

Urszula M. Pilch 

DZIEWCZYNA I HERMES. MITY W POSĄGU HERMESA KAZIMIERZA PRZERWY-TETMAJERA

SŁOWA KLUCZOWE

Hermes; Pigmalion; posąg; mit; poezja; Młoda Polska; Kazimierz Przerwa-Tetmajer

Hermes, najmłodszy z mieszkańców Olimpu, mieniący się wszystkimi barwami hel-
leńskiej tęczy, rozpiętej między najniższymi sferami falliczności i zwierzęcości po naj-
wyższe regiony duchowości i boskości – Hermes jako *psychopompos* ludzkich dusz,
towarzyszący im aż do Hadesu, jako boski *angelos*, „bogów zręczny posłaniec”, jako
„nocny strażnik nocy wszystko widzący”, tajemniczy czarodziej i nekromanta, „szyb-
ki jak śmierć” władca snów, przebiegły – *polytropos* podróżnik, rabuś i mistrz sztuki
złodziejskiej, „kompan nocnej ciemności”, uskrzydłony demon losu, przebiegający
granice między życiem i śmiercią, doczesnością i wiecznością, Ziemią i Olimpem,
jako herold z nieodłącznym kaduceuszem w ręce, „nocny bóg przygody”, zuchwały
„bóg-awanturnik”, sprawujący pieczę nad „wspólnym łupem” i „wspólnym znalezi-
skiem” – *Koinos Hermes*, czuwający nad „miłością ukradkową i potajemną”, stały to-
warzysz najpiękniejszych bogiń, opiekun kupców i złodziei, pasterzy i podróżników,
bóstwo opiekuńcze palestry, jako wynalazca mowy i pisma, liry i fletni Pana, a wedle
jednego z najstarszych mitologemów: męskie prazródło życia (Wodziński 1993: 93).

Urszula M. Pilch – dr, Uniwersytet Jagielloński, Wydział Polonistyki, Katedra Historii Literatury
Pozytywizmu i Młodej Polski, ul. Gołębia 24, 31-007 Kraków, <https://orcid.org/0000-0003-0337-1686>; e-mail: urszula.pilch@uj.edu.pl



Czy wiersz Kazimierza Przerwy-Tetmajera¹ zatytułowany *Posąg Hermesa* uruchamia te wszystkie mity? Na pierwszy rzut oka mamy raczej do czynienia z posągiem tak pięknym, że wzbudza pożądanie. Może jednak pryzmat dzieła sztuki, na które patrzy poeta, pozwala uruchomić całe mityczne zaplecze osobowościowe swojego bohatera? Może nie tylko apollińskie piękno wyzwala pragnienia seksualne? Przecież do głosu dochodzi tu też mit o rzeźbiarzu-twórcy zakochanym w swym dziele. Ale w przeciwieństwie do Pigmalionowej Pyrry – Hermes nie ożywa. Powiedziałabym chętnie, że inaczej niż Pyrra – nie musi. Warto zacytować cały sonet:

Rzeźbiarz Hermesa posąg wykuł marmurowy,
w dłoń dał mu opleciony węzłem posoch biały,
zaś do stóp mu przywiązał skrzydlate sandały
i dał mu uśmiech boski. W alei mirtowej

postawiono go na tle groty porfirowej,
skąd się róże i laury ku niemu zwieszały;
i bóg, Argos pogromca, pełen świętej chwały,
zdał się śnić pod różami i laurem u głowy.

A co noc się mirtowe gałęzie rozchylą
z lekkim, cichym szelestem i pomiędzy róże
przegląda twarz – Olimpu bogom ukradziona...

Spośród gęstwiny stopą wybiega motylą
dziewczyna – i objąwszy pierś boga w ramiona,
wrzące pragnienie gasi na zimnym marmurze.

(Tetmajer 1980: 393)

Dlaczego Hermes tego anonimowego twórcy nie musi ożyć? Wydaje się, że rzeźbiarz pragnie uchwycić witalność boga. Nie powołuje do życia kogoś nowego, odtwarza raczej boskie, idealne piękno i harmonię. To piękno ujęte w doskonale ukształtowanej bryle posągu daje pretekst do stworzenia ekfrazy o charakterze imaginacyjnym, która w sonetowym układzie pokazuje spiętrzone reakcje na dzieło sztuki². Proponuję odczytanie utworu Tetmajera w sieci kontek-

¹ Istotnym kontekstem dla niniejszych rozważań jest książka Sabiny Brzozowskiej *Klasycyzm i motywy antyczne w poezji Młodej Polski* (Brzozowska 2000). Por. również o roli sztuki w kształtowaniu wyobraźni Tetmajera: Bajda 2003.

² O ekfrazie por. m.in.: Markowski 1999: 229–236; Wystouch 2001; Dziadek 2004. Rozważania dotyczące roli ekfrazy w literaturze Młodej Polski zawiera monografia Justyny Bajdy (Bajda 2010a). Warto zwrócić uwagę na niezwykle istotną część pierwszą, zatytułowaną: *Wybrane zagadnienia. Kontekst historyczny*. W części drugiej, *Relacje typu „in absentia”*, badaczka pisze m.in. o pojęciu ekfraz imaginacyjnych, które warto przywołać przy okazji interesującego mnie utworu. Bajda pisze o tego typu ekfrazach: „Wobec tych utworów powstają wątpliwości, czy można jedno-

stów takich jak twórczość poety, sposoby funkcjonowania symboliki posągów w epoce, przedstawienia i seksualność Hermesa, pożądanie, którego staje się on bodźcem i medium, poznanie wzrokowe, ekstaza i kontemplacja wreszcie. Taka interpretacja pozwoli mi uwypuklić wyjątkowość Tetmajerowskiego ujęcia zarówno dzieła sztuki, jak i samego Hermesa z jego wdziękiem, okrucieństwem, pięknem i kpiącym uśmiechem.

Rzeźbiarz wobec mitów – wielość opowieści

Tekst zmusza czytelnika do odkrywania nawarstwiających się znaczeń sytuacji lirycznej. Wskazanie już w tytule najważniejszych kregów interpretacyjnych, tzn. posągu jako dzieła i Hermesa jako boga, nie ogranicza pola, ale odsłania punkty zaczepienia. Każde niemal słowo uprawomocnia skojarzeniową wędrówkę śladem mitów. Tytułowy posąg ogniskuje rozmaite znaczenia. W ten sposób powstaje, w moim przekonaniu, absolutnie nowa jakość utkana z mitów, symboli, emocji, afektów.

Inwersja w pierwszym wersie zdaje się eksponować postać rzeźbiarza i zarazem jego akt twórczy, w ramach którego wykuwa on posąg³. Artysta jako kreator bazuje – co wydaje się niemal oczywiste – na tradycji, czyniąc obiektem swojego dzieła postać mitologicznego boga Hermesa. Wpisuje się tym samym w antykizującą tendencję do uwznioślenia wyobrażeń o starożytnej harmonii, idealności i kalokagathii⁴. Dzieło sztuki ma prawo stać się wcieleniem ideału, może być rodzajem zrealizowanego marzenia o czystym pięknie (Brzozowska 2000: 116).

znacznie wskazać ich pierwowzór plastyczny. Są to opisy odpowiadające pewnemu ikonograficznemu typowi przedstawienia, jak Apollo Kitharodos czy Venus Vitrix, mogą też odwoływać się do stałych elementów konstrukcyjnych [...] Do grupy tej należy zaliczyć anonimowe posągi, które występowały w młodopolskich opisach ze względu na ich walory formalne, mieszczące się w estetyce akademickiej, eksponującej ideał piękna klasycznego, jak marmurowe posągi Afrodyty, oraz te utwory, które w tytułach zawierały jedynie informację, że powstały pod wpływem bliżej nieokreślonego obrazu czy grafiki [...]” (Bajda 2010a: 77–78). Por. także Bajda 2010b: 9–26. O fabularyzacji w ożywianiu dzieła sztuki w poezji Tetmajera por. Nowakowski 1994: 221.

³ Zasadniczym kontekstem jest – oczywiście – rola estetyki i sposobu funkcjonowania posągu w młodopolskiej wyobraźni. Por. Czabanowska-Wróbel 2009: 155–177; Mądra-Shalcross 1987. Por też pozycję najobszerniejszą i zarazem uwzględniającą niezwykle szerokie spektrum badań historyczno-literackich i kulturowych: Trzeciak 2018.

⁴ Por. refleksję Saby Brzozowskiej: „Kazimierz Przerwa-Tetmajer w sugestywny sposób połączył posągową, chłodno-wzniosłą wizję Hellady parnastów z alokalnymi, pastelowymi barwami malarstwa impresjonistycznego. Toteż poetyckie Arkadie Tetmajera przesycone są aurą zmysłowości, sielankowe postaci zyskują rysy typowych bohaterów schyłku wieku, zaś idylliczny krajobraz łagodnie przechodzi w naznaczony baśniowością koloryt słowiański. Ten swoisty amalgamat rekwizytów antycznych i poetyki dekadenco-impresjonistycznej – tworzący jednorodny emocjonalnie szereg harmonijnych i pozbawionych kontrastów literackich obrazów – po roku 1900 kształtował głównie warstwę opisową tekstów epigońskich” (Brzozowska 2000: 11).

Do takiego marzenia nawiązują też inne wiersze Tetmajera, jak chociażby *Leda* i *Danae Tycjana*⁵.

Rzeźbiarz dopracowuje swoje dzieło, wyposażając postać w przyporządkowane jej atrybuty – laskę oplecioną przez węża i sandały ze skrzydłami. Przy opisie tych twórczych czynności nie korzysta się już z języka związanego z rzeźbiarstwem, nawiązuje raczej do wyposażania czy ubierania człowieka: „w dłoń dał mu”; „do stóp mu przywiązał”. Z jednej strony posąg pozostaje nieruchomy, bierny, podlega tej specyficznego rodzaju dekoracji, która pozwala autorowi dzieła ujednoznaczyć portretowanego. Z drugiej wydaje się nabierać cech ludzkich albo w jakimś sensie witalnych, skoro w ostatnim wersie pierwszej strofy padają słowa: „i dał mu uśmiech boski”.

Ten uśmiech – wymykający się już tradycyjnej liście atrybutów – zdaje się pełnić funkcję najważniejszą. Przede wszystkim przydaje posagowi cech ludzkich, emocji, możliwości ich okazania. Zarazem jednak nadaje mu bardzo konkretny charakter, wciąż wpisujący się w tradycję mitologiczną. Epitet „boski” – oznaczająca przynależność do boga, ale też nieprzeciętną atrakcyjność – przypieczętowanie wyjątkowości boga, który w posągu śmieje się już zawsze.

Jedna z opowieści wysnuwających się z wiersza jest zatem historią aktu twórczego, wyjątkowości wysiłków rzeźbiarza wykuwającego sylwetkę boga i borykającego się zarazem z tradycją przedstawień Hermesa, aktualizującego jego mit.

Inna opowieść dzieje się w krajobrazie stanowiącym tło dla rzeźby. Posąg zostaje wyeksponowany (już poza działaniem rzeźbiarza, co w sonecie podkreśla forma bezosobowa) w alei mirtowej. Roślinność wykorzystana przez Tetmajera pozostaje mocno zakorzeniona w symbolice mitologicznej (mirt, podobnie jak róża, był przypisany Afrodycie).

Nawiązanie do morderstwa na Argosie zmusza do wyjścia poza właściwy tekst sonetu, by stworzyć jak najbardziej pojemną aktualizację mitu. Ze wszystkich, niemal niezliczonych epizodów z przygód Hermesa Tetmajer wybiera i przywołuje tę o pokonaniu Argosa/Argusa. W historii o uwolnieniu przemienionej w jałówkę Io spod straży stuokiego Argosa ważną rolę odgrywa nie tylko wyjątkowy spryt Hermesa, ale też jego talent muzyczny. Bóg gra bowiem na flecie

⁵ Por. rozdział „*Homo creator*” w *labiryncie stylów* w: Brzozowska 2000. Badaczka interpretuje w kontekście właśnie wyobrażeń o doskonałości sztuki starożytnej i zarazem renesansowej (a także samych Greków), a zarazem w kontekście przekonania o twórcy jako wyrazicielu ideałów takie utwory jak m.in.: *W Gaju Akademosia*, *Pod stropem Sykstyiny* Władysława Kozickiego, *Michelangelo*, sonety o incipitach *Jako rzeźbiarz bezkształtne, marmurowe glazy...* i *Zbudź się! Nad życia męty wzniesiona wysoko* Jerzego Żuławskiego, *Michał Anioł przed bryłą marmuru*, *W Kaplicy Sykstyńskiej* Kazimierza Przerwy-Tetmajera, *Jeńcy Michała Anioła*, *Roma* Leopolda Staffa, *Hefajstos* Stanisława Korab Brzozowskiego, *Tarcza Achillesa* Zdzisława Dębickiego, *Mistrz Pigmalion* Leona Rygiara (Brzozowska 2000: 101–125).

(lub fletni Pana), by uspić strażnika. Nie staje do otwartej walki, usypia tego, który nigdy nie śpi, i obezwładnionemu, bezbronnemu, obcina głowę. Epizod, zilustrowany m.in. przez Pinturricchia, van Campena, Rubensa, Velázquezę, dla poety jest jedynie pretekstem do pochwały posłańca bogów. Tetmajer rezygnuje z pokazania okrucieństwa, przewrotności, podstępności – tak charakterystycznych dla mitologii. Istotny okazuje się natomiast wyłącznie fakt zwycięstwa nad istotą, która miała być niepokonana.

Kim jest Hermes mordujący Argosa? Staje się wykonawcą poleceń Zeusa w konflikcie między zazdrosnymi małżonkami. Podobnie jak strażnik, pozbawiony zostaje możliwości wyboru. Niewątpliwie jednak opowieść ta po raz kolejny pozwala na wyeksponowanie wyjątkowego sprytu Hermesa.

Najważniejsze dla Tetmajera okazuje się samo zwycięstwo, co wypuklone zostaje epitetami charakterystycznymi dla opisu bogów: „pełen świętej chwały”. Na doskonałość, czy mimetyczne naśladowanie życia, wskazuje zdanie: „zdał się śnić pod różami i laurem u głowy”. To oczywiście klasyczny zabieg podkreślający wprawę rzeźbiarza, który tworzy postać tak efektownie, że wydaje się ona żywa, uchwycona w momencie snu, podglądnięta.

Do pewnego stopnia podobnie, bo bez epatowania okrucieństwem, portretuje Hermesa w posągu z lat 20. XIX wieku Bertel Thorvaldsen⁶. Jego bóg uchwycony został tuż przed popełnieniem mordu. W lewej dłoni trzyma fletnię Pana, którą odsuwa już od ust. W prawej, schowanej za udem, miecz. Zamiast sandałów nosi na głowie hełm ze skrzydłami. Figura odbiega od takich antycznych wzorców jak chociażby Hermes Praksytelesa, pod którego ręką piastujący Dionizosa posłaniec bogów zyskuje bez porównania bardziej atletyczną budowę. Hermes Thorvaldsena ma posturę chłopięcą, delikatną, co kontrastuje z trzymanym w dłoni długim mieczem. Ta chłopięca sylwetka nawiązuje do posągów przedstawiających pięknych, bezimiennych, świeckich i w tym sensie samowystarczalnych ze względu na swą urodę młodzieńców – *kuros* (Paglia 2006: 105). Z kolei w dynamicznej rzeźbie *Mercury wiążący skrzydła u sandałów* François Rude portretuje boga po dokonaniu zabójstwa. Tu także Hermes ma subtelnie zarysowaną sylwetkę. Jest równocześnie i mordercą, i delikatnym chłopcem grającym na fletni. Wszystkie wersje jego osobowości aktualizują się w tych posągach, a zarazem kumulują w figurze opisywanej przez Tetmajera.

Określenie „Argos pogromca” wywołuje zatem konieczność odniesienia nie tylko do mitu o uwolnieniu Io, ale także do przedstawień morderstwa w sztukach wizualnych, które Tetmajer z dużym prawdopodobieństwem znał.

⁶ O nurcie neoklasycejszym w rzeźbie por. np.: Kotula, Krakowski 1980: 7–30. Por. też Honour 1972.

Seksualność – dziewczyna i bóstwo

W drugiej części sonetu rzeźbiarz i jego akt twórczy zdają się tracić na znaczeniu. Jego miejsce jako czynnika ludzkiego skonfrontowanego z pięknem posągu zastępuje dziewczyna wraz z całą swoją aktywnością i seksualnością. To ona przejmując rolę człowieka tęskniącego za cielesnością figury, podlegając złudzeniu życia w posągu. Tetmajer parafrazuje w ten sposób opowieść o Pigmalionie i Pырrze⁷, zarazem wpisuje się w niezwykle rozbudowaną tradycję odczytań tego mitu interpretowanego niejednokrotnie przez innych młodopolskich poetów. Jednocześnie prowokuje znów komentarz, zmusza do wyjścia poza tekst i do uruchomienia kolejnych mitologicznych skojarzeń, z których każde wydaje się uzasadnione.

Eufoniczne zestrojone uwypuklone onomatopeją („gałęzie rozchyla / z lekkim, cichym szelestem”) daje wrażenie subtelności, lekkości, ale też – co znajdzie mocne uzasadnienie w ostatniej zwrotce – seksualności, zwłaszcza za sprawą czasownika „rozchyla”. Tetmajer tak opisuje urodę dziewczyny, by było jej jak najbliższe do Hermesa – jej pojawiająca się wśród krzewów twarz określona zostaje jako „Olimpu bogom ukradziona”. Osłonięta mrokiem nocy, dziewczyna przybiega do posągu. Jej ruch po raz kolejny opisany jest za pomocą takiego epitetu, który stwarza efekt lekkości: „stopą wybiega motylą”. Moment spotkania bazuje na kontraście gorąca (dziewczyna) i chłodu (marmur). Inaczej niż w micie o Pigmalionie figura nie zostaje jednak obdarzona życiem. Dziewczyna natomiast oddaje się aktowi masturbacji (choć równie dobrze mógłby to być rytuał powoływania do życia). To dosyć znamienne dla epoki wciąż zdominowanej przez męski punkt widzenia, by wyposażać kobietę w niespożyty energię seksualną. Dziewczyna jest tu jedynym żywym człowiekiem, który zaspokaja swoje potrzeby erotyczne. Akt miłosny nie czyni z niej jednak w pełni aktywnej strony, gdyż podlega ona urokowi (czy dosłownie czarowi) marmurowego posągu. Znów z jednej strony będzie to aluzja do wyjątkowego kunsztu rzeźbiarza, ale z drugiej do seksualnej energii powiązanej z Hermezem. Powiedziałabym najchętniej, że mitologiczne asocjacje tak uaktualniają mit, by wiersz stał się dziełem totalnym ujmującym także misterium miłości i erotyki.

Nie na darmo obiektem pożądania staje się Hermes, w tradycji jeszcze przedhelleńskiej bardzo silnie związany z kultem fallicznym (Graves 1967: 71). Jak wspomina Robert Graves, jako bóg miał on powstać z kamiennych fallusów⁸. Angielski mitoznawca podkreśla, że przypisywanie Hermesowi wynalazku krzesania ognia powiązane było również z magią falliczną (wiercenie w materiale symbolizowało siłę odpowiednio męską i żeńską [Graves 1967: 71]). O tej

⁷ Por. Brzozowska 2000: 122. Por. także Gutowski 1992: 130–146.

⁸ Por. np. Harrison 1912: 365.

samej proveniencji Hermesa przypomina Camille Paglia, nawiązując do fallicznych kamieni zwanych hermami i oznaczających granice. Pisze bowiem:

Gdy przyjmuje on ludzki kształt, jest dojrzałym brodatym mężczyzną, Psychopomposem, przeprowadzającym dusze do świata podziemnego. Dwa tysiąclecia od epoki archaicznej do sztuki hellenistycznej zmieniły go w pięknego młodzieńca bez brody, przypominającego Apolla. Męski rolniczy wigor staje się androgyniczną ogładą. [...] Rozwój Hermesa do Merkurego to przejście od niekzrzesanego, skoncentrowanego na ziemi monolitu do wyzwalającego się z ziemi i pokonującego przestworza – od chthoniczności do apollińskości. Późny Hermes pojawia się w kształtnej figurze z brązu Merkurego wyrzeźbionej przez Giovanniego da Bologna, która stała się logo amerykańskich kwiaciarzy (Paglia 2006: 81).

Paglia, odwołując się do androgyniczności Afrodyty (zwłaszcza tej z przydomkiem Wenus Barbata) i jej zmutowanych narodzin, widzi w niej zwyciężczynię mężczyzn. Ale używa też męskich przydomków Afrodyty – jak sama to określa: zjadliwie – wskazując na agresję, z jaką gwiazdy kina epatują własną seksualnością (Paglia 2006: 81). Androgyniczność Hermesa wydaje się natomiast w ujęciu Paglii inaczej wartościowana. Przywołując opisy Waltera Fridericha Otta⁹, nie tylko podkreśla umiejętność oszukiwania, ale też nadaje postaci Hermesa/Merkurego wdzięk, figlarność, zwinność. Pisze dalej:

W prawdziwym życiu, jak zauważyłam, nieprzewidywalnemu mieszanemu się męskości i żeńskości towarzyszy ta konstelacja żywiołowych, pozbawionych skrupułów cech. [...] Merkuriusz, łacińskie określenie boga, planety i rtęci, jest alegoryczną hermafrodytą średniowiecznej alchemii. Używam imienia Merkuriusza na określenie nawiedzanej, dowcipnej, niespokojnej, seksualnie dwuznacznej istoty. Przykłady to Rozalinda i Ariel Szekspira, Mignon Goethego, Natasza Tołstoja i Ciotka Mame Patricia Dennisa (Paglia 2006: 81–82).

W podobnym duchu badaczka interpretuje laskę herolda czy symbolizujący leczenie kaduceusz¹⁰ opleciony przez dwa węże (co skądinąd według Gravesa ma być błędem tradycji). Widzi w nim analogię do dwupłciowego uroborosa pożerającego swój ogon, zapładniającego i rodzącego (Harrison 1912: 279).

Inna sprawa, że – jak zauważa Paglia – przywoływany także przeze mnie posąg Praksytelesa przedstawiający Hermesa okazuje się mieć cechy kobiece. Jest to bowiem Hermes *Kourotropos*, wychowawca chłopców, mający wchodzić w kompetencje matki¹¹.

⁹ Por. Otto 1964: 104–124.

¹⁰ Ale przecież także wywołujący płodność, por. Harrison 1912: 279.

¹¹ „But patriarchy, once fully established, would fain dominate all things, would invade even the ancient prerogative of the mother, the right to rear the child she bore. Standing before the

Kontaminacje mitów

Te wszystkie nawarstwiającej się asocjacje mitologiczne, choć odbiegają od dosłownych nawiązań w tekście, są – w moim przekonaniu – uzasadnione. Przywołanie figury bóstwa i połączenie jej z mitem pozwala uzyskać efekt skumulowania poziomów znaczeń symbolicznych, przenikających się, potęgujących nawzajem. Co dzieje się z mitem o Hermesie? Sabinę Brzozowską niepokoi jałowość przywoływania mitologicznych figur:

Mit przyciągał uwagę artystów Młodej Polski jako wzór, archetyp ludzkiego losu, opowieść o początkach świata i przepowiednia przyszłości. W nim doszukiwano się paradygmatu uświęcającego porządek kosmiczny i społeczny oraz interpretacji sensu ludzkiej egzystencji. Mit bowiem odzwierciedla obawy i lęki jednostki, a zarazem działa kompensacyjnie jako zastępcza forma zaspokajania ukrytych pragnień. Ewokując niezgłębione tajemnice mit fascynował symbolistów, jednakże literatura Młodej Polski nie wykorzystwała w pełni symbolicznego potencjału mitów, za to unieruchomiła w poetyckiej sztampie całe zastępy antycznych męczenników, prototypy cierpienia: Prometeusza, Syzyfa, Tantalą, Iksjona, Danaidy (Brzozowska 2000: 15).

Nie sposób nie zgodzić się z tymi wnioskami, niejednokrotnie bowiem postaci mityczna przywoływana w rozmaitych utworach na zasadzie ozdobnika, sztafażu traci cały swój potencjał wieloznaczności. W *Posągu Hermesa* postaci mityczne nie są sztafażem, mieniają się natomiast migotliwością znaczeń. Potencjał ten eksponowała Maria Podraza-Kwiatkowska, pisząc o mitach w ujęciach synkretycznych, symbolach-mitach spiętrzających się w utworach oraz – w połączeniu z innymi symbolami – stwarzających migotliwość znaczeniową i prowokujących wielość interpretacji (Podraza-Kwiatkowska 2001: 131)¹². Dzięki mitycznej figurze przetworzonej przez kulturę i wyposażonej w nowe cechy pojawia się inna jakość.

W badaniach antropologiczno-mitokrytycznych przyjmuje się za Durandem definicję mitu jako dynamicznego systemu symboli (figur mitycznych), obrazów, które ukła-

Hermes of Praxiteles I have often wondered why a figure so beautiful should leave the imagination unsatisfied, even irritated. It is not merely that the execution is late and touched with an over facility; it is, I think, that the whole conception, the motive, is false. Hermes, the young male, usurps the function of the mother, he poses as Brephotrophos. He is really kourothrophos. The man doing a woman's work has all the inherent futility and something of the ugly dissonance of the man masquerading in woman's clothes" (Harrison 1912: 495).

¹² Por. także Kurkiewicz 2008: 409–432. Badacz pisze: „Autorzy młodopolskich liryków sięgali po mitologiczne źródła nadzwyczaj chętnie, posługując się nimi w różnego rodzaju poetyckich realizacjach. [...] Sposoby kreacji i wykorzystania przez poetów bohaterów mitologicznych wskazują na szczególnie bogactwo indywidualnych interpretacji kolejnych mitów” (Kurkiewicz 2008: 409). Por. także: Filipkowska 1972: 220–252; Jankowiak 1972: 253–289; Floryńska 1980: 117–160. Por. również: Głowiński 1990; Kunczewicz 1982; Markiewicz 1987: 55–70; *Mit – człowiek – literatura* 1992.

dają się w narracji inkorporowane trwale w kulturę. Dzięki literackiej palingenezie narracji mitycznych mit archaiczny ożywiany jest poprzez dynamizm opowieści, a mit uniwersalny staje się mitem osobistym, indywidualnym, jako najstarsza werbalizacja ponadindywidualnych i zbiorowych aspektów rzeczywistości przeżytej. Wyobraźnia mito-poietyczna to, według Jean-Jacques'a Wunenburgera, szczególny rodzaj wyobraźni, która posiada zdolność generowania, na kanwie opowieści mitycznych, fikcyjnych historii [...] Wunenburger utożsamia aktywność mito-poietyczną wyobraźni z aktywnością symboliczną człowieka [...] (Karwowska 2019: 54)

Można powiedzieć, że właśnie taka sytuacja ma miejsce w *Posągu Hermesa*. Następuje tu – specyficznego rodzaju – kontaminacja mitów. Mit o Pigmalionie i Pырrze zostaje zespolony z ideałem apollińskiego piękna, przedstawieniami pięknych chłopców oraz z komplikującą tę całą scenę wielowarstwową historią samego Hermesa i wreszcie dziewczyny.

Powtarzanie i przetwarzanie mitu, w sposób nieidentyczny, przekształcający pierwowzór (sam przecież nader skomplikowany i wieloznaczeniowy), stwarza nową jakość symbolu:

Symbol dzięki redundancji, jest nieustannie uaktualniany w tekstach kultury, ale te powtórzenia nigdy nie mają charakteru tautologicznego. Palingenezę mitów i odradzanie się symbolu Durand porównuje do solenoidu, w którym za każdym powtórzeniem coraz bardziej zbliżamy się do celu, do jego środka [...] (Karwowska 2020: 18)¹³

Mity aktualizowane w sonecie Tetmajera uwikłane zostają także w uczuciowe, zmysłowe, afektywne reakcje wszystkich biorących udział w tym jedynym w swoim rodzaju spotkaniu. Z jednej strony będzie to rekcja dziewczyny na posągowe piękno i urok (w pełnym znaczeniu tego słowa). Z drugiej – to stan tego kogoś, kto obserwuje lub wyobraża sobie tę scenę.

Koneser, ekstaza i uśmiech trikстера

Dlaczego akt autoerotyzmu nie wydaje się tu wyzwalający? Przyczyn można wskazać co najmniej kilka. Po pierwsze akt ów jest ściśle powiązany z posągiem, pozostaje w jakimś sensie od niego zależny. Po drugie sytuacja, kiedy dziewczyna

¹³ W innej książce Karwowska, analizując koncepcję Gilberta Duranda i cytując monografię jego autorstwa (Durand, Sun 2000; Durand 1987), pisze: „Przyjmując, jako punkt wyjścia, Bachelardowską fenomenologiczną koncepcję obrazu literackiego, Durand śledzi eksplozje mityczne symbolicznych figur wyobraźniowych, poszukuje ich elementu ejdetycznego. Odnalezione, dzięki występującej w kulturze konwergencji, homologii mitemów lub sekwencji mitycznych, nazywa rezonanssem semantycznym mitu odrodzonego w rozległej przestrzeni antropologicznej. Taka perspektywa badawcza jest zgodna z odczytaniem mitu jako epifanii tajemnicy, znaku odsyłającego do niewysłowionego i niewidzialnego, który konkretyzuje się dzięki grze mitycznych, rytualnych, ikonograficznych redundancji” (Karwowska 2011: 16–17).

zaspokaja swoje seksualne pożądanie, ujęta jest w ramy tekstu poetyckiego, stając się tym samym obiektem oglądu. Poeta generuje, stwarza sytuację, którą obserwuje i opisuje. Między podmiotem a posągiem zdaje się istnieć jakaś więź czyniąca z bohaterki obiekt podglądania. Obserwator przyjmuje bowiem względem posągu postawę kontemplatora, co daje mu władczy dystans także wobec dziewczyny widzianej jako zniewolona pożądaniem. Właśnie ta postawa kontemplatora, konesera, reprezentanta seksualizującego kobietę świata kultury pozwala przypuszczać, że patrzy on męskim okiem¹⁴. Nawiązuje się relacja spojrzeń między nim (ukrytym) i Hermesem (marmurowym), wynikająca z męskiej wspólnoty połączonej z kulturowym dystansem¹⁵. Wspólnota ta wyrasta też z pożądania. Posąg jest zawsze uwikłany w cudze spojrzenie, oglądanie rzeźby stanowi jej cechą w jakimś sensie dystynktywną. Koneserem sztuki okazuje się nadawca wiersza.

Może być tak, że dziewczyna jest kimś na podobieństwo Mickiewiczowskiej Karusi, która widzi więcej. O tę siłę poeta byłby uboższy, choć – niezależnie od rozróżnień – umiejscawiałby kobietę w dualistycznym układzie kultura – natura.

Dziewczyna w swojej sensualności i dynamice postrzegana jest natomiast jako przedstawicielka natury, która poddaje się popędowi wywołanemu bądź co bądź przez dzieło sztuki. Koneser patrzy tym samym na kogoś, kto nie jest w stanie widzieć dzieła jako takiego, lecz poddaje się w sposób nieuświadomiony hedonizmowi artycjalistycznemu¹⁶.

Intymne przeżycie dziewczyny nie powinno być natomiast widziane. Jej działanie przekracza granicę kontemplacji, narusza równocześnie dystans charakterystyczny dla wzroku. Ten, kto nie zbliża się do zaspokajającej swe pożądanie, zachowuje właśnie bezpieczną odległość, która wystarcza poznaniu wzrokowemu. Równocześnie jednak przekracza granicę jej intymnej ekstazy.

A zatem sytuacja liryczna daje się rozwiłkać w ten sposób, że pomiędzy dwoma mężczyznami – poetą i posagowym Hermesem – anonimowa dziewczyna

¹⁴ Por. np. dotyczący kina rozdział *Kobieta jako obraz, mężczyzna jako władca spojrzenia* w: Mulvey 2010: 39–45.

¹⁵ Por. Czabanowska-Wróbel 2009: 159. Por także przywoływane przez Czabanowską artykuły Germana Ritz – *Niewypowiadalne pożądanie a poetyka narracji* (Ritz 1998), gdzie autor pisze jednoznacznie: „*Gender studies* podążając tropem Foucalta dawno ustaliły, gdzie tkwią korzenie dyskomfortu czy też źródła lęku. Męski dyskurs podaje się za neutralny dyskurs kultury, tzn. utożsamia z kulturą. Jeśli dyskurs kobiecy lub homoseksualny utrwalają się w świadomości jako Inność kultury, to dyskurs męski (heteroseksualny) musi uznać – przeglądając się w tamtych – że jest konstruktem” (Ritz 1998: 131) – oraz *Między histerią a masochizmem. Utopijne koncepcje ciała mężczyzny* (Ritz 2002: 147–156). Por. także Czabanowska-Wróbel 2013: 181–194.

¹⁶ Por. Gutowski 1992: 120. Badacz definiuje hedonizm artycjalistyczny jako taki, „w którym erotyczne przeżycie ogniskuje się wokół pięknego ciała przedstawionego w dziele sztuki lub traktowanego jako przedmiot estetyczny”. Por. także Jakóbczyk 2001: 37–38.

oddaje się ekstazie. Sądzę jednak, że prowokowane przez sonet mityczne skojarzenia (wciąż niewyczerpane) powodują jeszcze inną – zbierającą te wszystkie asocjacje – interpretację. Taką mianowicie, w której poeta patrzy na odbywające się misterium hołdu wobec boga, może i reprezentującego siłę falliczną, ale mającego w sobie mocno zakorzeniony pierwiastek androgyniczny.

A może być też i tak, że wszyscy – czytelniczka, poeta, dziewczyna – ulegają odgrywającej się bez przerwy sztuczce uśmiechającego się trikstera.

BIBLIOGRAFIA

Bajda Justyna. 2003. *Poezja a sztuki piękne. O świadomości estetycznej i wyobraźni plastycznej Kazimierza Przerwy-Tetmajera.* Warszawa: Wydawnictwo DiG.

Bajda Justyna. 2010a. *Poeci to są słów malarze... Typy relacji między słowem a obrazem w książkach poetyckich okresu Młodej Polski.* Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

Bajda Justyna. 2010b. *Współistnienie słowa i obrazu w literaturze i sztuce Młodej Polski.* W: *Z problematyki literatury i sztuki Młodej Polski.* T. III: *Młodopolska synteza sztuk.* Red. Hanna Ratuszna, Radosław Sioma. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika. S. 9–26.

Brzozowska Sabina. 2000. *Klasycyzm i motywy antyczne w poezji Młodej Polski.* Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.

Czabanowska-Wróbel Anna. 2009. *Miłość w posągach. Piękno efeba.* W: Anna Czabanowska-Wróbel. *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu.* Kraków: Universitas. S. 155–177.

Czabanowska-Wróbel Anna. 2013. *Młodopolski heroizm – fantazmaty męskości.* W: Anna Czabanowska-Wróbel. *Sprzeczne żywioły. Młoda Polska i okolice.* Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego. S. 181–194.

Durand Gilbert. 1987. *Wyobrażenia symboliczne.* Przeł. Cezary Rowiński. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Durand Gilbert, Sun Chaoying. 2000. *Mythe, thèmes et variations.* Paris: Desclée De Brouwer.

Dziadek Adam. 2004. *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej.* Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

Filipkowska Hanna. 1972. *Z problematyki mitu w literaturze Młodej Polski.* W: *Problemy literatury polskiej lat 1890–1930.* Seria I. Red. Hanna Kirchner, Zbigniew Żabicki. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk. S. 220–252.

- Filipkowska Hanna.** 1978. *Antyk w literaturze polskiej przełomu XIX i XX wieku na tle europejskim*. W: *Z polskich studiów slawistycznych*. Seria I. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe. S. 117–123.
- Floryńska Helena.** 1980. *Horyzont mityczny Młodej Polski*. „Archiwum Filozofii i Myśli Społecznej”, nr 26. S. 117–160.
- Głowiński Michał.** 1990. *Mity przebrane. Dionizos. Narcyz. Prometeusz. Marchoń. Labirynt*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Graves Robert.** 1967. *Mity greckie*. Przeł. Henryk Krzeczkowski. Wstęp Aleksander Krawczuk. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Gutowski Wojciech.** 1992. *Hedonizm, czyli absolut chwili*. W: Wojciech Gutowski. *Nagie dusze i maski. (O młodopolskich mitach miłości)*. Kraków: Wydawnictwo Literackie. S. 113–171.
- Harrison Jane Ellen.** 1912. *Themis. A Study of Social Origins of Greek Religion*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Honour Hugh.** 1972. *Neoklasycyzm*. Przeł. Wiesław Juszcak. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Jakóbczyk Jan.** 2001. *Kazimierz Przerwa-Tetmajer. Zbliżenia*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Jankowiak Mieczysław.** 1972. *Funkcja mitu w prozie Przybyszewskiego i Berenta*. W: *Problemy literatury polskiej lat 1890–1930*. Seria I. Red. Hanna Kirchner, Zbigniew Żabicki. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk. S. 253–289.
- Karwowska Marzena.** 2011. *Symbole Apokalipsy. Studia z antropologii wyobraźni*. Warszawa: Wydawnictwo Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.
- Karwowska Marzena.** 2019. *Transpozycja struktur mitycznych w „Dolinie Issy” Czesława Miłosza*. „Prace Polonistyczne”, seria LXXIV. S. 53–69.
- Karwowska Marzena.** 2020. *Świadomość rodząca obrazy. Studia z antropologii literatury*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Kotula Adam, Krakowski Piotr.** 1980. *Rzeźba XIX wieku*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Kuncewicz Piotr.** 1982. *Antyk zmęczonej Europy*. Warszawa: Nasza Księgarnia.
- Kurkiewicz Michał.** 2008. *Bohaterowie antycznych mitów w poezji twórców Młodej Polski*. W: *Ateny, Rzym, Bizancjum. Mity śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku*. Red. Jarosław Ławski, Krzysztof Korotkich. Białystok: Trans Humana. S. 409–432.
- Markiewicz Henryk.** 1987. *Literatura a mity*. „Twórczość”, nr 10. S. 55–70.
- Markowski Michał Paweł.** 1999. *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*. „Pamiętnik Literacki”, z. 2. S. 229–236.
- Mądra-Shalcross Bożena.** 1987. *Cień i forma. O wyobraźni plastycznej Leopolda Staffa*. Szczecin: Glob.

Mit – człowiek – literatura. 1992. Red. Stanisław Stabryła. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Mulvey Laura. 2010. *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*. Red. Kamila Kuc, Lara Thompson. Kraków: Korporacja Ha!art.

Nowakowski Andrzej. 1994. *Przed obrazami mistrzów*. W: Andrzej Nowakowski. *Arnold Böcklin. Chwała i zapomnienie*. Kraków: Universitas. S. 211–247.

Otto Walter Friderich. 1964. *The Homeric Gods. The Spiritual Significance of Greek Religion*. Trans. Moses Hadas. Boston: Beacon Press, first published as a Beacon Paperback.

Paglia Camille. 2006. *Seksualne osoby. Sztuka i dekadencja od Neferetiti do Emily Dickinson*. Przeł. Maria Kuźniak, Magdalena Zapędowska. Poznań: Brama – Książnica Włóczęgów i Uczonych.

Podraza-Kwiatkowska Maria. 2001. *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*. Wyd. 3. Kraków: Universitas.

Ritz German. 1998. *Niewypowiedzialne pożądanie a poetyka narracji*. W: *Literatura wobec niewyrażalnego*. Red. Włodzimierz Bolecki, Erazm Kuźma. Warszawa: Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. S. 131–143.

Ritz German. 2002. *Między histerią a masochizmem. Utopijne koncepcje ciała męzczyzny*. W: *Codzienne, przedmiotowe, cielesne. Języki nowej wrażliwości w literaturze polskiej XX wieku*. Red. Hanna Gosk. Izabelin; Świat Literacki. S. 147–156.

Tetmajer Kazimierz. 1980. *Poezje*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Trzeciak Katarzyna. 2018. *Posągi i utopie. Rzeźba jako metafora nowoczesnej formy artystycznej, podmiotowości i politycznej wspólnoty*. Kraków: Universitas.

Wodziński Cezary. 1993. *Hermes i Eros. Impresja hermenutyiczna*. „Przegląd Filozoficzny”, R. 2, nr 4. S. 93–108.

Wysłouch Seweryna. 2001. *Literatura i semiotyka*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Urszula M. Pilch

A GIRL AND HERMES. KAZIMIERZ PRZERWA-TETMAJER'S POSĄG HERMESA (THE STATUE OF HERMES)

(abstract)

Posąg Hermesa (The Statue of Hermes), a poem by Kazimierz Przerwa-Tetmajer, features a myriad of references to the act of sculpting, the statue itself, the myth of Hermes, the myth of Pygmalion, images of fertility, female libido, and, last but not least, the possibility that the reader, the poet, and the girl in the text are ticked by Hermes. The symbols

incorporated in the poem illuminate each other and, as a result, the myth is reenacted in the very act of reading the sonnet. At the same time, it is not possible to put forward a single interpretation of the text. The myth can only be actualized if all the interpretations or the poem are simultaneously combined.

KEYWORDS

Hermes; Pygmalion; sculpture; myth; poetry; Young Poland; Kazimierz Przerwa-Tetmajer