staff, *Więzień zwierciadeł*, [w:] tegoż, *Poezje zebrane*, t. 1, s. 498; podkr. autora. W nieco innym znaczeniu motyw odbicia funkcjonuje w *Prologu* (prwdr. 1902) Bolesława Leśmiana: „Widzę baśń zwierciadlaną, kędy zamiast słońca, / Nad zwłokami praistnień orszak gromnic czuwa” (B. Leśmian, *Prolog*, [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie. Poezje zebrane*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2010, s. 43). W interpretacji Adama Szczerbowskiego, występujące w wierszu Leśmiana zwierciadła, ustawione „jedno przeciw drugiemu” i tworzące w ten sposób „szereg odbić, zasuniętych w wieczność”, to lustra sztuki i życia, wytwarzające z siebie „nieskończoną ilość innych bytów, innych rzeczywistości” (A. Szczerbowski, *Bolesław Leśmian*, Warszawa–Zamość 1938, s. 11–12). Powołując się na tę wykładnię, Jacek Trznadel pisze: „Podobnie jak zwierciadła przekazują w swą nie istniejącą realnie głąb coraz dalsze odbicia płonących świec, tak i dzieło sztuki niesie w sobie obraz istniejącego niegdyś realnego życia, przekazując je w nieskończonych odbiciach baśni, legendy, mitu” (J. Trznadel, *Twórczość Leśmiana. (Próba przekroju)*, Warszawa 1964, s. 24).

⁶⁵ J. Marzęcki, *Artur Schopenhauer wobec filozofii Indii*, Warszawa 1992, s. 50.



strukcji w konfrontacji z cudzym widzeniem („I szkło cichym, bolesnym odezwie się trzaskiem”). Byłoby to zderzenie spojrzenia na szybę od wewnątrz ze spojrzeniem na szybę z zewnątrz – spotkanie dwóch różnych „ja”. Taka konfrontacja zupełnie inaczej wygląda w wierszu Salza *Kwiaty mrozu*, gdzie jeden podmiot nie widzi słońca, bo przeszkadza mu w tym mróz na szybie, a drugi (być może *alter ego* pierwszego) słońce to właśnie w mrozie dostrzega. Jest to opozycja między prawdą i złudą, rzeczywistością na zewnątrz a marzeniem.

Kolejna interpretacja wiersza Jedlicza, bardziej optymistyczna: spotkanie z samym sobą czy z własną duszą (dziewczyna) pozwala inaczej, może lepiej postrzegać lub rozumieć świat i swoje „ja”. Zjawę przyciąga coś do konkretnego okna (spośród wielu, na jakich powstała florystyczna zimowa baśń). Dziewczyna „w blasków aureoli” wygląda niczym jakiś anioł, jakaś święta czy zbawicielka – ratuje przed lodową ułudą i martwością, umożliwia właściwe widzenie przez oczyszczone z mrozu okno, wdarcie się ożywczych, twórczych promieni do wnętrza. Ponieważ odsłania to, co zasłonięte, jest rodzajem świadomości przedzierającej się przez to, co nieświadome. Przypomina też trochę muzę (impuls twórczy, jaźń twórczą), za sprawą której dokonuje się artystyczne przebudzenie.

Niezależnie od tego, jaką interpretację wybierzemy, wiersz Jedlicza mieści się w nurcie nastrojowego symbolizmu. Wytwarza specyficzną aurę emocjonalną, kontrastując wszystko podwójnie: „baśń flory” ma swoją górę i dół, niebo i ziemię, trupią bladość i kryształowy żar; tej szklanej ułudzie przeciwstawiona zostaje rzeczywistość, której przecucie umożliwia dziewczyna. Szyba byłaby zatem miejscem zetknięcia się zimna z „gorącym oddechem”, śmierci z życiem, smutku z radością, duchowego bezwładu z twórczym działaniem, tego, co zmysłowe, z tym, co ponadzmysłowe, tego, co nieświadome, z tym, co świadome. Tak czy inaczej, wiersz ukierunkowany jest na tajemniczą sferę ludzkiej psychiki i doznań wewnętrznych.

