Justyna Bajda

Uniwersytet Wrocławski
justyna.bajda@uwr.edu.pl

DOI: 10.19195/2084-4107.11.11

Między impresją a Ideą. (Nie)zauważalne transgresje świetlne w tatrzańskiej poezji Kazimierza Przerwy-Tetmajera

Słowa-klucze: Tatry, Młoda Polska, liryka, malarstwo, światło

Keywords: Tatras, Young Poland, poetry, painting, light

Between an impression and an Idea. (Un)noticeable light transgressions in Kazimierz Przerwa- Tetmajer's Tatra poetry

Summary

The article is devoted to an analysis of the category of light in Kazimierz Przerwa-Tetmajer's Tatra lyrics. The category is not unequivocally defined by the poet, nor is it combined by him with one natural source, yet in the case of the Tatra lyrics discussed in the article, it always appears in strictly defined types of images. According to the present author, the most intriguing, in terms of her

perspective of interpretation, is the balancing between various ways of shaping poetic compositions by means of light. Thanks to the light transgressions referred to in the title, Tetmajer's luminism serves varied aesthetic as well as semantic and ideological functions in creating mountain landscapes. In the article the author reconstructs how Tetmajer introduces light into his Tatra poems and points to three main types of the category: romantic-realistic (making the mountain space dramatic and theatrical), impressionistic-ornamental and symbolic (sensualist concepts of perceiving reality) as well as ideological-philosophical (context of idealistic and pessimistic philosophies).

„Ciszy! Przestrzeni! Światło! O ty święta / trójco mej duszy”¹ — słowa tego poetyckiego, a równocześnie osobistego, niemalże konfesyjnego wyznania znalazły się w poemacie Kazimierza Przerwy-Tetmajera *Na szczycie*. Utwór został zamieszczony w czwartym tomiku poety (1900)², kiedy on sam, *nomem omen*, był właśnie u szczytu sławy.

7. Leon Wyczółkowski, *Portret Kazimierza Przerwy-Tetmajera*, przed 1901, MN w Warszawie, fot. Krzysztof Wilczyński

Światło, najczęściej jako kategoria estetyczna, towarzyszyło poetyckim wizerunkom Tetmajera, a szczególnie górskim pejzażom, począwszy od pierwszego zbioru jego wierszy (1891). Nie jest to pojęcie jednoznacznie definiowane przez poetę ani

¹ K. Przerwa-Tetmajer, *Na szczycie*, [w:] *idem, Poezje. Wydanie zbiorowe*, t. 2, Warszawa 1923–1924, s. 201; prwd. wiersza: „Ateneum” 2, 1899, s. 235–242. Wszystkie utwory poety cytowane za tym wydaniem. W kolejnych przypisach podano jedynie numer tomu oraz stronę.

² Wyznanie powtórzone także w poemacie *Qui amant...*, t. 4, s. 314: „Ciszo! Przestrzeni! Światło! O wy święte / miłości duszy mej”; prwd. utworu: „Ateneum” 4, 1898, s. 385–397.

łączone przez niego z jednym naturalnym źródłem, jednak w wypadku liryków tatrzańskich zawsze występuje w ściśle określonych i świadomie utrwalanych w poezji Tetmajera typach obrazowania. Najbardziej intrygujące jest perfekcyjnie dopracowane przez poetę balansowanie między różnymi sposobami kształtowania poetyckich kompozycji za pomocą gry światła, owe tytułowe transgresje, dzięki którym Tetmajerowy luminizm pełni z jednej strony różnorodne funkcje estetyczne, z drugiej — semantyczne i ideowe w kreowaniu górskich pejzaży.

Inspiracje romantyczno-realistyczne

Próba klasyfikacji twórczości Kazimierza Przerwy-Tetmajera jedynie z perspektywy młodopolskich tematów natury i miłości znacznie zubaża estetyczno-emocjonalny ładunek jego poezji. Rzecz nie w tym, żeby stawiać Tetmajera na piedestale i twierdzić, że był on największym polskim poetą przełomu stuleci, bo choć niewątpliwie należał do młodopolskiego parnasu, jego twórczość to raczej wielkie zamknięcie poetyki wieku XIX niż otwarcie się na artystyczne eksperymenty początku XX stulecia. Równocześnie jednak należy stwierdzić, że żaden inny poeta tego czasu nie potrafił tak jak Tetmajer patrzeć na otaczający go świat, obserwować i kontemplować naturę, koloryzować i, z czego sam doskonale zdawał sobie sprawę, oddawać słowem unoszących się w powietrzu nastrojów *fin de siècle'u*. Ludźmierski bard rzeczywiście był „serc wykładaczem”³ tego pokolenia, ale przede wszystkim sam do niego należał, co jest czytelne w niemal każdym jego utworze, także w tych, w których przywoływał najbliższe mu tatrzańskie przeszerzenie.

Tetmajerowe góry nie zawsze są zjawiskowo piękne, zanurzone w jasnym świetle i impresjonistycznych barwach. Poeta nie mitologizuje Tatr znanych mu od dzieciństwa. Kreślone przez niego obrazy są zależne od dwóch czynników. Przede wszystkim budują je jego własne nastroje, ów *l'état d'âme*, który stał się wyznacznikiem nastrojowości przełomu stuleci. Nigdy jednak nie są to wizje w pełni odrealnione. Poeta mocno osadza je w konkretnym pejzażu, szkicuje szerokie ujęcia panoramiczne bądź skupia się na pojedynczych detalach, uzależniając ich postrzeganie od panujących w danej chwili warunków atmosferycznych, a szczególnie od charakteru rzeczywistego, choć często zmiennego światła. To ono w naturalny sposób tworzy swoistą klamrę dla poetyckich kompozycji, na przykład padając od góry na malowany słowem obraz, jak w jednym z pierwszych utworów, zaczynającym się od wersów: „Pod śniegu srebrnym puchem / Tatr łańcuch teraz śpi, / słońce na srebrne śniegi / złociste rzuca skry”⁴.

³ K. Przerwa-Tetmajer, *Był czas*, t. 4, s. 111; prwd.: „Tygodnik Ilustrowany” 1912, nr 5; por. K. Wyka, „Macie serc waszych wykładaczy...”, „Życie Literackie” 1965, nr 14, s. 1, 10.

⁴ K. Przerwa-Tetmajer, *Pod śniegu srebrnym puchem*, t. 1, s. 38; prwd.: „Kłosy” 1889, nr 1269.

W innych wierszach światło bardzo wyraźnie (zabieg ten jest widoczny już w najwcześniejszych poetyckich próbach) wyznacza przestrzeń, ku której pną się tatrzańskie szczyty, mierząc się z nią i próbując ją przeniknąć. Tak jest na przykład w utworze *Patrząc ku Tatrom* (1891), w którym czytamy: „Tatry! Spoglądam z tęsknoty żalobą / ku wam, błyszczącym w słońca zorzy złotej...”. W kolejnej strofie, wspominając minione lata, podmiot dodaje jeszcze: „Skały wysokie! Na wasz łańcuch siny, / piętrzący słońcu zaporę niezmierną / pierwszy raz oczy spojrzwały dziecińy [...]”⁵. Siny łańcuch tatrzańskich szczytów zdaje się niemal zderzać z pełną światła górną strefą pejzażu lub, jak czytamy, tworzy zaporę, niepozwalającą naturalnemu światłu przedrzeć się w poniższe partie gór. Właśnie z tą siną barwą Tetmajer utożsamiał „swoje” Tatry. Dla niego na zawsze pozostały one sine czy też szare, także wówczas, gdy były rozświetlone słonecznym blaskiem. Szczególnie zaś pamiętał je takimi, kiedy zachwycał się trudnym do pochwycenia nawet poetyckim słowem walorem światła włoskiego Południa oraz feerią barw powierzchni wody Zatoki Neapolitańskiej. W jednym z listów słanych z odbytej w 1895 r. podróży po Europie pisał do Lucjana Rydla:

Na morze cieszę się bardzo. Sądzę, że znajdę tam więcej jeszcze materiału, niż w górach. Ostatecznie góry dadzą się ograniczyć i zamykać w kontury, a morze nie, o ileż zaś poetyczniejszą jest barwa, niż linia! Więc wyobraź sobie, że kolorystyka morza da mi więcej wraz z jego nieskończonością, niż rzeźba gór, zwłaszcza tak szarych jak Tatry, choć one są takie moje i takie piękne⁶.

Obydwa chwytły użycia światła w obrazowaniu tatrzańskich przestrzeni (światła ograniczającego łańcuchy od góry bądź stanowiącego cel, ku któremu pną się szczyty), a szczególnie drugi z nich, ubierany w dodatkowe efekty estetyczne, nabierze wraz z kolejnymi seriami prawdziwie Tetmajerowego charakteru. Zanim to jednak nastąpi, poeta popełni jeszcze wiersze bardziej naśladowcze niż w pełni samodzielne, wypełnione księżycowym światłem i innymi atrybutami idealnie wpisującymi się w romantyczne obrazowanie. W takich utworach, jak *Pejzaż*⁷ czy *W noc jesienną*⁸ nie brak silnych kontrastów ciemnego nieba i blasku gwiazd, pojawia się nawet efekt nocnej tęczy wokół księżycowej tarczy. Pierwszy z wymienionych wierszy oddaje rozwijający się w czasie, uduchotworzony spektakl światła, choć mimo licznych szczegółów obrazowania zaczerpniętych wprost z natury bardziej przypomina opis sztafażowej teatralnej scenografii:

Ponad krawędzią Granatów posępnych
nagle zajaśniał blask słaby i mały,

⁵ K. Przerwa-Tetmajer, *Patrząc ku Tatrom*, t. 1, s. 6; prwd.: „Świat” 1889, nr 2.

⁶ K. Przerwa-Tetmajer do L. Rydla, list bez d. i m., rkps Biblioteki Jagiellońskiej, nr 8906/II; por. także wiersz *W noc jesienną*, t. 1, s. 36. Podkreślenia pochodzą od autorki.

⁷ K. Przerwa-Tetmajer, *Pejzaż*, t. 1, s. 22.

⁸ K. Przerwa-Tetmajer, *W noc jesienną*, t. 1, s. 36.

jakby się zatlił mech na wierzchu skały
od ogni której gwiazdy z nieba zstępných.

I potem wyszła zwolna z poza grani
gwiazda i biegła między gwiazdy złote
rozjaśniać nieba cichego ciemnotę,
wyżej i wyżej wznosząc się w otchłani.

A kiedy ona szła świecąc, ze ściany
czarnej granatów błysło światło nowe,
mdłe i omglone, błękitno-różowe,
i zwolna w półkrąg wzrastało świetlany.

Ów półkrąg coraz wyżej się podnosił,
rozszerzał, mieniać się coraz tęczowiej,
i poblask rzucał szklisty granitowi,
jakby go deszczem łez perłowych rosił.

I w tęczy drżącej, niepewnej, zamglonej,
okrąg księżycy wypłynął powoli
i zawisł w niebie w światła aureoli
i siedł za gwiazdą między gwiazd miliony.

I nagle wówczas od brzegów w oddali
na czarnej wody przepaściach bez końca
zamigotała poświata miesiąca,
jak piana wrzących gdzieś w bezdni metali⁹.

To precyzyjnie wyreżyserowana nocna inscenizacja natury. Najpierw mrok górskiej scenografii zostaje rozświetlony przez tajemnicze światło wschodzącej gwiazdy: pojawia się słaby, niedookreślony blask, a następnie mocne punktowe rozświetlenia, niemalże jak teatralne reflektory wyodrębniają z ciemności fragmenty pejzażu („rozjaśniać nieba cichego ciemnotę”), nadają im barwę („światło nowe / mdłe i omglone, błękitno-różowe”), tworzą miraż odbić („na czarnej wody przepaściach bez końca / zamigotała poświata miesiąca”). W końcu to także dzięki światłu i jego odbiciom w wodzie pojawia się rzadko obserwowany nocą efekt „księżycowej tęczy”, czyli, jak można przypuszczać na podstawie poetyckiego opisu, optyczne zjawisko *halo*¹⁰ wokół pełnej tarczy księżycy („Ów półokrąg coraz wyżej się podnosił [...] mieniać się coraz tęczowiej”), żeby

⁹ K. Przerwa-Tetmajer, *Pejzaż*, t. 1, s. 22; zachowano oryginalną pisownię.

¹⁰ Pojawiająca się w wierszu Tetmajera wizja nocnej tęczy otaczającej Księżyc nie jest jedynie wytworem jego poetyckiej wyobraźni. *Halo* (gr. *hálōs* = tarcza słoneczna) to zjawisko optyczne zachodzące w atmosferze Ziemi i obserwowane wokół tarczy słonecznej lub księżycowej w postaci białego bądź wielobarwnego pierścienia. Podstawowych informacji na temat powstania zjawiska dostarczają podręczniki z zakresu optyki. Por. np. P.G. Hewitt, *Fizyka wokół nas*, przeł. A. Zagórski, Warszawa 2016, tu: cz. 6: *Światło*, s. 609–750 (szczególnie 28.5. *Dyspersja. Tęcza*, s. 662–665).

ostatecznie oddać pole zabawie Srebrnego Globu tworzącego świetlne wizje na powierzchni górskiego jeziora („na czarnej wody przepaściach bez końca / zamigotała poświata miesiąca”).

8. Nocne *halo* wokół tarczy Księżycy; zjawisko zauważone przez Tetmajera i opisane w wierszu *Pejzaż*, @ aheflin/Fotolia

Wyraźnie odczuwa się w tym obrazowaniu odniesienia do zmienności chwili i jej zależności od warunków atmosferycznych, głównie światła, ale ciągle jeszcze nie jest to Tetmajer impresjonista czy Tetmajer symbolista znany z kolejnych serii *Poezji*. Zdecydowanie więcej tu wizji romantycznych, również takich, które pozwalają na przywołanie wybitnych dzieł malarskich pierwszej połowy XIX w., jak prace Caspara Davida Friedricha. I choć na płótnach niemieckiego twórcy podziwiamy góry Harzu oraz masywy Sudetów, a nie Tatry, to prace te w pełni oddają romantyczną i późniejszą neoromantyczną fascynację widowiskami kreowanymi przez samą naturę wraz z dominującym udziałem światła¹¹. Jest w tych obrazach jednak coś, czego nie odnajdujemy we wczesnych wierszach Tetmajera. Pod wpatrywaniem się Friedrichowskich bohaterów w rozjaśnioną dal kryje się nie tylko potwierdzona biografią malarza tęsknota za utraconą przestrzenią młodości (płótna oddające wybrzeże Bałtyku)¹². Górskie pejzaże wyznaczają dodatkową granicę, a może raczej otwierają się na zupełnie inny bezkres: ten o cha-

¹¹ Por. np. M. Janion, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975.

¹² O szczególnym znaczeniu biografii Friedricha dla jego twórczości wspominają wszystkie opracowania. Por. np. N. Wolf, *Caspar David Friedrich 1774–1840. Der Maler des Stille*, Kolonia 2003.

rakterze mistycznym, do którego dążymy, mierząc się z nieoswojoną przestrzenią gór. Miejsce spotkania obszaru naturalnego i przestworzy mistycznych znaczył Friedrich światłem czy też blaskiem przedzierającym się przez zalegające górskie łańcuchy mgły bądź wyłaniającym się spoza szczytu, a zatem naturalnym, ale równocześnie wpisującym się już w porządek nie z tego świata. Wystarczy przypomnieć choć kilka najsłynniejszych prac drezdeńskiego malarza, żeby dostrzec na nich owo miejsce spotkania dwóch porządków istnienia, między innymi: *Altarz Teczyński. Krzyż w górach* (*Das Kreuz im Gebirge*, 1807)¹³; *Poranne mgły w górach* (*Morgennebel im Gebirge*, 1808)¹⁴; *Poranek w Sudetach* (*Morgen im Riesengebirge*, 1810–1811)¹⁵; *Krzyż i katedra w górach* (*Kreuz und Kathedrale im Gebirge*, 1812)¹⁶ czy bodaj najbardziej rozślawiony obraz *Wędrowiec ponad morzem mgieł* (*Der Wanderer über dem Nebelmeer*, 1817–1818)¹⁷.

9. Caspar David Friedrich, *Poranne mgły w górach*, ok. 1810, Alte Nationalgalerie zu Berlin, fot. Wolfgang Pfau

¹³ C.D. Friedrich, *Altarz Teczyński. Krzyż w górach*, 1807–1808, olej na płótnie, 115 × 110,5 cm, Galeria Nowych Mistrzów, Drezno.

¹⁴ C.D. Friedrich, *Poranne mgły w górach*, 1808, olej na płótnie, 71 × 104 cm, Gemäldegalerie Residenzschloss Heidecksburg.

¹⁵ C.D. Friedrich, *Poranek w Sudetach*, ok. 1810–1811, olej na płótnie, 108 × 170 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin.

¹⁶ C.D. Friedrich, *Krzyż i katedra w górach*, 1812, olej na płótnie, 44,5 × 37,4 cm, Museum Kunstpalast, Düsseldorf.

¹⁷ C.D. Friedrich, *Wędrowiec ponad morzem mgieł*, 1818, olej na płótnie, 98 × 74 cm, Kunsthalle Hamburg.

Tej właśnie bariery, pojmowanej na różnych poziomach wrażliwości (estetycznej, uczuciowej, emocjonalnej) podmiotu lirycznego, nie odczuwa się we wczesnych wierszach Tetmajera. Granica ta pojawia się dopiero w drugiej, a przede wszystkim w następnych seriach jego poezji, dzieląc świat rozpoznawany za pomocą zmysłów od świata wewnętrznego.

Impresja — nastrój — ornament

Tomik z 1894 r. uchodzi za ten, który przyniósł Tetmajerowi sukces. Dwa kolejne, z 1898 oraz 1900 r., bezspornie utrwaliły pozycję poety na młodopolskim parnasy. To właśnie w tych trzech niewielkich woluminach Tetmajer pozostawił większość utworów tatrzańskich określanych dziś mianem impresjonistycznych bądź symbolistycznych. Zasadniczą rolę w kreacji wrażeniowo-nastrojowego obrazowania górskiego pejzażu odgrywa w tych wierszach światło. W licznych strofach pojawiają się motywy słońca, księżyca¹⁸, gwiazd, ale nabierają one zupełnie innego znaczenia. Przestają jedynie naturalnie rozświetlać krajobraz czy przydawać mu romantycznej aury. Teraz to one, a szczególnie słońce i jego jasność, stają się zasadniczymi bohaterami przywoływanego krajobrazu. To od nich także całkowicie zostaje uzależniona poetycka wizja rozgrywająca się w dwóch planach: wrażeniowo-realistycznym oraz duchowym, niemalże mistycznym. Powstaje specyficzny typ Tetmajerowego obrazowania, niepowtórzony przez żadnego innego młodopolskiego poetę. Jest to obrazowanie oparte na dwudzielnej strukturze utworu, w którym ledwo zauważalna granica dzieli poetyckie wizje na część *stricte* impresjonistyczną, budowaną głównie na sensualnych, przede wszystkim wzrokowych (choć nie tylko) wrażeniach podmiotu zanurzonego w tatrzańskiej przyrodzie, oraz na część bezpośrednio wpływającą z zachwyty światem zewnętrznym, ale równocześnie wyraźnie z nimi skontrastowaną, oddającą wewnętrzne, nierzadko mroczne stany podmiotu wynikające z jego metafizycznych tęsknot. Owe poszukiwania „mistycznego nieba”¹⁹ po raz pierwszy zostały opisane przez Marię Podrazę-Kwiatkowską w kanonicznym już dziś artykule *Kazimierz Tetmajer — metafizyk*²⁰. O impresjonistycznym postrzeganiu świata przez poetę, w tym także o jego szczególnym uwrażliwieniu na działanie naturalnego światła pisało wielu innych badaczy (m.in. Jan Błoński, Julian Krzyżanowski, Anna Rossa, Justyna Bajda²¹). Jednak tym, co

¹⁸ Abstrahując od błędnego pojmowania Księżyca świecącego własnym światłem, poeta zawsze przywołuje srebrny glob jako naturalne źródło rozświetlające mrok górskiej nocy.

¹⁹ K. Przerwa-Tetmajer, *Psyche*, t. 2, s. 106, prwd.: „Kraj” 1896, nr 20.

²⁰ M. Podraza-Kwiatkowska, *Kazimierz Tetmajer — metafizyk*, [w:] *Poezja Kazimierza Tetmajera. Interpretacje*, red. A. Czabanowska-Wróbel, P. Próchniak, M. Stala, Kraków 2003, s. 7–18; tekst został pierwotnie wygłoszony w Ludźmierzu 14 czerwca 1986 r. na sesji Związku Podhalań, w związku z przeniesieniem prochów K. Tetmajera na Cmentarz Zasłużonych w Zakopanem.

²¹ Por. J. Błoński, *Kazimierz Tetmajer*, [w:] *Obraz literatury polskiej XIX wieku*, seria 5. *Literatura okresu Młodej Polski*, zesp. red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, t. 1, Warszawa 1968, s. 279–321; J. Krzyżanowski, *Wstęp*, [w:] K. Przerwa-Tetmajer, *Poezje wybrane*, BN, seria I, nr 123,

wyjątkowe w Tetmajerowym myśleniu o znaczeniu światła, co dzieli, a równocześnie spaja elementy poetyk impresjonistycznej i symbolistycznej, są subtelne przejścia między oświeceniem realnym a blaskiem duchowym czy wręcz mistycznym.

Tetmajer wypracował konkretny schemat zarówno wprowadzania światła do swoich tatrzańskich wierszy, jak i operowania nim w poetyckiej wizji gór. Sygnał znaczenia charakteru oświecenia dla dalszego kształtowania opisywanej przestrzeni pojawia się zazwyczaj w pierwszych liniach wiersza:

W wąwóz, między dwie skały rozdarte, miesiąca
wbiegł krąg i zawisł w ciemnych niebiosach promienny
i rzucił w dół swe światło: na załom kamienny
padło, gdzie się przewala kaskada hucząca²².

Dwa meteory blasku spadły w ciemność mgławic
i zawisły w przestrzeni olbrzymie i złote,
rzucając promienistą dokoła pożytę
i pąsowo-płomienne kaskady błyskawic²³.

Cisza. Noc. Na zaćmioną dolinę Kościelisk
idą z gór lasem zrosłych, z upłazów i jarów
tajemnicze milczenia w mgławicach oparów,
wznoszących się po cichu z wodnych oparzelisk.

Głucho warczą strumienie po głazach swych ścielisk,
las śpi. Na nieruchomą, czarną toń konarów
padł, wschodząc przez wyrwany wśród wapieni parów,
miesięcznego przedświata srebrzysty obelisk²⁴.

Także jeden z najczęściej cytowanych tatrzańskich wierszy Tetmajera, *Widok ze Świnicy do Doliny Wierchcichej*, rozpoczyna precyzyjne wskazanie czasu poprzez nakreślenie charakteru światła:

Taki tam spokój... Na gór zbocza
światła się zlewa mgłą przezrocza,
na senną zieleń gór [...] ²⁵.

Wrocław 1968, s. III–C; A. Rossa, *Impresjonistyczny świat wyobraźni. Poetycka i malarska kreacja pejzażu. Studium wybranych motywów*, Kraków 2003; J. Bajda, *Poezja a sztuki piękne. O świadomości estetycznej i wyobraźni plastycznej Kazimierza Przerwy-Tetmajera*, Warszawa 2003.

²² K. Przerwa-Tetmajer, *Mgły nocne*, t. 1, s. 224.

²³ K. Przerwa-Tetmajer, *Z przełęczu „Mechy”*, t. 2, s. 26.

²⁴ K. Przerwa-Tetmajer, *W Kościeliskach w nocy I*, t. 2, s. 28.

²⁵ K. Przerwa-Tetmajer, *Widok ze Świnicy do Doliny Wierchcichej*, t. 1, s. 213; prwd.: „Kurier Polski” 1892, nr 246.

W wierszu czytelna jest preferowana przez Tetmajera dwudzielna konstrukcja poetyckiej przestrzeni. W pierwszych strofach utworu światło pełni funkcję definiującą formę i kolor opisywanego pejzażu. Są to impresjonistyczne słoneczne plamy, promienie przesiane przez złociste mgły, barwy kwiatów pochwycone w pełnym świetle bądź kryjące się w cieniu ostre kontrasty światłocieniowe, efekt ciszy ogarniającej górską przestrzeń i naznaczającej ją jasnością i spokojem. Zaraz potem jednak następuje zderzenie z obrazowaniem ostatnich strof, w których pejzaż definiowany jest poprzez odniesienie do otwierającej się przed podmiotem przepaści, która „rozwarła paszczę ciemną”. Jasny, budowany impresjonistycznymi chwytami nastrój zmienia się diametralnie. W tworzeniu mrocznego *Stimmungu* nie bierze już udziału światło, a jego brak wyzwała w podmiocie „bez dna tęsknicę i niewysłowny żal”²⁶.

Jeszcze pełniej, z uwzględnieniem charakteru światła i jego wpływu na efekty kolorystyczne, został oddany pejzaż obserwowany w trakcie wędrówki Żelazną Drogą (*Na „Żelaznej Drodze” pod Reglami. Seria druga*, 1894). Pierwszą część utworu wypełnia wprost feeria barw, ukazywanych w precyzyjnie określonym oświetleniu:

Z wolna zachodzi słońce.
Rdzawią się gór zielone kopy i ubocze,
Fioletu i pąsu plamy gorejące,
Na modro-siny granit kładą się powoli;
Różowią się niebiosów błękitne roztocze,
Złoto, szkarłat, fiolet, brąz, razem zmieszane,
Na biało-żółtych chmurek rozlały się pianę,
Z którą wietrzyk swawoli,
Sunąc ją przez powietrznych fal bezdnie przeźrocze.
Jakby przez mgłę przesiane,
Pada światło słoneczne na cichą polanę,
Gdzie wśród jasnej zieleni,
Tu owdzie koniczyny główka się czerwieni,
Błękitnieje goryczka, a brzegiem potoku
Niezapominek modra koronka się mieni.
Niżej, na góry stoku,

Za łąkami zbóż sennych, o blasku złocistym,
Czerni się las smrekowy w otęczeniu mglistem²⁷.

To jeden z najbarwniejszych poetyckich fragmentów, jakie wyszły spod pióra Tetmajera. Zwraca uwagę nie tylko paleta, po którą sięgnął, lecz także wykorzystanie zróżnicowanych gramatycznie form językowych, które pozwoliły na oddanie indywidualnego charakteru wyróżnianej barwy. Oprócz przymiot-

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ K. Przerwa-Tetmajer, *Na „Żelaznej Drodze” pod Reglami*, t. 1, s. 219, prwd.: „Ateneum” 2, 1894.

ników w wierszu występują także czasowniki określające sposób przybierania koloru, wzbogacania go bądź jedynie go sugerujące: „rdzawią się”, „różowią się”, „czerwieni się”, „błękitnieją”, „czerni się”, „mieni się”. Są też odczasownikowe formy imiesłowowe i rzeczowniki. Całość tworzy bogaty kobierzec, którego ukształtowanie kolorystyczne jest całkowicie zależne od momentu określonego w pierwszym wersie: „Z wolna zachodzi słońce”. Po chwili jednak okazuje się, że i tutaj impresjonistyczne widzenie natury jest jedynie tłem dla oddania wewnętrznych odczuć podmiotu, całkowicie pozbawionych światła i barw:

A z skał sinego szczytu
Schodząc, mrok się rozściela cichy po dolinie
I wielka melancholia nocy zwolna spływa,
Zdobiąc sklep nieba pierwszą senną, bladą gwiazdą,
A myśl moja zmęczona do lotu się zrywa
A na jej łono leci, jak gołąb na gniazdo²⁸.

Żeby nie ograniczać się do tych najbardziej znanych utworów, przywołajmy jeszcze wiersz *O zmroku* (*Poezje. Seria druga*, 1894), w którym poeta nie tylko w pełni realizuje wskazywany wcześniej schemat budowy, ale też wprowadza do niego nowe efekty stylistyczno-estetyczne:

O cichym zmroku u wejścia w dolinę
leżę i patrzę na błękitnosinę,
czyste i senne, w bezmiar rozesłane
przestrzenie niebios... Gdzieś na skalną ścianę
padł spływający z wolna sinem niebem
blask i skalistym w dół sącył się żlebem,
a kędyś w pustce powietrznej, daleko,
Beskidem taśmy słoneczne się wleką,
bladoróżane, przez łąki i lasy,
i liliowo-modre wiszą pasy,
owstężające błękitne zamrocza.
Był wiatr... Las czarny, co porósł gór zbocza,
nad głową moją szumiał, a gdzieś nisko
szumiała woda – – całe uroczysko
przejął czar dziwny... Ciche mgły wieczoru
schodziły z nieba głucho i powoli
i ogarniały całą głąb przestworu
i Beskid, w bladej światła aureoli.

Dziwna, cudowna tajemniczość nocy
już twarz swą, zda się, chyliła ku ziemi,
ponad smrekami sennie szumiącemi
i blaskiem, który płynął ku północy.

---

²⁸ *Ibidem*, s. 220.

I coraz ciszej było, tajemniczej
pośród tej skalnej, ciemniejącej dziczy,
a dusza moja, w bezsłownej zadumie,
cała się w leśnym pograżała szumie,
i w mglisty wąwóz płynęła pod skały
i przez przełęcze, przez mroczne doliny,
szła na dalekie w księżycu równiny
i dalej, w bezkres... A mroki gęstniały
i coraz ciszej, coraz było ciemniej,
coraz uroczej i coraz tajemniej²⁹.

Po raz kolejny światło, precyzyjnie dookreślone już w pierwszym wersie utworu, służy budowaniu nastroju. Tym razem jest to światło jednolite, mające niezmienny charakter, tworzące atmosferę tajemnicy i niedopowiedzenia. Typowe dla melancholijnej nastrojowości wielu utworów lat dziewięćdziesiątych XIX w., definiowane jest przy użyciu określeń, które eksponują nie tyle jego impresjonistyczny charakter, co raczej estetykę prerafaelicko-secesyjnej giętkości. Blask spływa z wolna, sączy się zlebem, a następnie płynie ku północy; taśmy słoneczne wleką się; liliowo-modre pasy owstężają błękitne zamrocza; na Beskid, „w bladej światła aureoli” schodzą mgły. Światło, niedające się ująć żadnym fizycznym konturem i zamknąć w określonej formie, tu staje się jednym z elementów ornamentacyjnych i dekoracyjnych górskiego pejzażu. Całość poetyckiego obrazu, znaczona poetycką linią³⁰, jest już odległa od subtelnych, impresjonistycznych plam.

Echo Iśnień

Dostrzegane w poezji Kazimierza Przerwy-Tetmajera estetyczne ujęcie kategorii światła, oddające sensualny zachwyt tatrzańską naturą, łączy się z elementami symbolistycznej nastrojowości, ale też swoistą Tetmajerową filozofią światła, odsyłającą zarówno do pesymistycznych nurtów końca XIX stulecia, jak i do elementów platońskiego dualizmu. Światło bowiem należy, w ujęciu Tetmajera, do świata bytów rzeczywistych, poznawanych zmysłowo, ale równocześnie jest istotą nieskończonej przestrzeni ducha. Przenikając te dwie sfery, niezauważalnie je spaja.

Do najbardziej interesujących utworów oddających poglądy Tetmajera na światło w kontekście górskich przestrzeni należy cykl trzech sonetów *Nieskończoność* (1894), eklektycznie łączący elementy starożytnej myśli wiecznego

²⁹ K. Przerwa-Tetmajer, *O zmroku*, t. 1, s. 216.

³⁰ O secesyjnych efektach w poezji młodopolskiej pisała m.in. J. Bajda w: „*Poeci — to są słów malarze...*” *Typy relacji między słowem a obrazem w książkach poetyckich okresu Młodej Polski*, Wrocław 2012, rozdz. *Efekty malarskie w poezji. Linia*, s. 176–185 (tu: bibliografia przedmiotu).

powrotu, rozwijanej w drugiej połowie XIX w. przez Friedricha Nietzschego, a także Platońską koncepcję odbłasku Idei w świecie materii z Schopenhauerowską teorią ciągłej żądz i dążeniem do ostatecznego rozplynięcia się w nirwanie. Rozważaniom podmiotu towarzyszy światło:

I

Wsluchuję się w szept mgławic wiszących w bezbrzeży,
wpatruję w zadumaną niezmierność błękitu,
byłem w odwiecznych grotach, pełnych stalaktytu
i skamieniałych szczątków praroślin, prazwierzy...
W pustą bezdeń się rozległ odgłos dzwonu z wieży – –
ścigam go uchem – – zda się, że hen do zenitu
dopłynął i w bezkresach rozlał się niebytu,
i wiecznie brzmi, falując coraz dalej, szerzej...

Echo lśnień, przez słoneczną rzuconych czerwoność
na kryształ wód, odbite, wraca w wielkie tonie
i wiecznie kędyś w otchłań pustą lecieć będzie...

Słucham, patrzę — i myśl ma w zadumaniu tonie,
idzie, kędy przestrzeni i czasu krawędzie
schodzą się — i zanurza się w głąb, w nieskończoność.

II

Więcej niżli natury pierwotne piękności,
więcej niżeli uśmiech kobiety kochanej,
więcej niż światło natchnień marzeń oceany:
ty mnie nęcisz ku sobie, o nieskończoności.

Wtapiam się w ciebie myślą, czuję cię w senności
sfer przestrzennych, w dróg mlecznych rozwiei świetlanej,
czuję cię w moim własnym pragnieniu nirwany
i wciąż odradzających się żądzach ludzkości.

Zda mi się, żem spokojnym, jesiennym wieczorem
stanął kędyś nad cichym, niezmiernym jeziorem,
kiedy mgły na las schodzą i na gór kłęb ciemną —

patrzę – – blady księżyc krąg błyszczy pode mną,
a otchłań z taką dziwną potęgą mię nęci,
że pochylam się z wolna tracąc świat z pamięci³¹.

---

³¹ K. Przerwa-Tetmajer, *Nieskończoność*, t. 1, s. 207–209.

„Echo lśnień”, po wielokroć odbite i nieustająco powracające, „światłana rozwiej” sfer, błyszczący „błady księżycy krąg” — światło przestaje definiować przestrzeń rzeczywistą, a towarzyszy przejściu między światem poznania sensu- alnego i przestrzenią Idei — światem, który Tetmajerowy podmiot odnajduje po- śród realnych górskich szczytów kryjących „blask”, „skrę”, „ogień czysty”. Tylko stamtąd może zstąpić światło prawdziwego poznania, niemalże Platońska triada Dobra, Piękna i Prawdy, ale też natchnienia, wyczekiwanego przez twórcę *furor poeticus*. Najwyraźniej idea ta jest czytelna w wierszu *Do szczytu*, pisanym już przez dojrzałego poetę, najpełniejszym przekazie Tetmajerowej filozofii światła:

[...]

Szczycie górski! Podnoszę ku tobie źrenice,
podnoszę tęskny wzrok —
daj mi, o! daj mi jedną twoją błyskawicę,
daj mi jeden blask czysty, co przez twe śnieżycę
i mgieł przelata mrok;

daj mi jedną skrę taką, abym w głębię ducha,
w głąb serca wchłonął ją —
daj mi blask!... Ciemność burzą, łuną ku mnie bucha,
jak rzeka ścięta krą...

Daj mi blask! aby świecił mi w duszy i płonął,
by grzał ją w noc i chłód;
daj, aby ogień czysty z wyżyn ku mnie wionął,
bo tu, chociażbym morze płomieni pochłonał:
to błędne ognie z błót!...

Światła twojego pragnę, błysku twego proszę,
czystego ognia z gór;
częstki twej błyskawicy...

32

Światło nabiera tu wymiaru siły sprawczej, kreacyjnej, życiodajnej i pełnej twórczego natchnienia. Nie jest to już myślenie o górskiej przestrzeni jedynie jako o bramie otwierającej się na świat duchowy czy też „prześwit ku Transcendencji”³³. Poezja Tetmajera dotarła do miejsca, w którym objawia się typowe dla modernisty poszukiwanie *sacrum* w samej naturze³⁴. Moc wewnętrznego światła tatrzańskich szczytów to już moc sprawcza samego Boga.

³² K. Przerwa-Tetmajer, *Do szczytu*, t. 2, s. 189–190, prwd.: „Czas” 1899, nr 178.

³³ W. Gutowski, *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2001, s. 64.

³⁴ Por. *ibidem*.