

# Modernizm polski





Ta lektura, podobnie jak tysiące innych, jest dostępna on-line na stronie wolnelektury.pl.

Utwór opracowany został w ramach projektu Wolne Lektury przez fundację Wolne Lektury.

---

KAZIMIERZ WYKA

# *Modernizm polski*

*Pamięci  
Ignacego Chrzanowskiego (zm. 19 I 1940)  
i Stefana Kołczkowskiego (zm. 16 II 1940)*

# PRZEDMOWA DO PIERWSZEGO WYDANIA

*Habent sua fata libelli*<sup>1</sup> — to znane powiedzenie łacińskie do książki niniejszej także się stosuje. W jakim sposobie, winien to jestem opowiedzieć na wstępie, by wyjaśnić czytelnikowi, dlaczego to zdobywam się na odwagę wydania książki napisanej z górą dwadzieścia lat temu. Jak też, by przedstawić, że w tym rzadko spotykanym rozżewie pomiędzy czasem napisania a momentem wydania niniejszej książki udział i odpowiedzialność autora są minimalne.

Główny i podstawowy trzon poniższego tomu, traktujący o rozwoju i strukturze modernizmu polskiego, wywodzi się z mojej pracy doktorskiej wykonanej pod kierunkiem Stefana Kołaczekowskiego, a przyjętej w Uniwersytecie Jagiellońskim w roku 1937. Nosiła ona podówczas tytuł *Studia nad programem Młodej Polski*, w tej postaci została przedstawiona na posiedzeniu Komisji Literackiej Polskiej Akademii Umiejętności w czerwcu 1937 roku, czego ślad pozostał w streszczeniu drukowanym w „Sprawozdaniach Polskiej Akademii Umiejętności” t. XLIII, Kraków 1937, nr 6. Wspomniane ujęcie poważnie się różniło od tego, jakie w ciągu dalszej pracy i częściowej przebudowy koncepcji książki przybrała.

Dość, że jeszcze przed wojną została ona oddana do druku jako kolejny tom redagowanej przez Stanisława Pigionia, a obejmującej rozprawy wychowanków krakowskiej katedry polonistycznej, serii „Prace z historii literatury polskiej”. Pamiętam dokładnie datę, kiedy ostatnią korektę podpisałem do druku — 4 lipca 1939. Przed wybuchem wojny nie zdołano książki odbić. Dzięki zapobiegliwej staranności oficyny Anczyca w Krakowie jej skład przetrwał okupację hitlerowską. Po wojnie dwukrotnie znowu podpisywałem do druku, za każdym razem daremnie. Wreszcie rzecz całą schowałem na samo dno biurka, w przekonaniu, że to już na zawsze.

I kiedy po latach przeszło dwudziestu od czasu napisania rzecz, co tak dziwacznie potwierdza słowa Terentianusa Maurusa, które, straciwszy markę indywidualnego autorstwa, stały się zwrotem przysłowiowym — kiedy rzecz podobna się ukazuje, autor jest w prawdziwym kłopotcie. Kłopot jest prosty i oczywisty. Dzisiaj tę książkę napisałbym na pewno inaczej, być może całkiem inaczej. Tak od strony wprowadzonego materiału, jak przede wszystkim od strony zastosowanej metody interpretacyjnej napisałbym odmienne. Ale czy znaczy to, że po latach dwudziestu, po zmianie zajmowanego stanowiska metodycznego, wolno ówczesny tekst przerabiać, dostosowywać, przykrawać, aktualizować? Na pewno postępowanie takie miałyby się z celem. Na pewno podobne zabiegi wydałyby na świat stwór poroniony i ułomny, o niewiadomej proveniencji. Metryka naukowa takiego potworka ani pod rokiem 1938, ani pod rokiem 1958 nie dałaby się wciągnąć do księgi narodzin.

W takim położeniu pozostaje tylko jeden możliwy wybór. Ten, którego dokonuję i którego skutki sam czytelnik zechce osądzić. Mianowicie: tekst podać w jego przedwojennej postaci, zgodnie z zakresem przewertowanych podówczas przeze mnie materiałów, nawet do przypisów nie sięgając — dotyczy to również literatury przedmiotu — i nie dopełniając wielu luk widocznych dzisiaj w sposób oczywisty. Podać go też zgodnie ze stanem ówczesnej świadomości metodycznej autora, ani jej aktualizując, ani poprawiając. Tak też postępuję. Oczywiście, nie w imię założenia, ażebym każdy ustęp tej poszerzonej rozprawy doktorskiej uważał za nietykalny.

W tym względzie trzy okoliczności jeszcze mię<sup>2</sup> umacniają. Po pierwsze, chociaż tak dawno napisana, przedstawiona tutaj próba całościowego ujęcia wstępnej fazy rozwoju Młodej Polski nie doczekała się w ciągu dwudziestu lat rywalki na tym terenie. Nie słyszałem również, ażeby dzisiaj któryś z historyków literatury zabierał się do tego, jak by

Literat, Narodziny

<sup>1</sup>*habent sua fata libelli* (łac.) — i książki mają swe losy. [przypis edytorski]

<sup>2</sup>mię (daw.) — forma skrócona zaimka używana daw. w pozycji nieakcentowanej w zdaniu (podobnie jak „się”, „cię”); dziś używana jest tylko długa forma: mnie. [przypis edytorski]

nie było, całkiem doniosłego ogniwa naszej literatury. Dopiero w momencie pisania tej przedmowy ukazała się monografia Przybyszewskiego pióra Stanisława Helsztyńskiego<sup>3</sup>.

Po drugie, pisałem *Modernizm polski* w latach, kiedy wydawało się, że prezentowana w tej książce formacja umysłowa jest zjawiskiem absolutnie przebrzmiałym i niepowracalnym. W latach 1956–1958 wiele się zmieniło w tej mierze. Spóźnione przenikanie egzystencjalizmu<sup>4</sup> do naszej literatury, do umysłów młodego pokolenia, postawionego przed nową eschatologią<sup>5</sup>, tym razem eschatologią atomowego grzyba, wywołało dziwne zjawisko. W polskim wariantcie tej eschatologii pod pseudonimem egzystencjalizmu i nowoczesności odrodziły się na krótko pewne formy przybyszewszczyzny, modernizmu, cyganerii młodopolskiej z jej mazgajową bezzadnością intelektualną i społecznym zagubieniem. Stara peleryna modernistyczna, której, zdawałoby się, już nikt nie wykupi z lombardu, nieoczekiwanie znalazła swoich licytantów. Jako krytyk wypowiadałem się przy różnych okazjach na ten temat, który można by nazwać — zmartwychwstaniem Młodej Polski. Słowem, na froncie bieżących wydarzeń literackich książka o modernizmie nie będzie chyba intruzem.

Po trzecie, *Modernizm polski* został napisany nie tylko celem przedstawienia etapu historycznoliterackiego objętego tym tytułem, ale też celem egzemplifikacji określonej metody w badaniach procesu historycznoliterackiego, a mianowicie teorii pokoleń i ich roli w rozwoju sztuki. Ta metoda od książki nie daje się odjąć, jak by nie było, jest to wykład przemyślany i metodycznie świadomie założony. Tylko i wyłącznie *Polska literatura współczesna* Antoniego Potockiego wyprzedza w naszej krytyce tę książkę, ale dzieło Potockiego poczęte jest intuicyjnie, bez śladu jakiegokolwiek aparatu metodycznego.

Ten взгляд ostatni nakazuje wszakże, ażeby z perspektywy lat dwudziestu spojrzeć na ową metodę, która w badaniach historycznoliterackich prowadzonych w krajach kapitalistycznych bynajmniej nie została złożona do lamusa. (Por. H. Peyre, *Les générations littéraires*, Paris 1948; H. P. H. Teesing, *Das Problem der Perioden in der Literaturgeschichte*, Groningen 1949.) Powiedzenie bowiem, że dzisiaj tę książkę napisałbym całkiem inaczej, dotyczy przede wszystkim tej sprawy. Rzecz jasna, że w krótkich wyjaśnieniach wstępnych nie sposób wyłożyć wszystkiego, co pod pióro się ciśnie, że pozostaną jedynie przy argumentach najważniejszych. Gdzie metoda pokoleń literackich wydaje mi się dzisiaj możliwa do pomocniczego, ograniczonego i ostrożnego stosowania, gdzie zaś absolutnie przekracza ona swoje granice i staje się pseudonimem całkiem innych zagadnień.

Następstwo pokoleń jest niewątpliwym faktem społecznym, a także biologicznym. Jeśli wszakże przemiany treści ideowych i artystycznych w określonej epoce odnosić tylko do owego następstwa pokoleń jako czynnika sprawczego i warunkującego, podówczas popełnia się mistyfikację. Podówczas nadaje się pojęciu pokolenia znaczenie niedające się naukowo utrzymać i uzasadnić. Czynniki warunkujące mieszczą się w sytuacji klasowej, w powodach społeczno-politycznych, od strony artystycznej mieszczą się one także w sile i układzie wewnętrznym tradycji, zaś sprawa pokolenia to tylko sprawa ich *refleksu w świadomości* związanej ze wspólnym wiekiem danej grupy artystycznej. O ile zarys modernizmu wykracza przeciwko tej zasadzie, jedynej do przyjęcia przy materialistycznym rozumieniu procesu historycznego i jego fundamentalnym związku z przemianami literatury, nie będzie moją rzeczą wskazywać, ale krytyki naukowej, przed którą nie chronią autora nawet szczególne przypadki tej książki.

<sup>3</sup>monografia Przybyszewskiego pióra Stanisława Helsztyńskiego — por. Stanisław Helsztyński, *Przybyszewski: opowieść biograficzna*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1958. [przypis edytorski]

<sup>4</sup>egzystencjalizm — nurt filozoficzny, charakteryzujący się rozważaniem sytuacji człowieka w zasadniczo obcej mu rzeczywistości: człowieka jako jednostki wiecznie stającej się, projektującej siebie i kształtującej się w odniesieniu do innych ludzi oraz rzeczywistości jako ustalonej, należącej do bytu; człowiek postrzegany jest jako nieposiadający z góry określonej natury, a jego istnienie jako niezależne od sił i idei nadprzyrodzonych, samodzielnie budujący sens swojego życia; wśród przedstawicieli egzystencjalizmu wymienia się (choć sami zainteresowani nie zawsze zgadzali się z tym zakwalifikowaniem) filozofów i pisarzy XX w.: Martina Heideggera, Karla Jaspersa, Simone de Beauvoir, Jean-Paula Sartre'a, Martina Bubera, Franza Kafkę, Alberta Camusa, Witolda Gombrowicza; nurtowi patronuje duński myśliciel okresu romantyzmu, Søren Kierkegaard. [przypis edytorski]

<sup>5</sup>eschatologia (z gr.) — nauka o rzeczach ostatecznych: pośmiertnych losach człowieka i losach świata po jego końcu. [przypis edytorski]

„Rytm pokoleń nie jest sprawą wyłącznie przyrodniczą, ma on — w pewnych granicach. — swoją treść i znaczenie społeczne. Czynnikiem spajającym pokolenie jest, prócz wspólności dat metrykalnych, również tożsamość warunków i przeżyć historycznych, w jakich ono wzrasta, tożsamość atmosfery cywilizacyjnej, w jakiej przychodzi mu oddychać... Naturalnie, »wspólność przeżycia historycznego« nie oznacza bynajmniej identyczności reakcji psychicznej na przeżywane zdarzenia, sprowadza się ona jedynie do równoczesnego, choć pod względem emocjonalnym zróżnicowanego, uczestnictwa w tych samych faktach dziejowych.

Jakkolwiek chcielibyśmy oceniać zakres i spoistość określonego wyżej powiązania »pokoleniowego«, jedno przecież jest zupełnie pewne: oto nie może ono — nie jest w stanie — przekreślić tych wszystkich istotnych linii konfliktów, jakie wynikają z samej struktury ludzkiego społeczeństwa. Te ostatnie, konflikty np. socjalne czy narodowościowe, mają żywotność i ciągłość znacznie przewyższającą okres życia jednego pokolenia. Przebiegają one wzdłuż całych epok historycznych i w każdej z następujących po sobie generacji odciskają swój rysunek. Podług tego to rysunku grupują się zespoły ludzkie na podstawie takich lub innych, wspólnych i scalających je odczuwań czy wierzeń. Otóż takie istotne scalanie się grup i zespołów, walczących o pewne cele ogólniejsze, w najmniejszym właśnie stopniu możliwe jest na podstawie wspólności — dat metrykalnych<sup>6</sup>”.

Wzdłuż, nie w poprzek dziejów nosi tytuł ów esej Leona Kruczkowskiego, z którego pochodzą cytowane słowa, napisane również lat temu dwadzieścia. Esey, znamienny dla ówczesnego zainteresowania problemem pokolenia, którym jako argumentem swoistego szantażu politycznego posługiwały się ruchy faszystowskie, także i w Polsce. Wzdłuż, nie w poprzek dziejów, takie ujęcie na pewno jest słuszne.

Przypomnieć również warto, że w okresie pisania prezentowanej książki pojęcie pokolenia narzucało się nieraz ówczesnym moim rówieśnikom krytycznym. Nieżyjący od kilkunastu lat Ludwik Fryde<sup>7</sup>, którego nie przestaję uważać za najwybitniejszego krytyka mojej generacji, próbując określić chronologię ideową międzywojennego dwudziestolecia, w dwóch godnych uwagi wystąpieniach programowych posłużył się owym terminem. Mniejsza, że raz dostrzegł w owym okresie aż trzy pokolenia, w innym ujęciu dwa za ledwie<sup>8</sup>. Najważniejsze, że proponowana przez niego użytkowa definicja pokolenia była całkiem rozsądna:

„Pokolenie jest to, mówiąc najprościej, grupa rówieśników. Ludzie urodzeni w jednym czasie, wzrosli w tym samym kręgu społeczno-kulturalnym, wychowani na podobnych wzorach i książkach, muszą wykazywać liczne cechy wspólne, i ta wspólność może być cennym wskaźnikiem dla orientacji w życiu literackim<sup>9</sup>”.

Stanowisko Frydego wywołało dyskusję. Ignacy Fik<sup>10</sup> przeciwny był wszelkim w ogóle schematom periodycznym i na sprawę pokolenia także zapatrywał się sceptycznie<sup>11</sup>. Stanisław Czernik<sup>12</sup> podejmował myśl Frydego i proponował aż cztery pokolenia wspól-

<sup>6</sup>Rytm pokoleń nie jest sprawą wyłącznie przyrodniczą (...) dat metrykalnych — L. Kruczkowski, *W klimacie dyktatury*, Kraków 1938, s. 7–8. [przypis autorski]

<sup>7</sup>Ludwik Fryde (1912–1942) — poeta i krytyk literacki, autor artykułów, recenzji i rozpraw analitycznych dotyczących dzieł współczesnych mu pisarzy. [przypis edytorski]

<sup>8</sup>Ludwik Fryde (...) próbując określić chronologię ideową międzywojennego dwudziestolecia (...) posłużył się owym terminem (...) raz dostrzegł w owym okresie aż trzy pokolenia, w innym ujęciu dwa — [por.] L. Fryde, *Trzy pokolenia literackie*, „Pion” 1938, nr 45; *Dwa pokolenia*, „Pióro” 1938, nr 1. [przypis autorski]

<sup>9</sup>Pokolenie jest to, mówiąc najprościej, grupa rówieśników (...) i ta wspólność może być cennym wskaźnikiem dla orientacji w życiu literackim — L. Fryde, *Trzy pokolenia literackie*, „Pion” 1938, nr 45. [przypis autorski]

<sup>10</sup>Fik, Ignacy (1904–1942) — krytyk literacki i poeta; publikował w czasopiśmie: „Nasz Wyraz”, „Sygnały”, „Gazeta Literacka”, „Pion”, „Życie Literackie”; autor prac z zakresu historii literatury (*Rodowód społeczny literatury*, 1938; *Dwadzieścia lat literatury polskiej*, 1939) oraz tekstów publicystycznych zaangażowanych zarówno w aktualne spory literackie (np. wokół *Ferdynurka* Gombrowicza), jak kwestie społeczne. [przypis edytorski]

<sup>11</sup>Ignacy Fik przeciwny był wszelkim w ogóle schematom periodycznym i na sprawę pokolenia także zapatrywał się sceptycznie — [por.] I. Fik, *Linia podziału w literaturze*, „Pion” 1938, nr 51–52. [przypis autorski]

<sup>12</sup>Stanisław Czernik (1899–1969) — poeta, powieściopisarz, folklorysta polski pochodzenia chłopskiego, przedstawiciel *autentyzmu* w sztuce. [przypis edytorski]

istniejące w latach 1918–1939<sup>13</sup>. Wszystkie te spory i dyskusje odbywały się niewiele przed wybuchem wojny i być może dlatego zostały tak doszczętnie zapomniane.

Wygląda więc na to, że w dziedzinie *makroanalizy* historycznoliterackiej (termin Henryka Markiewicza<sup>14</sup>) pojęcie pokolenia nie może posiadać takich uroszczeń, jakie przed laty dwudziestu skłonny mu byłem przypisywać. Co innego w dziedzinie *mikroanalizy*. Jako pewne postępowanie, jako pewna technika badawcza, służebna w stosunku do założeń głównych, uwaga skierowana na związek generacyjny i jego skutki w życiu literackim na pewno jest przydatna i na pewno z faktami się pokrywa. Napisałem — w życiu literackim, można dodać — w życiu artystycznym w ogóle. Jakkolwiek następstwo pokoleń nie jest żadnym determinującym i określającym zespołem warunków, to jednak przy opisie *przebiegu tego życia*, szczególnych form dyskusji, walki ideowo-artystycznej, urabiania i ustalania programów, na pewno może oddawać przysługi jako wspomniany już instrument dokładniejszej obserwacji i opisu.

W dwóch szczególnie okolicznościach, z pozoru przeciwstawnych. To znaczy podówczas, kiedy określone pokolenie literackie czy artystyczne wchodzi na arenę, i podówczas, kiedy poprzez kolejne zgony poczyna ją opuszczać. W pierwszym wypadku mamy do czynienia ze swoistym aktywem, ze swoistą *czołówką określonego ruchu artystycznego*, i z tym faktem związane objawy dają się poprzez pojęcie pokolenia przedstawić. W drugim wypadku odsłaniają się dobitnie podobieństwa między twórcami, którzy kroczyli każdy własną drogą, skoro przestali być już uczestnikami owej torującej czołówki, odsłania się ich wspólny udział w kształtowaniu mijającego okresu. Gdyby zaś wszystko, co się dzieje pomiędzy startem a zejściem z widowni określonego pokolenia, chciał interpretować poprzez to pojęcie, wtedy najmocniej staje się ono nieuprawnionym pseudonimem sytuacji ideowej, sytuacji społecznej, w której ramach odbywa się ewolucja wszystkich pokoleń współzyskujących i współistniejących w danym okresie.

Książka obecna dotyczy zasadniczo pierwszego przypadku. Mówi o sposobie formowania się modernistycznej czołówki pokolenia Młodej Polski, w mniejszym stopniu wskazuje na to, dlaczego i w jakich okolicznościach rozchodził się na własne drogi rozwojowe ten pierwszy rzut Młodej Polski. I znów nie moją jest rzeczą, lecz krytyki naukowej wskazać, gdzie i w jakich liniach myślowych autor wykroczył poza takie stanowisko, gdzie — mówiąc pokolenie — posługuje się tym określeniem jako nieuprawnionym i rozdętym pseudonimem.

Tyle samokrytycznego wspomnienia. Część drugą tomu zajmują wybrane szkice dotyczące problematyki modernizmu, a pisane zasadniczo podówczas, kiedy powstawał *Modernizm polski*. Te mianowicie szkice, które swoją problematyką metodyczną (zagadnienie powstawania prądu, ówczesny stan badań nad problemem pokolenia, uboczne skutki modernizmu) wiążą się z partią główną książki. W tym dostrzegam uzasadnienie ich przedruku, chociaż prawie wszystkie były już publikowane. „*Patuba*” a „*Próchno*” — „*Marchoń*” 1937, R. IV, z. 1; *Wstęp do „Patuby”* — wydanie tejże powieści, Warszawa 1948; *Stanisława Brzozowskiego dyskusja o Fryderyku Nietzsche* — *Księga zbiorowa ku czci Ignacego Chrzanowskiego*, Kraków 1936; *Rozwój problemu pokolenia* — „*Przegląd Socjologiczny*” 1939, z. 1–2; „*Polska literatura współczesna*” *Potockiego na tle teorii pokoleń* — tylko częściowo, w obrębie wspomnienia *Antoni Potocki*, „*Pamiętnik Literacki*” 1946.

Ale skąd w tych dodanych szkicach tyle miejsca zajmuje Irzykowski? Czy można jego problemy wiązać z problematyką modernistyczną? Wszak był ten świetny krytyk wrogiem nieprzejednanym nastrojowości modernistycznej, niechlujstwa myślowego i braku konsekwencji filozoficznej, był wrogiem wszystkiego, co pospolicie przybierało się w perlerynę epoki. Mimo to sądzę, raczej z perspektywy czasu tak sądzę, aniżeli to dostrzegalem przed laty dwudziestu, że rzeczywista problematyka intelektualna i duszoznawcza Irzykowskiego wywodzi się z atmosfery modernistycznej, że stanowi jej bardzo przemy-

<sup>13</sup>Stanisław Czernik (...) proponował aż cztery pokolenia współistniejące w latach 1918–1939 — [por.] S. Czernik, *Problem trzech pokoleń*, „*Fantana*” 1938, nr 2. [przypis autorski]

<sup>14</sup>Markiewicz, Henryk (1922–2013) — filolog polski, profesor nauk humanistycznych (1956), teoretyk i historyk literatury, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie (od 1956), gdzie kierował Instytutem Filologii Polskiej; członek Polskiej Akademii Umiejętności oraz Polskiej Akademii Nauk; w kręgu jego badań znajdowały się: historia literatury polskiej okresu 1864–1939, teoria literatury, metodologia badań literackich, historia nauki o literaturze i krytyki literackiej; był wieloletnim redaktorem naczelnym *Polskiego słownika biograficznego* (1989–2002). [przypis edytorski]

ślane i odważne przedłużenie, podobnie jak z tej właśnie epoki wyszły teorie Freuda czy Adlera.

W tym dostrzegam dodatkowe uzasadnienie przedruku pewnych szkiców o Irzykowski. Dostrzegam także wyjaśnienie jego dwoistego stosunku do przybyszewszczyzny i modernizmu. Z jednej strony cyganerię krakowską skupioną wokół sataniczno-alkoholycznego mistrza uważał on za zjawisko wiatrem podszyte, z drugiej wszakże zdobywał się na tak zaskakujące prorocstwo, w jakim właściwie jego własna, niespełniona tęsknota się ukrywa, jak to prorocstwo literackie, które kończy *Dwie rewolucje*:

„wtedy jakaś nowa Młoda Polska wydobędzie znowu dzieła Przybyszewskiego i roczniki »Życia« i w nich będzie szukała źródeł natchnienia, aby doprowadzić do końca przerwane dzieło pogardy<sup>15</sup>”.

Studia polonistyczne w Uniwersytecie Jagiellońskim rozpoczynałem przed laty trzydziestu u Ignacego Chrzanowskiego<sup>16</sup>. Ukończyłem je pod kierunkiem Stefana Kołaczkowskiego<sup>17</sup>. Czytelnik niechaj to przyjmie jako uzasadnienie karty dedykacyjnej niniejszej książki.

„Są wszelako w księdze *żywota i wiedzy* ustępy takie, dla których formuł stylu nie ma”

— powiada Cyprian Norwid, i wszelkie słowo jest przeto zbyt użyteczne oprócz przypomnienia, że Ignacy Chrzanowski zginął w hitlerowskim obozie koncentracyjnym w Oranienburgu 19 stycznia 1940 roku, Stefan Kołaczkowski w tydzień po przywiezieniu z obozu zmarł w Krakowie 16 lutego 1940.

*grudzień 1958*

<sup>15</sup> *wtedy jakaś nowa Młoda Polska wydobędzie znowu dzieła Przybyszewskiego (...) aby doprowadzić do końca przerwane dzieło pogardy* — K. Irzykowski, *Czyn i słowo*, Lwów 1913, s. 8. [przypis autorski]

<sup>16</sup> *Chrzanowski, Ignacy* (1866–1940) — historyk literatury, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, autor podręcznika *Historia literatury niepodległej Polski* (1906) zawierająca syntezę dotyczącą lat 965–1795 obejmującą krytykę źródeł oraz historię literatury polskiej dla tego okresu; badania i prace Chrzanowskiego dotyczyły literatury polskiego odrodzenia (m.in. pism M. Reja, Sz. Szymonowica, M. Bielskiego), oświecenia (np. S. Staszica, I. Krasickiego oraz A. Naruszewicza) i romantyzmu (m.in. komediowej twórczości A. Fredry, także: *Idealy romantycznej poezji polskiej*, 1899), dziejami myśli filozoficznej w literaturze polskiej (m.in. Bronisława Trentowskiego), kulturą średniowieczną oraz polską literaturą religijną. [przypis edytorski]

<sup>17</sup> *Kołaczkowski, Stefan* (1887–1940) — historyk literatury (studiował literaturę polską u A. Brücknera w Berlinie), krytyk i publicysta, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie (od 1933 r.), redaktor „Przeglądu Warszawskiego” (1922–1923) i kwartalnika „Marchoń” (1934–1938), autor publikacji o wybranych autorach kresu romantyzmu i Młodej Polski (*Stanisław Wyspiański. Rzecz o tragediach i tragizmie*, 1922; *Twórczość Jana Kasprzowicza*, 1924; *Dwa studia: Fredro, Norwid*, 1934; propagator idei uniwersytetu ludowego; po wybuchu II wojny światowej został wraz z innymi naukowcami aresztowany i wywieziony do obozu koncentracyjnego, przebywał w Sachsenhausen i Oranienburgu, zmarł wkrótce po uwolnieniu i powrocie do Krakowa. [przypis edytorski]

# PRZEDMOWA DO DRUGIEGO WYDANIA

Drugie wydanie *Modernizmu polskiego* ukazuje się w czasie i okolicznościach, które nie uprawniają, jak to miało miejsce w roku 1959, przy wydaniu pierwszym, do prostego i ponownego przedruku książki podówczas opublikowanej, a napisanej w latach tużprzedwojennych.

Jakież to okoliczności? Dokonał się w ciągu owych lat, i to nie tylko u historyków literatury, generalny wzrost zainteresowania okresem Młodej Polski, a specjalnie jej formacją modernistyczną, wzrost w wielu swoich objawach zgoła nieoczekiwany. Główne narzędzia interpretacyjne użyte w *Modernizmie polskim — pokolenie, struktura*, nie uległy przedawnieniu, ale pojawiły się też narzędzia nowe — *alienacja*. Ujawnione zostały w druku nieznane uprzednio teksty i materiały, nieraz wagi tak zasadniczej, jak *Dzienniki* Stefana Żeromskiego i Karola Irzykowskiego. Opublikowano cały zespół studiów szczegółowych, a nawet monografie pisarzy, z których dorobku czerpałem budulec na konstrukcję *Modernizmu polskiego*.

Wszystko to musiało wpłynąć na wygląd obecnego wydania. Zanim powiemy, jak wpłynęło, nieco szerzej należy przedstawić te elementy nowej sytuacji humanistycznej, które przed chwilą krótko zostały wyliczone. Generalny wzrost zainteresowania Młodą Polską, a zwłaszcza jej formacją modernistyczną, domagałby się nade wszystko opisu nieświadomych pokrewieństw i nieświadomego doboru wzorów przez najmłodszą literaturę polską. Dobór owych wzorów wyszedł poza granice literatury, sięgnął obyczaj, stroju, mody, estetyki życia codziennego. Secesja, będąc do niedawna przezwą, coraz dobitniej staje się upodobaniem.

Zadanie podobne przekracza rozmiary i możliwości niniejszego wstępu. Ale nie dziwiłbym się książce noszącej na przykład tytuł: *Zmartwychwstanie Młodej Polski, czyli modernizm od nowa*.

Mówiąc o tym odzyciu i ponownym zainteresowaniu ograniczę się wyłącznie do książek o charakterze naukowym. Młoda Polska upomina się o swoje prawa i odżywa w swym dalszym ciągu dotyczącym literatury: *Neoromantyzm polski* Juliana Krzyżanowskiego, seria młodopolska *Obrazu literatury polskiej XIX i XX wieku*. W swym ciągu dalszym artystycznym w skali obejmującej zarówno wybitne dzieła epoki, jak jej coraz bardziej przyciągające uwagę bibeloty: *Secesja* Mieczysława Wallisa<sup>18</sup>. W ciągu złożonym z codziennych chwil, przesądów, złudzeń, przemian obyczajowych: *Fin-de-siècle po polsku* Leona Przemskiego<sup>19</sup>.

Przeprowadzono też nader użyteczną i precyzyjną rejestrację bieżącego życia i poczynań epoki w zakresie sztuk plastycznych: *Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914*. Rejestracja w tym zakresie przeciągnięta zostanie również na dziesięciolecia dalsze, aż po współczesność. Warto by opracować podobne dzieło dla młodopolskiego życia literackiego. Nie jest prorocstwem zawodnym, lecz futurologicznym pewnikiem, że ten zespolony z wielu poszczególnych ciągów trend interpretacyjny na pewno będzie się rozrastał.

Z kolei narzędzia interpretacyjne użyte w *Modernizmie polskim* i dalsze ich losy: *pokolenie, struktura*. Pojęcie pokolenia nie budziło w ostatnim dziesięcioleciu nadmiernego zainteresowania teoretycznego. Tylko dwie pozycje z tego zakresu warto dodatkowo wymienić. Pierwsza z nich to rozprawa Mieczysława Wallisa *Koncepcje biologiczne w humanistyce*. Słusznym zdaniem autora w ich skład wchodzi również częściowo, ale nie w sposób wyłączny — koncepcja pokolenia.

„Falszywe są zarówno teorie, które pojmują grupę rówieśniczą jako coś w rodzaju odmiany biotycznej, jak teorie, które powstanie pokolenia w sensie kulturowym tłumaczą wyłącznie czynnikami kulturowymi. Pewien czyn-

<sup>18</sup>zarówno wybitne dzieła epoki, jak jej coraz bardziej przyciągające uwagę bibeloty: „Secesja” Mieczysława Wallisa — por. *Rozmowa o secesji*, „Polityka” 1968, nr 19. Redakcyjny podtytuł owej rozmowy trafnie wyznacza główny powód zwrotu do secesji: „Czy upodobanie do lampy naftowej jest maską artysty zbuntowanego przeciw kulturze masowej?”. [przypis autorski]

<sup>19</sup>z *codziennych chwil, przesądów, złudzeń, przemian obyczajowych*: „Fin-de-siècle po polsku” Leona Przemskiego — por. K. Wyka, *Bibeloty czy problemy*, „Trybuna Ludu” 1967, nr 118. [przypis autorski]



nik biotyczny nie daje się tu wyeliminować. Czynnikiem tym jest maksymalna chłonność, wrażliwość, podatność okresu młodości, uwarunkowana świeżością i giętkością układu nerwowego, wzmożoną działalnością gruczołów dokrewnych etc.<sup>20</sup>

Druga podobna pozycja to książka Marcela Girard *Guide illustré de la littérature française moderne (de 1918 à nos jours)*. Girard wychodzi z tradycji francuskiej na temat pokolenia, tradycji sięgającej praktyki krytycznej Sainte-Beuve'a, ale ciekawie ją modyfikuje. Jako punkt i datę krystalizacyjną danej generacji przyjmuje rok jej głównej aktywności, przypadający przed lub w trzydziestym roku życia uczestników danej generacji i ujmowany paralelnie z każdorazowym stanem wydarzeń historycznych towarzyszących takiej dacie. Ponadto — podobnie jak Antoni Potocki<sup>21</sup> — silnie podkreśla równoczesność i współistnienie pokoleń.

Wynikający z takich założeń metodycznych obraz tak będzie wyglądał dla literatury francuskiej pierwszej połowy XX wieku.

„Historia zatem w sposób całkowicie naturalny dzieli ten okres. Na nie-szczęście Francuzów, każdemu z pokoleń odpowiada wojna francusko-niemiecka. W roku 1950 w kraju tym żyli jeszcze ludzie, którzy urodzeni około 1870, już nie zdołali wziąć udziału w wojnie roku 1914, albo też przebyli ją w wieku, kiedy wojna nie wywarła większego wpływu na ich twórczość, ponieważ osobowość ich była już ukształtowana. Jest to *pokolenie trzydziestolatków z roku 1900*, pierwsze pokolenie XX wieku. Z kolei pojawiają się ci, którzy uczestniczyli w pierwszej wojnie światowej między dwudziestym a trzydziestym rokiem życia, albo ci, których młodość została tym mocno nadwierzona i którzy dopiero wróciwszy z frontu zaczęli tworzyć: jest to *pokolenie roku 1920*, »pokolenie ognia«. Istnieje wreszcie *pokolenie drugiej wojny światowej*, pokolenie tych, którzy w roku 1940 liczyli około dwudziestu lat życia: »pokolenie partyzanckie« (*maquis*). Francja współczesna obejmuje te trzy pokolenia<sup>22</sup>».

W dyskusjach literackich na temat aktualnie widocznej stratyfikacji metrykalnej termin pokolenie użytkowany jest stale. Wystarczy przypomnieć spory dotyczące „pokolenia 1956” czy „pokolenia »Współczesności«” — ten ostatni spór na łamach dwutygodnika „Współczesność” w latach 1966–1967.

Co innego ze strukturą. Pojęcie struktury w badaniach nad rzeczywistością społeczną stanowi jeden z centralnych instrumentów współczesnej humanistyki. Także w potocznym języku krytyki dziesięciolecia 1930–1939 termin ten dosyć powszechnie funkcjonował<sup>23</sup>, niezależnie od tego, czy dany badacz znał doktrynę praskich strukturalistów<sup>24</sup> i czy z niej korzystał w swojej praktyce krytyczno-literackiej.

<sup>20</sup>„Koncepcje biologiczne w humanistyce” (...) zdaniem autora w ich skład wchodzi również (...) koncepcja pokolenia (...) — [por.] M. Wallis, *Koncepcje biologiczne w humanistyce*, w: *Fragmety filozoficzne. Seria druga. Księga pamiątkowa ku uczczeniu czterdziestolecia pracy nauczycielskiej w Uniwersytecie Warszawskim profesora Tadeusza Kotarbińskiego*, Warszawa 1959, s. 328. [przypis autorski]

<sup>21</sup>Potocki, Antoni (1867–1939) — pseud. Jerzy Grot, A.P. Ordyński; pisarz i krytyk literacki; przed I wojną światową związany z Ligą Narodową, następnie z ruchem Narodowej Demokracji, działacz organizacji polonijnych, propagator kultury polskiej we Francji; autor m.in. zbioru nowel *Martosia i my* (1899), studiów literackich o Stanisławie Wyspiańskim (1902) i Marii Konopnickiej (1902), *Szkiców i wrażeń literackich* (1903), *Polskiej literatury współczesnej 1860–1910* (1911–1912, 2 tomy), obok książki Wilhelma Feldmana, najlepszego [potrzebny przypis] zarysu historycznego tego okresu literatury polskiej; z dziedziny historii sztuki: *Portret i krajobraz angielski* (1907), *Grottger* (1907, monografia); po francusku: *Mickiewicz* (1929); licznych studiów i artykułów w czasopiśmie polskich i francuskich. Od 1900 r. mieszkał w Paryżu. [przypis edytorski]

<sup>22</sup>Jako punkt i datę krystalizacyjną danej generacji przyjmuje rok jej głównej aktywności, przypadający przed lub w trzydziestym roku życia uczestników danej generacji i ujmowany paralelnie z każdorazowym stanem wydarzeń historycznych towarzyszących takiej dacie (...) Francja współczesna obejmuje (...) trzy pokolenia. — [por.] M. Girard, *Guide illustré de la littérature française moderne (de 1918 à nos jours)*, Paris 1949, s. 13. [przypis autorski]

<sup>23</sup>pojęcie struktury w badaniach nad rzeczywistością społeczną stanowi jeden z centralnych instrumentów współczesnej humanistyki (...) — mogą się powołać na własny język krytyczny i używanie w nim terminu *struktura*, por. K. Wyka, *Stara szuflada*, Kraków 1967, s. 67, 98, 105. [przypis autorski]

<sup>24</sup>doktryna praskich strukturalistów — por. *Praska szkoła strukturalna w latach 1926–1948. Wybór materiałów*, Warszawa 1966. Seria: *Źródła współczesnej stylistyki*, 4. [przypis autorski]

Mimo to ani w sposób generalny, ani też w stosunku do poszczególnych myślicieli polskich z początku XX wieku nie zostało dotąd prześledzone i opracowane zagadnienie o wadze podstawowej: kiedy mianowicie i u którego z owych myślicieli termin struktura najpierw się pojawił i począł funkcjonować jako narzędzie interpretacyjne?

Wygląda, że u Stanisława Brzozowskiego<sup>25</sup>, ale bez szczegółowych badań trudno o pewność całkowitą. U Brzozowskiego zaś dopiero poczynając od *Legendy Młodej Polski* (1910), której podtytuł brzmi przecież: *Studia o strukturze duszy kulturalnej*. W *Ideach* i *Głosach wśród nocy* rozprawy, które powstały później od *Legendy Młodej Polski*, posiadają liczne znamiona myślenia strukturalnego; rozprawy wcześniej napisane, a w tych obydwu książkach pomieszczone, tego piętna nie noszą.

Również Ostap Ortwin jako wydawca i przedmówca *Głosów wśród nocy* świadom był strukturalizmu Brzozowskiego, przypisując jego utrwalenie się w umyśle pisarza głębszemu zaznajomieniu z kulturą i literaturą angielską:

„Zetknięcie się żywe i bliskie z naczelnymi przedstawicielami kultury angielskiej zaostrza u Brzozowskiego z jednej strony właściwy mu zmysł ogarniania całości zbiorowych organizmów historycznych, udoskonala zdolność ujmowania wielkich dziejowych planów w ich zasadniczych rysach, rozwija swoistą metodę rozpatrywania wszystkich pierwiastków twórczości literackiej, jako składowych momentów i wykładników pewnych struktur kulturalnych o dalekich, w miąsz biologicznego, obywatelskiego i prawnego ustroju życia sięgających perspektywach<sup>26</sup>”.

Nie sposób we współczesnej humanistyce polskiej wnikać we wszystkie skomplikowane typy i rozgałęzienia problematyki strukturalnej. Przypominam tylko pozycje najważniejsze.

Stanisław Ossowski w książce *Struktura społeczna w klasowej świadomości*, ustalając znaczenie terminu struktura oraz jego pochodzenie w języku polskim, odwołał się przede wszystkim do dwojakiego sensu, jaki ów termin posiada w polszczyźnie. Jego znaczenie dawniejsze dotyczyło stosunków przestrzennych i związane było głównie z architekturą. Ten stan świadomości językowej odbija dokładnie *Słownik warszawski*, gdzie podstawowe znaczenie rzeczownika *struktura* zostało określone: „sposób budowania widoczny w budowlu, sposób łączenia części pojedynczych w całość, budowa, styl<sup>27</sup>”. Znaczenie nowsze, metaforyczne, o tyle według słusznych rozważań Ossowskiego nie odbiegło od znaczenia pierwotnego, że oznacza nadal określony związek części w obrębie pewnej całości, o tyle zaś odbiegło i stało się metaforyczne, że ten związek przestał posiadać charakter jedynie przestrzenny. „Struktura w sensie metaforycznym — definiuje Ossowski — to system dystansów interpretowanych przenośnie i zależności takiego lub innego rodzaju<sup>28</sup>”.

Do idei struktury w badaniach historycznoliterackich odwołują się podstawowe rozprawy Marii Janion: *Tradycje i perspektywy metodologiczne badań genetycznych w historii literatury* oraz *Światopogląd polskiego romantyzmu*<sup>29</sup>. Wedle Marii Janion następujące dy-

<sup>25</sup> Brzozowski, Stanisław (1878–1911) — filozof i krytyk literacki, najważniejsze dzieła krytyczno-literackie: *Legenda Młodej Polski*. *Studia o strukturze duszy kulturalnej* (1909), *Idee*. *Wstęp do filozofii dojrzałości dziejowej* (1910), *Głosy wśród nocy*. *Studia nad przesileniem romantycznym kultury europejskiej* (1912); powieści: *Wiry* (1904), *Płomienie* (1908), *Sam wśród ludzi* (1911). [przypis edytorski]

<sup>26</sup> Zetknięcie się żywe i bliskie z naczelnymi przedstawicielami kultury angielskiej zaostrza u Brzozowskiego z jednej strony właściwy mu zmysł ogarniania całości zbiorowych organizmów historycznych (...) pewnych struktur kulturalnych o dalekich, w miąsz biologicznego, obywatelskiego i prawnego ustroju życia sięgających perspektywach — S. Brzozowski, *Głosy wśród nocy*. *Studia nad przesileniem romantycznym kultury europejskiej*, Lwów 1912, s. XVI. [przypis autorski]

<sup>27</sup> Znaczenie rzeczownika *struktura* zostało określone: „sposób budowania widoczny w budowlu, sposób łączenia części pojedynczych w całość, budowa, styl” — [por.] *Słownik języka polskiego* J. Karłowicza, A. Kryńskiego i W. Niedźwieckiego, t. VI, Warszawa 1915, s. 465. [przypis autorski]

<sup>28</sup> *Struktura w sensie metaforycznym (...) to system dystansów interpretowanych przenośnie i zależności takiego lub innego rodzaju* — S. Ossowski, *Struktura społeczna w klasowej świadomości*, Łódź 1937, s. 14. [przypis autorski]

<sup>29</sup> Do idei struktury w badaniach historycznoliterackich odwołują się podstawowe rozprawy Marii Janion — [por.] M. Janion, *Tradycje i perspektywy metodologiczne badań genetycznych w historii literatury*, w księdze zbiorowej: *Zjazd Naukowy Polonistów 10–13 grudnia 1958*, Wrocław 1960, głównie rozdział noszący tytuł: *Antygenetyzm strukturalizmu i funkcjonalizmu*, s. 177–186; *Światopogląd polskiego romantyzmu*, w książce zbiorowej: *Proces historyczny w literaturze i sztuce*. *Materiały konferencji naukowej maj 1965*, Warszawa 1967, s. 116–142. [przypis autorski]

rektywy generalne są znamienne dla badań o charakterze strukturalnym. Cytuję poniższe sformułowanie, ponieważ — o ile sam jestem w stanie sądzić — *Modernizm polski* pozostaje z nimi w zgodzie, mimo że autor nie wniknął dokładniej w odpowiednią problematykę od jej strony czysto teoretycznej.

„Postulat badania tylko całości i każdego elementu ze względu na całość; niedopuszczalna jest atomizacja, mechaniczne izolowanie i równie mechaniczne sumowanie wyodrębnionych elementów.

Idea struktury (systemu) toruje jedyną drogę uchwycenia specyfiki zjawiska, ponieważ zapewnia możliwość uchwycenia *własności* zjawiska i *stosunków* między właściwościami. 2. Struktura jest całością sfunkcjonalizowaną, decydującym jej rysem jest stosunek wzajemny części i całości. Stąd relatywizacja własności rzeczy w zależności od funkcji. »Ta sama rzecz posiada różne znaczenia, jest w gruncie coraz inną rzeczą zależnie od struktury, w którą zostaje wcielona. Związek z całością określa dopiero przedmiot« (J. Metallmann). 4. Struktura — to swoista prawidłowość; na jej gruncie dają się sformułować pewne prawa ogólne<sup>30</sup>».

Zbliżony metodologicznie do niniejszej książki tytuł nosi praca Andrzeja Walickiego *W kręgu konserwatywnej utopii. Struktura i przemiany rosyjskiego słowianofilstwa*. Określenie światopoglądu jest u Walickiego następujące: „struktura sensowna, system wartości poznawczych, etycznych i estetycznych, wewnętrznie koherentny w ramach właściwego sobie stylu<sup>31</sup>”. Ten ostatni warunek — właściwy styl, bardzo przylega do modernizmu w ogóle.

Ostatnią chronologicznie i opartą na bardzo bogatym materiale, pochodzącym z aktualnie prowadzonych badań zagranicznych nad socjologią kultury, jest rozprawa pióra Stefana Żółkiewskiego *O regulach analizy strukturalnej*. Propozycje metodologiczne Żółkiewskiego łączą się z problematyką znaków kulturowych, z zagadnieniem modeli<sup>32</sup> kultury oraz wynikającą stąd możliwością planowania i przewidywania działań kulturowych.

„Najogólniejsze przytoczone pojęcie struktury zakłada jej wewnętrzne uporządkowanie, wyrażalne we względnie trwałych regułach transformacji. Ta właściwość pozwala nam przewidywać przy spełnieniu określonych warunków występowanie określonych znaczeń, tak jak określając warunki potrafimy przewidywać występowanie zdarzeń. Ten nowy typ przewidywania zdaje się mieć decydujące znaczenie dla planowania społecznego<sup>33</sup>».

Wreszcie termin *alienacja* i związana z nim problematyka. W drugim wydaniu *Modernizmu polskiego* wiąże się z nią rozprawa *Młoda Polska jako problem i model kultury* (druk. „Pamiętnik Literacki”, LIV, 1963, z. 2), dodana do działu *Szkice z problematyki modernizmu*. Natomiast w tekście głównym książki nie widzę zapowiedzi i przeczuć, że bym przed laty trzydziestu dostrzegł możliwość zjawiska, jakie nazywam — modernizmu ciąg alienacyjny.

Egzystencja problematyki alienacyjnej zdaniem wielu badaczy rozpoczęła się w okresie Młodej Polski, a ściślej w ogólnoeuropejskiej formacji modernistycznej. Poczyna uchodzić ona, już Ludwik Krzywicki dał temu świadectwo, za pierwszą epokę alienacji zbiorowej, a nie tylko wyobcowania szczególnie ku temu predestynowanych jednostek (np. Rousseau, Baudelaire), chociaż i to ostatnie zjawisko wystąpiło nagminnie wśród

<sup>30</sup>Postulat badania tylko całości i każdego elementu ze względu na całość (...) na jej gruncie dają się sformułować pewne prawa ogólne — M. Janion, *Tradycje i perspektywy metodologiczne badań genetycznych w historii literatury*, w księdze zbiorowej: *Zjazd Naukowy Polonistów 10–13 grudnia 1958*, Wrocław 1960, s. 178–179. [przypis autorski]

<sup>31</sup>Określenie światopoglądu jest u Walickiego następujące: „struktura sensowna, system wartości poznawczych, etycznych i estetycznych, wewnętrznie koherentny w ramach właściwego sobie stylu” — [por.] A. Walicki, *W kręgu konserwatywnej utopii. Struktura i przemiany rosyjskiego słowianofilstwa*, Warszawa 1964, s. 8. [przypis autorski]

<sup>32</sup>modelów — dziś popr. forma M. Im. dla znaczenia niemęskoos. ('wzór'): modeli. [przypis edytorski]

<sup>33</sup>Najogólniejsze przytoczone pojęcie struktury (...) dla planowania społecznego — S. Żółkiewski, *O regulach analizy strukturalnej*, „Kultura i Społeczeństwo” 1966, nr 4, s. 74. [przypis autorski]

artystów z końca wieku. Także najnowsze i nieobciążone balastem dawnych badań interpretacje pism Stanisława Brzozowskiego zmierzają ku temu, ażeby wskazać nie tylko podskórną obecność, ale również światopoglądową i metodologiczną świadomość istnienia ciągu alienacyjnego u twórcy *Legandy Młodej Polski*. Specjalnie to się wybija w pracach najmłodszych badaczy na temat Brzozowskiego<sup>34</sup>.

W stosunku do niego stanowisko takie jest wysoce jednostronne. Wprawdzie podstawowe dzieło beletrystyczne Brzozowskiego nosi znamieny tytuł *Sam wśród ludzi*, ale antropologia kultury przez niego proponowana nie ku temu zmierza, ażeby na modłę kafkowską potwierdzić i ugruntować ów tytuł jako zjawisko nieuchronne. Na płaszczyźnie tej antropologii wyobcowany człowiek i wyobcowana kultura winny być zintegrowane i cały pasjonujący wysiłek myśli Brzozowskiego na ten cel był nakierowany przeciw. Alienacja kulturowa i osobnicza to punkt odbicia dla owego wysiłku, integracja to jego meta.

U Brzozowskiego występuje i w sposób konsekwentny przewija się kilka ciągów myślowych, których współlistnienie orzeka o jego filozofii. W zakresie swoistej teorii poznania tego myśliciela jest to ciąg strukturalny. Twórca *Legandy Młodej Polski*, której podtytuł brzmi przeciw — *Studia nad strukturą duszy kulturalnej*, pojęciu i problemowi struktury nadał nowoczesną waloryzację i funkcję. Jest to dalej ciąg egzystencjalny, dotyczący miejsca gatunku ludzkiego w obliczu przyrody jako świata pozaludzkiego oraz wytyczający miejsce życia ludzkiego w społeczeństwie. Z kolei wspomniany ciąg alienacyjny, którego równoważnikiem staje się ciąg integracyjny, bezpośrednio związany z marksistowską inspiracją myśli Brzozowskiego. Ten ciąg ostatni posiada kilka konsekwentnych ogniw: człowieka pojedynczego pragnie Brzozowski włączyć w zbiorowość, naród w ludzkość, kulturę i historię polską w powszechną, klasy upośledzone w świadome i odpowiedzialne uczestnictwo w historii oraz kulturze.

Tyle o Brzozowskim. Świadectwem „kariery problematyki”, niekoniecznie odnoszonej tylko do modelu kultury modernistycznej, będą propozycje metodologiczne Stefana Żółkiewskiego, wyłożone w rozprawie *Główny problem literatury współczesnej*<sup>35</sup>. Będzie to z kolei tyleż instruktywny, co dyskusyjny projekt zastosowań pojęcia alienacji w badaniach literackich przedstawiony przez Andrzeja Wernera<sup>36</sup>.

Wreszcie — bardzo silny oddźwięk ideowo-społeczny, jaki towarzyszy dyskusjom na temat, czy powstanie państwa i gospodarki socjalistycznej zniosło sytuacje alienacyjne (jak spodziewał się tego Marks), czy też sytuacje takie istnieją, a nawet otrzymują nową pożywkę. Mowa oczywiście o dyskusjach wywołanych przez książki Adama Schaffa, a specjalnie *Marksizm a jednostka ludzka*<sup>37</sup>.

Przedstawione elementy nowej sytuacji humanistycznej nie uprawniały ku temu, ażeby *Modernizm polski* gruntownie przerobić i do nich dostosować. Książka ta prezentuje określony etap badań nad Młodą Polską i modernizmem, co oznacza zarówno dające się nadal podtrzymać propozycje rozumienia tego okresu i tej formacji, jak też oznacza — sprawa nieunikniona! — ograniczenia w świadomości metodologicznej autora, które powinny pozostać bez zmiany.

<sup>34</sup>wskazać (...) światopoglądową i metodologiczną świadomość istnienia ciągu alienacyjnego u twórcy *Legandy Młodej Polski* (...) — na myśli przykładowo mam takie rozprawy: A. Werner, *Ja i naród, czyli Stanisława Brzozowskiego antynomie wolności*; A. Mencwel, *Krytyka i utopia*; B. Cywiński, *Problematyka religijna w pismach Stanisława Brzozowskiego*, „Twórczość” 1966, nr 6. [przypis autorski]

<sup>35</sup>Świadectwem „kariery problematyki” (...) będą propozycje metodologiczne Stefana Żółkiewskiego, wyłożone w rozprawie „Główny problem literatury współczesnej” — S. Żółkiewski, *Zagadnienia stylu*, Warszawa 1965. Rozprawa drukowana uprzednio w „Odrze” 1964, nr 12. [przypis autorski]

<sup>36</sup>projekt zastosowań pojęcia alienacji w badaniach literackich przedstawiony przez Andrzeja Wernera — A. Werner, *O pojęciu alienacji w badaniach literackich*, „Pamiętnik Literacki”, LVII, 1966, z. 2. [przypis autorski]

<sup>37</sup>oddźwięk ideowo-społeczny, jaki towarzyszy dyskusjom na temat, czy powstanie państwa i gospodarki socjalistycznej zniosło sytuacje alienacyjne (jak spodziewał się tego Marks) (...) Mowa oczywiście o dyskusjach wywołanych przez książki Adama Schaffa — dyskusja nad książką Adama Schaffa pt. *Marksizm a jednostka ludzka*, „Nowe Drogi” 1965, z. 12. Wśród autorów polskich piszących o problemie alienacji nie dostrzegam dowodów znajomości przebiegu i referatów przedstawionych podczas sesji naukowej zorganizowanej na temat marksowskiego pojęcia alienacji przez uniwersytet w Jenie. Jak wiadomo, w tej właśnie uczelni w roku 1841 Marks uzyskał stopień doktora filozofii i już w rozprawie doktorskiej Marksa (*Differenz der demokratischen und epikureischen Naturphilosophie*) pojawia się u niego termin alienacja, ale w znaczeniu odmiennym od później używanego. Materiały sesji zostały opublikowane w czasopiśmie: „Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena”, Jahrgang 13, 1964. Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe, Heft nr 3. [przypis autorski]

Nowe i doniosłe materiały, o jakich się już wspomniało, a także szereg recenzji wywołanych przez *Modernizm polski*, oto przyczyny, dla których wydanie obecne różni się jednak od pierwszego. Są to zmiany głównie kompozycyjne oraz objętościowe, niezmieniające zasadniczej konstrukcji całości.

Z prawdziwą wdzięcznością wymieniam recenzje i omówienia, w kolejności chronologicznej, jak się ukazywały: Z. Greń, *Dynamika nagiej duszy* („Życie Literackie” 1959, nr 52); J. Łukasiewicz, *W stronę modernizmu* (także *Szkice literackie Leśmiana*), „Tygodnik Powszechny” 1960, nr 5; W. Maciąg, *Wzór polonistycznych doświadczeń* („Twórczość” 1960, nr 3); J. E. Płomiński, *Modernizm polski pod reflektorem badawczym* („Kierunki” 1960, nr 13); T. Terlecki, *Pół Młodej Polski* („Wiadomości”, Londyn 1961, nr 4); H. Markiewicz, *Na marginesach „Modernizmu polskiego”* („Ruch Literacki” 1961, nr 2); M. Głowiński, *Kazimierz Wyka, Modernizm polski* („Pamiętnik Literacki” 1961, z. 3); P. Hertz, *Z dziennika lektury* („Nowa Kultura” 1962, nr 8).

Wyliczywszy pragnę dodać, że najczęściej skorzystałem z recenzji prof. Henryka Markiewicza i doc. Michała Głowińskiego. Wobec tych recenzji, wobec nowych źródeł oraz opracowań, wypadło podjąć takie zabiegi autorskie, ażeby — nie zmieniając zasadniczej konstrukcji *Modernizmu polskiego* — w miarę możliwości wygląd edytorski książki dopasować do tej potrójnej potrzeby. Specjalnie na tym mi zależało, ażeby nie pominąć milczeniem nowych opracowań i nowych propozycji interpretacyjnych, zwłaszcza gdy wychodziły one spod pióra młodego i najmłodszego pokolenia historyków literatury. Ciągłość nauki, jeżeli nie ma być frazesem, buduje się przecież przez wzajemną uwagę, a szczególnie uwagę nakierowaną ku młodszemu. Jeżeli mimo takiego założenia kogoś pominąłem — niedopatrzenie i przypadek, a nie intencja.

Wspomniane zabiegi zostały wykonane następująco. Co się dało, do przypisów pod tekstem i wprost do tekstu głównego. Niewiele jednak nowych materiałów można było upchnąć w te miejsca, a forsowanie i rozrost przypisów groziłyby tym, że w ciągu wielu kolejnych stronich zajmowałyby one więcej miejsca aniżeli tekst główny. Uczyniłoby to książkę mało czytelną. Wobec tego przeważającą większość owych materiałów przerzuciłem do aneksów umieszczonych na końcu tekstu głównego. Tam bowiem można się było rozpisnąć na różne strony... Nie tylko to jednak. Kto chce, niechaj te aneksy czyta, a kto nie, może je pozostawić nietknięte okiem. Znajomość głównej konstrukcji i zasadniczych tez książki na tym nie ucierpi.

Aneksy jednak nie rozwiązywały sprawy w stosunku do zasadniczych materiałów dowodowych (Żeromski, Irzykowski i inni), a także tam, gdzie w świetle przytoczonych recenzji wypadło inaczej ująć dany problem. Wszystko to musiało się dokonać w tekście głównym. Wobec tego wydanie drugie *Modernizmu polskiego* wykazuje w stosunku do pierwszego następujące w nim nowe podrozdziały, na które pragnę zwrócić uwagę czytelnika: odmienne ujęcie początkowej partii w *Przeżyciu pokoleniowym modernistów*; nowe podrozdziały *Niedoszły polski modernista*; *Horla i konsekwencje* oraz wiele pomniejszych dodatków i zmienionych redakcji.

Wachlarz pojęć i terminów generalnych służących do oznaczenia prądów i poetyk okresu 1890–1914 (zarówno u jego twórców, jak późniejszych badaczy) został w sposób niezwykle szczegółowy i wnikliwy omówiony w rozprawie Henryka Markiewicza *Młoda Polska i „izmy”*<sup>38</sup>. Ponieważ znajomość powyższej rozprawy uważam za całkowicie niezbędną dla uściślenia (a także sprostowania) wielu wywodów niniejszej książki, za łaskawym zezwoleniem Autora została ona przedrukowana na czele *Szkiców z problematyki modernizmu*. Inaczej byłbym zmuszony w rozlicznych miejscach wciąż cytować *Młodą Polskę i „izmy”*.

Jeszcze słowo o Joachimie Metallmannie. Jego rozprawa na temat problemu struktury w nauce współczesnej okazała się wielce pomocną przy komponowaniu metodycznym *Modernizmu polskiego*. Lecz jakże dziwnym łukiem potrafią się zamknąć nasze wspomnienia!

Nazwisko Joachima Metallmanna widnieje na tablicy, jaka w Collegium Novum upamiętnia imiona tych wszystkich pracowników Uczelni, którzy w latach 1939–1945 oddali

<sup>38</sup> *Wachlarz pojęć i terminów generalnych (...) został w sposób niezwykle szczegółowy i wnikliwy omówiony w rozprawie Henryka Markiewicza — [por.] H. Markiewicz, Młoda Polska i „izmy”, w: Z problemów literatury polskiej XX wieku. T. I. Młoda Polska, Warszawa 1965, s. 7–51. [przypis autorski]*

swe życie za ojczyznę, naukę i godność człowieka. Tak czytamy na owej tablicy. Kiedy pisałem przedmowę do pierwszego wydania, jeszcze nie była ufundowana i odsłonięta. W ramach jubileuszu 600-lecia Almae Matris Jagellonicae dokonał tego ostatniego aktu Stanisław Pięć.

Metallmann był w roku 1939 docentem Uniwersytetu Jagiellońskiego i znalazł się w grupie porwanych 6 XI 1939. Nigdy już nie wrócił do Krakowa. W którychś tam niższych klasach gimnazjalnych uczył mię przyrody. Z ostrą twarzą, przenikającym wzrokiem, siwą głową, surowy i wymagający, zmuszał, byśmy na lekcje przynosili żywe stworzonka, żaby i bodaj myszy. W słoikach wypełnionych wodą i w pudełkach musieliśmy obserwować sposoby ich zwierzętkowego bycia. Przyjmował tylko odpowiedzi zwięzłe i precyzyjne. Budził lęk wśród szczeniaków nieświadomych, że przy słoikach z żabami obcuje z klasą szkolną naukowiec o prawdziwie uniwersyteckim poziomie.

Nigdy za podaną mi inicjację metodologiczną nie zdążyłem podziękować onegdajszemu nauczycielowi przyrody w VII gimnazjum im. A. Mickiewicza przy ulicy Starowiślnej 48, chociaż spotykałem go nieraz w uczelni. Czynię to obecnie, tusząc<sup>39</sup>, że na podobne podziękowanie nigdy nie jest za późno.

Nie spodziewam się, ażeby *Modernizm polski* miał trzecie wydanie. Tak więc po wielu perypetiach, opowiedzianych w obydwu przedmowach, żegnam na zawsze tę książkę mojej młodości naukowej.

Kraków, 1966–1968.

Nauczyciel

---

<sup>39</sup>tuszyć (daw.) — mieć nadzieję. [przypis edytorski]

# MODERNIZM POLSKI — STRUKTURA I ROZWÓJ

Celem tej pracy jest opis strukturalny polskiego modernizmu. Przez modernizm rozumiem wcześniejszą, przygotowawczą fazę twórczości pokolenia Młodej Polski, fazę związaną przede wszystkim z powstaniem indywidualizmu, z odrodzeniem metafizyki, z przesyceniem rodzajów literackich liryzmem i symboliką. Naturalnie rozwój modernizmu nie daje się ująć w jakies bezwzględne ramy czasu. Z grubsza biorąc, *terminus a quo*<sup>40</sup> stanowi rok 1887, „Życie” warszawskie, *terminus ad quem*<sup>41</sup> rok 1903, spóźniona działalność programowo-modernistyczna Stanisława Brzozowskiego, nieudane<sup>42</sup> próby przemawiania na łamach „Głosu” w imieniu całego pokolenia. Punktami szczytowymi modernizmu wydają się: II seria *Poezji* Tetmajera (1894), *Confiteor* Przybyszewskiego (1899), *Próchno* Berenta (1901). Wobec takiego ujęcia niejeden z wielkich pisarzy Młodej Polski (np. Wyspiański, Żeromski, Reymont) nie wystąpi wcale na kartach tej książki, podczas gdy poeci pomniejszego lotu, epigoni i naśladowcy, będą nieraz skrupulatnie uwzględniani, byle dla modernizmu byli charakterystyczni.

Opis nie jest historyczny, ale strukturalny. Ma jako zadanie ukazać sens, powiązanie wzajemne objawów charakterystycznych dla modernizmu, uszeregować je w porządku ważności, stwierdzić, że tworzyły one spójnię nierozzerwalną, której części w oddzielnym traktowaniu zatracają swój właściwy charakter. I tak np. nirwana czy eschatologia modernistyczna wyrwane z całości prądu wydają się dziwactwem, ale w strukturze modernizmu posiadają swoje miejsce, dające się wytłumaczyć.

„Całość, postać, struktura jest dopiero tym, co wyznacza nowy charakter swoich członów w sposób jednowartościowy. Czymkolwiek byłyby te członki poza strukturą, jakkolwiek byłyby ich natura wyrażona w ich własnościach — organiczne wbudowanie ich w nową całość charakteryzuje je jednoznacznie w sposób swoisty, co do własności i co do stosunków wzajemnych<sup>43</sup>”.

Pojęcie pokolenia stosowane jest stale według zasad wyłuszczonej w rozprawie poświęconej specjalnie temu problemowi<sup>44</sup>. Przedmiotem opisu są więc stany świadomości rówieśnej grupy socjalno-literackiej, zapisane bądź w twórczości, bądź w krytyce, w mniejszej zaś mierze ocena tych stanów, pytanie, o ile odpowiadały one obiektywnej rzeczywistości humanistycznej okresu. Pojęcie pokolenia tym łatwiej daje się tu zastosować, że modernizm odnawia wiele dążeń romantycznych, które na początku stulecia wywołały świadome istnienie pokoleń literackich, i dążności te pomnaża o większą niż uprzednio świadomość wspólnoty młodych. Objawy tego zjawiska będą podane w odpowiednim miejscu. Młoda Polska stanowi więc *pokolenie pełne*, opis zaś modernizmu będzie opisem *kierunku wewnątrz pokolenia*.

Posługuję się stale terminem „modernizm”, ponieważ z nazwań oznaczających tę fazę pokolenia — dekadentyzm, symbolizm, neoromantyzm, modernizm — wydaje się on najstosowniejszy. Termin „dekadentyzm” posiada zabarwienie pejoratywne, zrozumiałe tylko u przeciwników prądu, i obejmuje jedynie pewien typ osobowości występujący wówczas, typ, który wszystkich cech kierunku bynajmniej nie tłumaczy; termin „symbolizm” jest nazwą określonego postępowania artystycznego i od innej znów strony również z całością prądu się nie pokrywa, nie ukazując przede wszystkim jego założeń ideologicznych; neoromantyzm zaś to zaledwie przypomnienie pozostałości i podobieństw romantycznych, dla opisu całego prądu całkiem niedostatecznych. Tych braków nie posiada termin „modernizm”; mieszczą się w nim i — co o jego przyjęciu decyduje — mieściły

<sup>40</sup>*terminus a quo* (łac.) — moment przyjęty za początek czegoś. [przypis edytorski]

<sup>41</sup>*terminus ad quem* (łac.) — moment przyjęty za koniec czegoś. [przypis edytorski]

<sup>42</sup>*nieudany* (daw.) — dziś popr. forma: nieudany. [przypis edytorski]

<sup>43</sup>*Całość, postać, struktura jest dopiero tym, co wyznacza nowy charakter swoich członów w sposób jednowartościowy (...) organiczne wbudowanie ich w nową całość charakteryzuje je jednoznacznie w sposób swoisty, co do własności i co do stosunków wzajemnych* — J. Metallmann, *Problemat struktury i jego dominujące stanowisko w nauce współczesnej*, „Kwartalnik Filozoficzny” 1933, s. 340. [przypis autorski]

<sup>44</sup>*Pojęcie pokolenia (...) w rozprawie poświęconej specjalnie temu problemowi* — por. K. Wyka, *Rozwój problemu pokolenia*, „Przegląd Socjologiczny” 1939. [przypis autorski]

już w świadomości uczestników pokolenia zarówno podstawy filozoficzne kierunku, jak rodzaj górującej wówczas osobowości, jak wreszcie typ artyzmu.

Kraków, 1938–1939

## PRZYGOTOWANIE MODERNIZMU

### 1. Dwie tradycje duchowe pokolenia

Na przedpolu okresu Młodej Polski czynniki urabiające duchowość młodych, którzy staną się twórcami tego okresu, wystąpiły w składzie niespotykanym dotąd w literaturze polskiej. Nie było pokolenia, które by tak rozmaite i skomplikowane dziedzictwo wychowawcze musiało sobie przyswoić, częściowo przewyciężyć, częściowo zaś przekazać we własnej działalności. Te czynniki musimy zaraz na wstępie ustalić, by później w miarę rozważań sięgać po to, co na danym etapie będzie potrzebne.

Oto najpierw młodzi wychowują się w dwóch odmiennych środowiskach ideowo-literackich. Ewolucja prądów literackich jako ewolucja środowisk, jako kolejne wychodzenie na czoło przemian innych ośrodków, wnoszących nowe zasoby duchowe, ta ewolucja już w walce romantyków z pseudoklasykami jest całkiem widoczna, ale dopiero po roku 1863 utrwała się w postaci dwóch przeciwstawnych, skłóconych (aczkolwiek identycznych jako wielka faza prądów) środowisk, rozszczepiających życie literackie na dwa nurty równoczesne, lecz nie równoległe. Pseudoklasycyzm jest wybitnie pochodzenia warszawskiego, stanowiąc twór kultury racjonalistycznej, która w ośrodkach miejskich — Wilno i Krzemieniec jako ekspozytury — zdążyła się już dobrze zakorzenić. Pierwsza fala romantyzmu to kresowa prowincja szlachecka, Białoruś, Ukraina. Zwycięstwo — to zdobycie Warszawy przez najazd prowincjuszków. Druga fala, romantyka krajowa, to znowuż Warszawa, w drobnej części Poznańskie. Dotąd jednak nigdy nie było równoczesnej rywalizacji dwóch środowisk i ich sprzecznego oddziaływania na następców. Ten stan dla pokolenia pozytywistów warszawskich i konserwatystów krakowskich staje się najbardziej charakterystyczny.

Skutkiem tego młodzi, wchodzący w życie literackie między rokiem 1880–1890, zastają dwie odmienne *tradycje problemowe i artystyczne*, a ich duchowość narodzi się za wspólnym działaniem tych obydwu tradycji. Kraków — Warszawa. W nowszych interpretacjach posługujących się kryteriami socjologicznymi ta sprawa nie przedstawia trudności: jest najpierw Młoda Polska antyspołeczna, wywodząca się ze środowiska krakowskiego, później Młoda Polska społeczna, która nie porzuciła nakazów zbiorowych, tendencyjności ośrodka warszawskiego. Tymczasem przejęcie dziedzictwa nie wygląda tak prosto. Młoda Polska antyspołeczna, modernistyczna, byłaby niezrozumiała bez elementów przejętych z tradycji problemowej pozytywizmu. Ba, modernizm będzie, jak ujrzymy, ostateczną konsekwencją tych elementów. Czyli dziedzictwo wychowawcze rozpatrzone być musi w sposób bardziej skomplikowany i przez to właśnie, jak zawsze, bliższy prawdy.

Tradycja problemowa Krakowa oddziaływa<sup>45</sup> na młodych przez reakcję, przez kontrast, a nie przez bezpośrednie podjęcie wątku. Tą tradycją jest historyzm, dalszy ciąg romantycznego historyzmu, przez konserwatystów krakowskich przeniesiony w dziedziny pozaliterackie. Historyzm uprawiają u nas obydwie pokolenia romantyków; w generacji występującej po powstaniu styczniowym następuje rozszczepienie tego problemu. Pozytywiści warszawscy są zasadniczo antyhistoryczni, nie czują wagi dziejów narodowych. Powtarza się zjawisko występujące w pokoleniu stanisławowskim: racjonalizm dawnego typu nie sprzyja rozumieniu dziejów. Świętochowski<sup>46</sup> stylizuje wprawdzie po parnasi-

Prawda, Dziedzictwo

<sup>45</sup>oddziaływa (daw.) — dziś raczej: oddziałuje. [przypis edytorski]

<sup>46</sup>Świętochowski, Aleksander (1849–1938) — publicysta, literat, filozof, historyk, działacz społeczny doby pozytywizmu (czołowy przedstawiciel pozytywizmu warszawskiego, autor m.in. tekstów programowych manifest *My i wy*, 1871 i *Praca u podstaw*, 1873); publikował pod wieloma pseudonimami (m.in. Władysław Okoński, Poseł Prawdy, O.Remus, Oremus, Liber, Gezyasz, Nauczyciel); założył tygodnik „Prawda”; prowadził działalność społeczno-oświatową, propagując idee postępu, powszechnej oświaty, równouprawnienia kobiet i Żydów. [przypis edytorski]



stowski tematy starożytne, ale już Sienkiewicz<sup>47</sup> jako powieściopisarz historyczny musi być zdecydowanym antypozytywistą.

Konserwatyści krakowscy są za to niezwykle nasyceni historią. Wydaje się, jak gdyby po roku 1863 całe poczucie historii przeniosło się do Krakowa i przeszło poza literaturę, w historię naukową i malarstwo. Dramatów historycznych Szujskiego nikt nie pamięta, ale Szujski<sup>48</sup> jako jeden z twórców historiozoficznej szkoły krakowskiej to postać o ileż donioślejszego formatu. On — Bobrzyński<sup>49</sup>, Kalinka<sup>50</sup>, Smolka<sup>51</sup>, Zakrzewski<sup>52</sup>. Wagę artystyczną wątkowi historii nadadzą jednak nie uczeni, lecz inny wielki krakowianin, ich rówieśnik: Jan Matejko<sup>53</sup>, największy artysta tej części pokolenia. Atmosfera duchowa Krakowa przepojona jest historią we wszelkich dziedzinach życia (wliczając również historię zapisaną w murach), ale wobec nikłości, martwoty historycznej dziesięciolecia 1880–1890 napojona jest także kontrastem, poczuciem dysharmonii między dniem dzisiejszym a przeszłością. Najpierw działa dysharmonia i daje podłoże pesymizmowi modernistów, w tym samym ośrodku tkwią jednakże zupełnie przeciwne zarodki. I dlatego natychmiast po burzliwym epizodzie z Przybyszewskim<sup>54</sup> następuje w Krakowie Wyspiański<sup>55</sup>, ponieważ ich sztuka jest krystalizacją tych dwóch przeciwnych możliwości krakowskiej tradycji problemowej.

<sup>47</sup>Sienkiewicz, Henryk (1846–1916) — powieściopisarz, nowelista, publicysta, działacz społeczny, laureat Nagrody Nobla za całokształt twórczości (1905); twórca obrazów niedoli chłopca, niedoli powstańczej, nostalgii, zajmował się tematyką zarówno współczesną, jak i historyczną (właśnie powieści historyczne zyskały mu szczególną popularność wśród polskich czytelników); najważniejsze dzieła: *Szkice węglem* (1880), *Ogniem i mieczem* (1884), *Potop* (1886), *Pan Wołodyjowski* (1887–1888), *Krzyżacy* (1900), *Quo vadis* (1895–1896; powieść hist. z czasów staroż. Rzymu, przetłumaczona na ponad 50 języków), *Rodzina Polanieckich* (1895), *Bez dogmatu* (1891), *W pustyni i w puszczy* (1911). W 1900 z okazji 25-lecia twórczości w darze od narodu otrzymał pałac w Oblęgorku pod Kielcami; publikował również pod pseud. Litwos. [przypis edytorski]

<sup>48</sup>Szujski, Józef (1835–1883) — jeden z przywódców obozu stańczyków (tj. galicyjskich konserwatystów), historyk, pisarz, publicysta, założyciel „Przeglądu Polskiego”, w którym w 1869 r. ukazał się pamflet polityczny m.in. jego autorstwa, *Teka Stańczyka*; pisarz, publicysta, historyk, współtwórca krakowskiej szkoły historycznej, autor m.in. syntezy historii Polski pt. *Historji Polskiej treściwie opowiedzianej ksiąg dwanaście*. [przypis edytorski]

<sup>49</sup>Bobrzyński, Michał Hieronim (1849–1935) — działający na terenie Galicji polityk konserwatywny związany ze stronnictwem Stańczyków, prawnik i historyk (współtwórca krakowskiej szkoły historycznej); w l. 1908–1913 namiestnik Galicji, od 1914 r. dożywotni członek Izby Panów sejmu austro-węgierskiego, uhonorowany przez cesarza Franciszka Józefa tytułem tytułu c.k. tajnego radcy; autor prac z zakresu prawa i historii Polski, m.in. *Dzieje Polski w zarysie* (1879); *W imię prawdy dziejowej* (1879), *Geneza społeczeństwa polskiego na podstawie kroniki Galla i dyplomatów XII wieku* (1881), *Wskrzeszenie państwa polskiego* (1920–1925). [przypis edytorski]

<sup>50</sup>Kalinka, Walerian (1826–1886) — historyk (współtwórca krakowskiej szkoły historycznej), duchowny (wstąpił do zgromadzenia Zmartwychwstańców w 1868 r., w 1870 otrzymał święcenia kapłańskie), założyciel Polskiej Prowincji Zmartwychwstańców; autor m.in. analiz dotyczących Sejmu Czteroletniego, Konstytucji 3 Maja i ostatnich lat panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego. [przypis edytorski]

<sup>51</sup>Smolka, Stanisław (1854–1924) — historyk, współtwórca i przedstawiciel krakowskiej szkoły historycznej, zajmował się przede wszystkim okresem piastowskim i jagiellońskim w historii Polski, jak również dziejami Królestwa Polskiego, umieszczając je na tle historii powszechnej i analizując ze stanowiska krytycznego; profesor Uniwersytetu Lwowskiego oraz Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie; autor m.in. prac: *Henryk Brodaty. Ustęp z dziejów epoki piastowskiej* (1872), *Mieszko Stary i jego wiek* (1881), *Uwagi o pierwotnym ustroju społecznym Polski piastowskiej* (1881), *Dzieje narodu polskiego* (t. 1–2, 1897), *Poczet królów Polskich. Zbiór portretów historycznych* (1893), *Polityka Lubeckiego przed powstaniem listopadowym* (t. 1–2; 1907). [przypis edytorski]

<sup>52</sup>Zakrzewski, Wincenty Walenty Ignacy (1844–1918) — historyk, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego (od 1872 r.; w roku akademickim 1890/1891 rektor tegoż uniwersytetu), od 1881 r. członek Akademii Umiejętności; autor prac na temat dziejów politycznych Polski w XVI w. i studiów o reformacji w Polsce (m.in. *Powstanie i wzrost reformacji w Polsce 1520–1572* 1870, *Stosunki Stolicy Apostolskiej z Iwanem Groźnym, Carem i Wielkim Księciem Moskiewskim* 1872, *Po ucieczce Henryka, dzieje bezkrólewia 1574–1575* 1878, *Stefan Batory, przegląd historii jego panowania i program dalszych nad nią badań* 1887, a także przekrojowych publikacji podręcznikowych z zakresu historii nowożytnej; wraz ze Stanisławem Smolką kierował zespołem badaczy przeszukujących archiwa watykańskie pod kątem materiałów źródłowych do historii Polski. [przypis edytorski]

<sup>53</sup>Matejko, Jan (1838–1893) — malarz polski pochodzenia czeskiego, twórca obrazów historycznych i batalistycznych (m.in. *Stańczyk*, *Kazanie Skargi*, *Hold pruski*, *Rejtan*, *Bitwa pod Grunwaldem*, *Kościuszko pod Racławicami*, *Konstytucja 3 Maja 1791 roku* oraz cykl *Poczet królów i książąt polskich*); dyrektor i wykładowca Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie. [przypis edytorski]

<sup>54</sup>Przybyszewski, Stanisław (1868–1927) — pisarz, dramaturg, poeta, twórca manifestu Młodej Polski (*Confiteor*), jeden z pierwszych ekspresjonistów w literaturze europejskiej, skandalista, członek cyganerii krakowskiej, redaktor krakowskiego „Życia”, artystyczny przywódca Młodej Polski; pisał m.in.: powieści (*Dzieci szatana*, *Homo sapiens*), dramaty (*Śnieg*, *Matka*), poematy prozą, eseje, wspomnienia; postać ważna także dla literatury niemieckiej, dzięki pisaniemu w młodości poematom prozą, później przetłumaczonych na polski. [przypis edytorski]

<sup>55</sup>Wyspiański, Stanisław (1869–1907) — dramaturg, poeta, malarz, grafik, inscenizator, reformator teatru; w literaturze związany z symbolizmem, w malarstwie tworzył w duchu secesji i impresjonizmu; przez bada-

Tradycja problemowa pozytywizmu odegra dużo szerszą i bardziej bezpośrednią rolę. Pozytywizm, jak żaden inny prąd duchowy w Polsce, rozwinął uporczywą, skuteczną propagandę swych haseł.

„Pojawiły się setne książeczki, z arogancką swadą rozstrzygające to, przed czym cofały się najpotężniejsze umysły — różne katechizmy siły i materii, wolnej myśli i determinizmu, dziedziczności i pochodzenia człowieka, niezaprzeczonego postępu i zwycięskiej ewolucji, doskonale zrównoważonej etyki itp.”

— pisze Potocki<sup>56</sup>. Ta propaganda leżała w naturalnych konsekwencjach systemu racjonalistycznego, który mógł się rozwijać tylko przez wdrażanie, wpajanie, a nie świadczenie osobiste, jak to bywa z dążnościami irracjonalnymi. Czysty pozytywizm nie pozostawił wartościowych dzieł literackich. Jedyń Świątochowski poruszał się jako tako w szrankach doktryny, inni, szukając swobody artystycznej, rychło je porzucali, ale formy myślenia wtlaczał ten okres z równą stanowczością, jak racjonalizm XVIII wieku.

Chlubili się tą propagandą twórcy pozytywizmu. Po latach w pamiętnikach gorąco ją wspomina Świątochowski<sup>57</sup>, Prus<sup>58</sup> zaś w r. 1899 skarżył się, że „między Polakami widać coś na kształt cywilizacyjnego cofnięcia się”<sup>59</sup>, ponieważ zdają się zapominać o niedawnych zainteresowaniach naukowych. Ta „dążność naukowa” (A. Potocki) krzewiła się najswobodniej w Warszawie, w innych zaś dzielnicach docierała przede wszystkim do umysłów młodzieży. Bo tutaj, wobec ograniczenia zasięgu pozytywizmu do Warszawy, ta dążność była nowością, pozwalała młodym zrywać z tradycjonalizmem, bądź świadomym, jak w Krakowie, bądź po prostu biernym, inercyjnym. Stąd to nie dla młodego warszawianina, którego „młoda prasa” od lat oswajała z naukowością pozytywistyczną, jej zdobycze będą rewelacją, ale dla prowincjuszy — Przybyszewskiego, Kasprowicza<sup>60</sup>,

---

czy literatury został nazwany „czwartym wieszczem”; tematyka utworów Wyspiańskiego obejmuje m.in. dzieje legendarne, historyczne, porusza kwestie wsi polskiej, czerpie z mitologii. [przypis edytorski]

<sup>56</sup>Pojawiły się setne książeczki, z arogancką swadą rozstrzygające to, przed czym cofały się najpotężniejsze umysły, różne katechizmy siły i materii (...) zwycięskiej ewolucji, doskonale zrównoważonej etyki itp. — A. Potocki, *Polska literatura współczesna*, Warszawa 1911, s. 125. [przypis autorski]

<sup>57</sup>Chlubili się tą propagandą twórcy pozytywizmu. Po latach w pamiętnikach gorąco ją wspomina Świątochowski — [por.] A. Świątochowski, *Z pamiętnika*, „Wiadomości Literackie” 1931, nr 51–52. [przypis autorski]

<sup>58</sup>Prus, Bolesław właśc. Aleksander Głowacki(1847–1912) — pisarz i publicysta, jeden z najwybitniejszych pisarzy pol. okresu pozytywizmu, teoretyk i twórca podwalin realizmu w polskiej literaturze (jego twórczość była zestawiana z dziełami Karola Dickensa i Antoniego Czechowa), w prozie powieściowej i nowelistycznej stawiał sobie za cel dokonywanie analizy socjologicznej, wskazywanie istotnych procesów społ., badanie typów ludzkich ukształtowanych przez aktualne przemiany; jego najważniejsze dzieła to m.in. *Anielka* (1880), *Powracająca fala* (1880), *Katarynka* (1881), *Antek* (1881), *Kamizelka* (1882), *Placówka* (1886), *Lalka* (1890), *Emancypantki* (1894), *Faraon* (1897), *Dzieci* (1909); przyjęty pseudonim literacki pochodzi od rodowego herbu Prus; w młodości brał udział w powstaniu styczniowym (ranny, trafił do więzienia w Lublinie); studiował na wydz. mat.-fiz. Szkoły Głównej w Warszawie; nie ukończywszy studiów był zmuszony podjąć pracę zarobkową; stabilizację życiową przyniosły mu publikacje stałych felietonów w „Niwie” i *Kronik* w „Kurierze Warszawskim”; brał aktywnie udział w wielu akcjach oświatowych i społecznych (np. w organizowaniu Kasy Przejrzystości i Opieki dla Literatów i Dziennikarzy, obywatelskiej pomocy dla robotników pozbawionych pracy po strajkach w 1905 r.); w testamencie ufundował stypendium dla zdolnych dzieci wiejskich, wypłacane do dziś. [przypis edytorski]

<sup>59</sup>Prus zaś w r. 1899 skarżył się, że „między Polakami widać coś na kształt cywilizacyjnego cofnięcia się” — [por.] B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Codzienny”, 15 I 1899. [przypis autorski]

<sup>60</sup>Kasprowic, Jan (1860–1926) — poeta, krytyk literacki, dramaturg, profesor Uniwersytetu Lwowskiego, tłumacz; twórczość Kasprowicza odzwierciedla kilka nurtów młodopolskich: od naturalizmu (*Z chłopskiego zagonu*), przez symbolizm, katastrofizm i ekspresjonizm (*Hymny*) do prymitywizmu (*Księga ubogich*). [przypis edytorski]

Tetmajera<sup>61</sup>, Brzozowskiego<sup>62</sup>, Górskiego<sup>63</sup>. W roku 1896 Przybyszewski pisze do Miriama<sup>64</sup>:

„Ostatnie cztery lata w gimnazjum rozczytywałem się w Büchnerach, Vogtach, Straussach, no ten rodzaj psychicznego rozwoju chyba typiczny dla nas wszystkich<sup>65</sup>”.

Wnioski z tego pewnika psychologicznego zaraz nastąpią, na razie o dalszych skutkach dziedzictwa.

## 2. Naturalizm i brak liryki

Omówione dziedzictwo dwóch środowisk komplikuje się z powodu opóźnionej czy też raczej samoistnie przebiegającej w Polsce ewolucji literackiej. Idzie o następstwo ewolucyjne pozytywizmu i naturalizmu. Pozytywizm polski posiadał dwoiste oblicze. Oficjalnie był on doktryną optymistyczną, aktywistyczną, nawołującą do realizmu społecznego w sztuce, oficjalnie wierzył w naukę, postęp, nie poddawał się wątpleniom, ale przecież u podstawy pozytywizmu spoczywał naturalizm filozoficzny o zupełnie innym, pesymistycznym wyglądzie. Pozytywiści polscy, poza jednym Świętochowskim (*Dumania pesymisty*), nie przemyśleli swego stanowiska aż do tej podstawy. Łatali je niejako tendencyjnością społeczną, ale dwoistość trwała i ujawniła się w przyjęciu dziedzictwa przez młodych.

Pozytywizm polski był prądem nieposiadającym określonej doktryny artystycznej. Narzucał literaturze pewien program, posiadał pewne miary, według których sądził dzieła literackie, ale raczej pragnął zmusić literaturę do posług społecznych nakazanych potrzebami chwili, aniżeli wyciągał konsekwencje artystyczne ze swych utajonych podstaw filozoficznych. Zagadnienie to dobrze ujmuje Szwejkowski:

Konflikt wewnętrzny

<sup>61</sup> *Tetmajer-Przerwa, Kazimierz* (1865–1940) — czołowy poeta Młodej Polski; zasłynął jako autor erotyków, a także piewca przyrody Tatr i popularyzator folkloru podhalańskiego; przyrodni brat Włodzimierza Tetmajera, stanowił prototyp postaci Poety z *Wesela* Wyspiańskiego; jego ojciec, Adolf Tetmajer, brał udział w powstaniu listopadowym i styczniowym; matka, Julia Grabowska, należała do tzw. *kola entuzjastek* skupionych wokół Narcyzy Żmichowskiej; podczas studiów na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego (1884–1886) zaprzyjaźnił się z Lucjanem Rydlem, Stanisławem Estreicherem i Ferdynandem Hoesickim; publikował w „Kurierze Polskim” (współredaktor 1889–1893), „Tygodniku Ilustrowanym”, „Kurierze Warszawskim” i krakowskim „Czasie”; był wieloletnim sekretarzem Adama Krasińskiego; w czasie I wojny światowej związany z legionami Piłsudskiego (redagował pismo „Praca Narodowa”), po wojnie zaangażował się w spór polsko-czechosłowacki o linię graniczną w Tatrach, był organizatorem Komitetu Obrony Spisza, Orawy i Podhala oraz prezesem Komitetu Obrony Kresów Południowych; w 1921 został prezesem Towarzystwa Literatów i Dziennikarzy Polskich, a w 1934 członkiem honorowym Polskiej Akademii Literatury; w drugiej połowie życia ciężko chorował: powikłania wywołane kiłą doprowadziły do zaburzeń psychicznych (które ujawniły się już podczas obchodów 25-lecia jego twórczości w 1912 r.), a następnie do utraty wzroku; pod koniec życia egzystował dzięki ofiarności społecznej, umożliwiono mu mieszkanie w Hotelu Europejskim w Warszawie, skąd został eksmitowany w styczniu 1940 r. przez okupacyjne władze niemieckie; zmarł w Szpitalu Dzieciątka Jezus z powodu nowotworu przysadki mózgowej oraz niewydolności krążenia; najważniejsze dzieła Tetmajera to m.in.: *Na Skalnym Podhalu* (1910), *Legenda Tatr* (1912); wiersze: *Eviva l'arte*; *Hymn do Nirwany*; *Koniec wieku XIX*; *Prometeusz*; *Lubię, kiedy kobieta*; *Widok ze Świnicy do Doliny Wierchcichej*; *Pieśń o Jaśku zbójniku*; *List Hanusi*; spośród jego obfitej twórczości poetyckiej najistotniejsze dla historii literatury pozostają wiersze z drugiej (1894), trzeciej (1898) i czwartej (1900) serii *Poezji* Kazimierza Tetmajera, oddające ducha dziewiętnastowiecznego dekadentyzmu, pesymizmu egzystencjalnego, fascynacji myślą Schopenhauera i Nietzschego oraz mitologią i filozofią indyjską, które właściwe było pokoleniu Tetmajera, szczególnie młodopolskiej bohemie; pisał również dramaty (*Zawisza Czarny*, *Revolucja*, *Judasz*) oraz nowele i powieści (*Książd Piotr*; *Na Skalnym Podhalu*; *Legenda Tatr*; *Z wielkiego domu*; *Panna Mery*). [przypis edytorski]

<sup>62</sup> *Brzozowski, Stanisław* (1878–1911) — filozof i krytyk literacki, najważniejsze dzieła krytyczno-literackie: *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej* (1909), *Idea. Wstęp do filozofii dojrzałości dziejowej* (1910), *Głosy wśród nocy. Studia nad przesileniem romantycznym kultury europejskiej* (1912); powieści: *Wiry* (1904), *Płomienie* (1908), *Sam wśród ludzi* (1911). [przypis edytorski]

<sup>63</sup> *Górski, Artur* (1870–1959) — pisarz, krytyk literacki, propagator idei odnowy romantycznego mesjanizmu, autor manifestu literackiego *Młoda Polska*, współredaktor tygodnika „Życie”; publikował pod pseud. Quasimodo. [przypis edytorski]

<sup>64</sup> *Miriam* właśc. *Zenon Przesmycki* (1861–1944) — poeta, krytyk i tłumacz, założyciela i redaktora młodopolskiego pisma „Chimera”; odkrywca pism C. K. Norwida. [przypis edytorski]

<sup>65</sup> *W roku 1896 Przybyszewski pisze do Miriama: „Ostatnie cztery lata w gimnazjum rozczytywałem się w Büchnerach, Vogtach, Straussach, no ten rodzaj psychicznego rozwoju chyba typiczny dla nas wszystkich”* — S. Przybyszewski, *Listy*, Warszawa 1937, I, s. 129. Po latach zupełnie podobne wyznania rzucił Przybyszewski w *Moich współczesnych* (Warszawa 1930, I, *Wśród obcych*, s. 48, 49), gdzie *Kraft und Stoff* Büchnera zostaje nazwana „księgą zdumiewających rewelacji”. [przypis autorski]

„W najgłębszym ich [pozytywistów] przeświadczeniu powinna się literatura stać ośrodkiem rozpowszechniającym teoretyczne hasła epoki i wprząc się wraz z publicystyką do walki o nowe podstawy społecznego bytu”.

Jak miało to wyglądać od strony literatury, nie bardzo wiadano:

„nie umiano określić, na czym ma polegać dynamika wewnętrzna i oblicze literackie tych dzieł »realistycznych«, jaka będzie metoda artystycznej twórczości<sup>66</sup>”.

Zresztą, między dydaktyzmem i utylityzmem, nakazywanym pisarzom, a tendencją całkowicie realistyczną, beznamiętną, panowała pewna sprzeczność. Obserwacja nie zawsze bywa budująca. Jeżeli realizm oczyszcza, to siłą podawanej prawdy. Tymczasem nie o niej, lecz o prostej tendencji myśleli pozytywiści.

Królujące stanowisko nauki, ujmującej rzeczywistość w system deterministycznych praw, teorie środowiska, fatalizm dziedziczności, okrucieństwo społeczne, fizjologiczny podkład wszelkich przeżyć, walka o byt, bezlitosność natury, wreszcie pesymizm jako nieunikniony wynik mechanistycznej konieczności władającej światem, wszystkie te motywy dopiero naturalizm podniesie do godności dyrektyw literackich, mimo że wynikały one z tych samych, co w pozytywizmie, podstaw naukowych. Na terenie polskim stanie się to dopiero w dziesięciolecie dojrzewania modernistów, za sprawą Dygasińskiego<sup>67</sup>, Sygietyńskiego<sup>68</sup>.

Tak więc w latach dojrzewania psychicznego modernistów działają zarówno słabnące wpływy pozytywizmu, postępowe, dydaktyczne, nastrajające ku optymizmowi, jak również wpływy naturalizmu. W braku rodzimego karmiono się obcym, doskonalszym i konsekwentniejszym. Ta dwoistość wprowadza nas w złoza *dziedzictwa negatywnego*, żeby tak rzec, które równie silnie ukształtuje charakter polskiego modernizmu. Wspólnota literacka i ewolucyjna Polski z literaturą europejską, podobieństwo wielkich wstrząsów i prądów przechodzących przez literatury narodowe od czasów oświecenia, najbardziej zostały nadwerężone po roku 1863, w pokoleniu pozytywistów i konserwatystów krakowskich. Nie oznacza to ujemnej oceny tego pokolenia. Właśnie ten okres o przewadze elementów ideologicznych i tendencyjnych nad artyzmem, o bardzo swoistym realizmie uczuciowym, nieposiadającym analogii w odpowiednim prądzie czy grupie obcej, ten okres wydaje się bardzo samodzielny, powstały wyłącznie z własnych tradycji artystycznych i ze specjalnego położenia naszej literatury. Stąd przecież termin „pozytywizm” posiada u nas swoistą, czysto polską treść, której nie znajdziesz w słownikach filozoficznych. Nawiasem mówiąc, dlatego właśnie tego terminu nie należałoby likwidować.

Ta samoistość została jednak osiągnięta przy pomocy pewnego gwałtu na układzie form literackich, jaki zapanował po antynormatywnej burzy romantyzmu. Oto pokolenie po roku 1863 posiadało jako formy główne publicystykę i powieść, ślady dramatu, nie przywiązywało zaś żadnej wagi do liryki. Istniejącą poza własnym obozem poezję dyskwalifikowano za cień polotu lub niezgodności z programem pozytywizmu. Tak było

Idealista, Realista

<sup>66</sup>W najgłębszym ich [pozytywistów] przeświadczeniu powinna się literatura stać ośrodkiem rozpowszechniającym teoretyczne hasła epoki (...) nie umiano określić, na czym ma polegać dynamika wewnętrzna i oblicze literackie tych dzieł „realistycznych”, jaka będzie metoda artystycznej twórczości — Z. Szweykowski, *Przedmowa do Pism krytycznych wybranych A. Sygietyńskiego*, Warszawa 1932, s. 7, 9. [przypis autorski]

<sup>67</sup>Dygasiński, Adolf (1839–1902) — powieściopisarz i pedagog; pracował także jako prywatny nauczyciel; przedstawiciel *naturalizmu* polskiego; autor m.in. noweli *Psia dola*. [przypis edytorski]

<sup>68</sup>Sygietyński, Antoni (1850–1923) — pseud. Gosławiec; krytyk literacki, muzyczny i teatralny, jako powieściopisarz przedstawiciel *naturalizmu*, zwolennik realizmu w malarstwie; przyjaciel Aleksandra Gierymskiego; studiował w konserwatorium w Lipsku w klasie fortepianu, w Wiedniu oraz estetykę i historię sztuki w Paryżu; w tym czasie nawiązał współpracę z kilkoma warszawskimi gazetami; po powrocie do kraju w 1881 r. prowadził zajęcia z fortepianu w Instytucie Muzycznym oraz wykłady z estetyki, a także zajmował się publicystyką; członek Polskiej Partii Postępowej oraz Stronnictwa Narodowo-Postępowego; pod koniec życia pełnił funkcję naczelnika wydziału prasowo-widowiskowego w Komisariacie Rządu; najważniejsze publikacje: *Współczesna powieść we Francji* (zbiór artykułów), *Maksymilian Gierymski* (1906, monografia), powieści: *Na skalach Calvados* (1884), *Wysadzony z siodła* (1891), zbiory opowiadań: *Drobiazgi* (1900) i *Święty ogień* (1918). [przypis edytorski]

z Asnykiem<sup>69</sup>, tak było z Gomulickim<sup>70</sup>. Popławski<sup>71</sup> w wspaniałym *Obniżeniu ideałów*, choć nie reprezentował pokolenia poetów, cytatami ze Słowackiego uderzał w filisterię, która z „zadowoleniem opasłego eunucha ogłasza, że »źródła poezji wysiękły«, że »odpadły jej skrzydła«, i jako ideał swój wysuwa prozaicznego »zjadacza chleba«, który troszczy się tylko o swój byt powszedni<sup>72</sup>». Adam Bełcikowski<sup>73</sup> pisał, że poezja po 1863 roku wstępowała na scenę jak aktor, który wie, że publiczność czyha na każde potknięcie się jego.

„Pojawiła się ona na widowni, aby podnieść głos i być słyszaną, ale zaledwie się odezwała, rozległy się dokoła niej krzyki: my nie chcemy poezji, poezja pośród nas nie ma głosu<sup>74</sup>”.

Nie dziwimy się wobec tego Kasprowiczowi, kiedy pisząc o społecznym podłożu twórczości Konopnickiej, kreślił obraz „barbarzyńskiej na poezję wyprawy”, kiedy to

„każdy objaw ducha, odbiegający od literackiej gloryfikacji inżynierów, właścicieli kantorów bankierskich, porządnych, pracowitych dzierżawców, identyfikowano z czułym śpiewaniem o gilach i makolągwach<sup>75</sup>”.

Jest coś symbolicznego w zapisanej przez Konrada Górskiego<sup>76</sup> scenie, kiedy w r. 1900 odczytany na zebraniu redakcyjnym „Prawdy” rapsod Wyspiańskiego *Kazimierz Wielki*

---

<sup>69</sup>Asnyk, Adam (1838–1897) — poeta, epigon romantyzmu tworzący w epoce pozytywizmu i Młodej Polski, autor dramatów i opowiadań; syn uczestnika powstania listopadowego 1830 r. i zesłańca; w czasie studiów prowadził działalność spiskową, był więziony w warszawskiej Cytadeli w 1860, w powstaniu styczniowym zaangażowany po stronie „czerwonych”; po upadku powstania podjął ponownie studia, uzyskując doktora filozofii w Heidelbergu (1866) oraz zaczął publikować pierwsze utwory w prasie lwowskiej (1864–65); w 1870 r. osiadł w Krakowie, brał czynny udział w życiu samorządowym, był posłem na Sejm Krajowy z ramienia demokratów (1889); autor m.in. wierszy *Pijąc Falerno*, *Między nami nic nie było*, *Gdybym był młodszy*, *Jednego serca...*, *Daremne żale*, *Do młodych* oraz cyklu sonetów *Nad głębiami*; amator Tatr oraz podróży, odwiedził Włochy, Tunezję, Algierię, Cejlon i Indie. [przypis edytorski]

<sup>70</sup>Gomulicki, Wiktor Teofil (1848–1919) — pseud. „Fantazy”, poeta, powieściopisarz, eseista, kolekcjoner, warsawianista, jeden z twórców pol. pozytywizmu; autor m.in. powieści *Cudna mieszcza* (1897), *Miecz i łokieć* (1903), *Ciury* (1907), *Siedme amen IMC Pana Mokrzeckiego* (1910) *Car widmo* (1911), *Bój olbrzymów* (1913), *Niedziela Romcia* (1896) oraz autobiograficznych *Wspomnień niebieskiego mundurka* (1906); tłumacz Charlesa Baudelaire’a. [przypis edytorski]

<sup>71</sup>Popławski, Jan Ludwik (1854–1908) — pseud. Wiatr; publicysta, polityk, jeden z twórców ideologii narodowo-demokratycznej; współzałożyciel warszawskiego „Głosu”. [przypis edytorski]

<sup>72</sup>Popławski w *wspaniałym Obniżeniu ideałów (...)* uderzał w filisterię, która (...) jako ideał swój wysuwa prozaicznego »zjadacza chleba«, który troszczy się tylko o swój byt powszedni — [por.] L. Popławski, *Pisma polityczne*, Kraków 1910, I, s. 3 (pierwodruk: „Głos” 1887). [przypis autorski]

<sup>73</sup>Bełcikowski, Adam (1839–1909) — historyk literatury, dramaturg i poeta; ukończył wydział filozoficzny na Uniwersytecie Jagiellońskim (doktorat 1865, habilitacja 1870); wykładał historię literatury polskiej w Szkole Głównej w Warszawie (1866–1867) oraz w Krakowie na Uniwersytecie Jagiellońskim, w Bibliotece Jagiellońskiej, na kursach Branickiego i w Muzeum Techniczno-Przemysłowym; członek Akademii Umiejętności (od 1872 r.); autor tomu *Ze studiów nad literaturą polską* (1886); w swoim czasie wysoko ceniony jako twórca dramatów historycznych. [przypis edytorski]

<sup>74</sup>Pojawiła się ona na widowni, aby podnieść głos i być słyszaną, ale zaledwie się odezwała, rozległy się dokoła niej krzyki: my nie chcemy poezji, poezja pośród nas nie ma głosu — A. Bełcikowski, *Dzisiejsza nasza poezja*, „Życie” 1888, nr 1. [przypis autorski]

<sup>75</sup>każdy objaw ducha (...) identyfikowano z czułym śpiewaniem o gilach i makolągwach — J. Kasprowicz, *Dziela*, Kraków 1930, XX, s. 55–56 (*Konopnicka jako poetka społeczna*). [przypis autorski]

<sup>76</sup>Górski, Konrad (1895–1990) — historyk i teoretyk literatury, prof. nadzw. na Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie (1934–1939), prof. Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu (1945–1950, 1956–1965), pracownik Instytutu Badań Literackich PAN w Warszawie (1950–1956); autor szeregu publikacji dotyczących romantyzmu polskiego (m.in. *Juliusz Słowacki jako poeta aluzji literackiej* 1959, *Mickiewicz — Leleweł* 1986, *Mickiewicz — Towiański* 1986, *Adam Mickiewicz* 1989, a także interesującej wczesnej rozprawy *Mickiewicz jako historyk i krytyk czeskiej literatury* 1926), opracowań kompendialnych i podręcznikowych (*Historia literatury polskiej do r. 1863* 1932; podręczniki dla liceum ogólnokształcącego z wypisami), a także m.in. *Literatura a prądy umysłowe: studia i artykuły literackie* (1938), *Nacjonalizm a katolicyzm* (1934), *François Mauriac: studium literackie* (1935) *Grzegorz-Paweł: monografia z dziejów polskiej literatury arińskiej XVI wieku* (1927). [przypis edytorski]

— uparty czciciel poezji romantycznej Stanisław Krzemiński<sup>77</sup> przyjął z entuzjazmem, Świętochowski — z szyderstwem<sup>78</sup>.

Z tego powszechnie znanego faktu nie wydobywa się konsekwencji, które zaciążą na generacji następnej. Od czasu romantyzmu ustaliło się, że nowe formy wyrazu, nowe typy uczuciowości wytwarza najpierw liryka, przepowiada je niejako, jest jaskółką zmiany; później zaś te formy i typy zdobywają powieść i gdy tego dokonają, zwycięstwo prądu jest pełne. Naturalnie, mogą być wizje artystyczne stworzone wyłącznie przez prozaików, ale poza naturalizmem nie ma na to żadnego przykładu, częściej zaś bywają formy tworzone wyłącznie przez lirykę, ale te znów wyjątkowo zdobywają szersze znaczenie, jak np. parnasizm. Zazwyczaj są to owe „izmy”, animujące współczesnych, a już po kilkunastu latach zamierzchnie jak wykopaliska. W każdym razie istnienie, stała działalność takich laboratoriów stylistycznych, choćby ich rezultaty były nikłe i przelotne, stwarza atmosferę, budzi przekonanie o ważności przemian artystycznych, których szerszego zastosowania — czy zwyciężą, czy też pozostaną jedynie próbą — na razie się nie dostrzega.

Skoro więc całe pokolenie, bardzo żywotne i dostatecznie utalentowane, by na własnej twórczości skupić uwagę czytelników, by im odebrać powody niezadowolenia, skoro takie pokolenie wyrzekło się usług liryki, skutek był ten, że żadna z dokonywających się we Francji zmian w artyzmie i uczuciowości nie dotarła do nas o właściwej porze. Nie dotarł parnasizm, nie dotarła liryka Baudelaire’a<sup>79</sup>, nie dotarło cyzelatorstwo Flauberta<sup>80</sup>, nawet na naturalizm nie było miejsca, bo przygłuszał go bardziej soczysty i dostosowany do warunków polskich realizm uczuciowy. Zresztą praktycyzm, czasem przygłuszony, czasem śmiało występujący, dążenie do uszczuplenia autonomii sztuki na rzecz tendencyjności i życiowego realizmu, jest przecież stałą cechą naszej literatury, tak że pozytywiści pozostawali wierni niepisanej tradycji polskiej.

Powstała duża luka, zapóźnienie, którego nie dostrzegali pozytywiści, po prostu nie odczuwali tych potrzeb. Skutek ten, że młodzi, rozglądający się po literaturze europejskiej około 1890 r., zastawali cały pęk niepodjętych wątków, niedostępnych w kraju dreszczów formalnych. Zaniedbanie poprzedników narzucało im nadmiar bogactwa, tym łatwiejszy do przyjęcia, że było to pokolenie liryków, z natury wymagań swej formy skłonne do przejmowania nowości. Tam na Zachodzie logika wewnętrzna prądów doskonale się pokryła z ich ewolucją historyczną: już był dekadentyzm w poezji, pochodna pesymizmu naturalistycznego i wyrafinowania formalnego parnasistów. Tutaj nawet parnasizm, będący przecież bezpośrednią odnogą romantyzmu, jeszcze nie zdążył dojrzeć, tułał się, nie posiadał własnej nazwy. W rezultacie przemieszały się w pokoleniu Młodej Polski wkłady prądów o rozmaitym pochodzeniu, rozmaitej aktualności, przemieszały się aż do elementów, które powinien był skądinąd przejąć pozytywizm. Myślę o tendencyjności

Literat, Sztuka, Poezja,  
Przemiana

Polska, Dziedzictwo,  
Sztuka, Literat

<sup>77</sup>Krzemiński, Stanisław (1839–1912) — historyk, krytyk literacki, publicysta; członek Rządu Narodowego w powstaniu styczniowym (kilkakrotnie aresztowany, za każdym razem zwolniony z braku dowodów); pracował jako publicysta w redakcji „Kurier Warszawski”, od 1869 r. w „Bluszczu”, od 1872 r. w „Kłosach”; w latach 1871–1874 wydawał „Muzeum sztuki europejskiej”; autor m.in. zbioru rozpraw z zakresu historii, filozofii, historii sztuki i literatury *Zarysy literackie* (1895) oraz *Nowe szkice literackie* (1911); ideowy przeciwnik pozytywizmu, przyjął się od czasów studenckich z A. Asnykiem, ale od 1887 r. zbliżył się do A. Świętochowskiego; był sekretarzem *Wielkiej encyklopedii powszechnej ilustrowanej* (wyd. 1890–1914, t. 1–55). [przypis edytorski]

<sup>78</sup>w zapisanej przez Górskiego scenie, kiedy w r. 1900 odczytany na zebraniu redakcyjnym „Prawdy” rapsod Wyspiańskiego Kazimierz Wielki (...) Krzemiński przyjął z entuzjazmem, Świętochowski z szyderstwem — [por.] K. Górski, *Stanisław Krzemiński. Człowiek i pisarz*, Wilno 1936, s. 126. Świętochowski nie zmienił się i do ostatka nie rozumiał Wyspiańskiego: „Dla mnie wszystkie, nawet najbardziej sławione dramaty Wyspiańskiego są łańcuchami bezsensów, które w czytaniu pobudzały mnie do śmiechu” (*Z pamiętnika*, „Wiadomości Literackie” 1931, nr 48). [przypis autorski]

<sup>79</sup>Baudelaire, Charles Pierre (1821–1867) — poeta fr., krytyk sztuki, tłumacz dzieł Edgara Allana Poe, prekursor symbolizmu i poezji nowoczesnej, parnasista, dekadent; uznawany za jednego z tzw. „poetów przeklętych”; jego twórczość była kontrowersyjna, samego autora oskarżano o niemoralność ze względu na podejmowaną w utworach tematykę: dewiacje, rzekome popieranie satanizmu, prostytutka, życie marginesu społecznego itd.; najsłynniejszym dziełem Baudelaire’a są wydane w 1857 r. *Kwiaty zła* (*Les fleurs du mal*), w Polsce znane też pt. *Kwiaty grzechu*. [przypis edytorski]

<sup>80</sup>Flaubert, Gustave (1821–1880) — pisarz fr., twórca prozy z nurtu realizmu, uważany też za jednego z pierwszych przedstawicieli naturalizmu, sformułował postulat bezosobowości, autor m.in. powieści: *Pani Bovary* (*Madame Bovary*, 1857), *Salambo* (*Salammbô*, 1862), *Szkola uczyć* (*L’Education sentimentale*, 1869), *Kuszenie św. Antoniego* (*La Tentation de Saint Antoine*, 1874); sławę przyniosła mu *Pani Bovary*, powieść o prowincjuszu, która porzuca dziecko, zdradza i doprowadza do bankructwa męża, po czym popełnia samobójstwo; po publikacji Flaubertowi wytoczono proces, uznając jego książkę za deprawującą. [przypis edytorski]

społecznej w duchu Ibsena, o skłonności do satyry obyczajowej; dążenia dla pozytywistów jako zbyt bezkompromisowe. Młoda Polska bywała bardziej naturalistyczna aniżeli właściwy naturalizm polski. To negatywne dziedzictwo, działające równie wyraźnie jak spadek po środowiskach wychowawczych, będziemy się starali w miarę rozważań uwydatniać; na razie wystarczy stwierdzić przyczyny tego nieprzewidzianego przez pozytywistów oddziaływania ich twórczości.

### 3. Przejęcie dziedzictwa naukowego

Z przedstawionego kompleksu czynników wychowawczych moderniści przejmą na miejscu pierwszym propagandę naukową, odsłaniającą filozoficzne podstawy naturalizmu i pozytywizmu. Ta przewaga momentów ideologicznych i reakcji myślowych nad sprawami czysto artystycznymi jest bardzo charakterystyczna dla polskiego modernizmu i wyróżnia go od modernizmu na Zachodzie. Gdy tam ów prąd przede wszystkim starał się o nowe środki artystyczne, gdy np. we Francji głównym motywem sporu będzie problem wiersza wolnego, w Polsce kwestie techniczno-poetyckie stoją na planie drugim, znacznie mniej są uświadamiane, niż to było w sporze romantyków z pseudoklasykami.

Przejęciu dziedzictwa naukowego przyjrzymy się na przykładach, przechodząc w ten sposób od razu do opisu najwcześniejszego i ukrywanego najczęściej ogniw modernizmu.

Rok 1891 przynosi trzy ważne objawy modernizmu. *Wstęp* Miriama do *Wyboru pism dramatycznych* Maeterlincka<sup>81</sup> (drukowany w „Świecie”), I seria *Poezji* Tetmajera, *Miłość* Kasprowicza. Istnieje już pewna całość pokoleniowa, u pisarzy zupełnie się nieznających występują te same znamiona duchowe. W tym roku Miriam liczy 31 lat, Kasprowicz 30 lat, Lange<sup>82</sup> 29 lat, Tetmajer 26 lat, Przybyszewski 23 lata. A więc w czasie, od którego zaczynamy zauważać ich odrębność od poprzedników, mają ci pisarze za sobą niezgorzany kawałek młodości. Na etap niewolniczego powtarzania haseł naturalizmu i pozytywizmu było dosyć czasu. To powtarzanie tym dokładniej musi być uwydatnione, że bez niego, jak ujrzymy, całkiem niezrozumiałe byłyby formy rzekomego zerwania z przeszłością, wygląd przełomu modernistycznego i spirytualizmu pokolenia.

Najwymowniej propagandę naukową naturalizmu przejmują i powtarza *Przybyszewski*. Jego stanowisko najlepiej świadczy o tym, jak kłopotliwe, pesymistyczne tendencje swych podstaw pokrywał polski pozytywizm dążeniami społeczno-narodowymi. Przybyszewski, wychowany w berlińskiej atmosferze, tych dążeń nie zna, nie zaciemniają mu one istotnych cech naukowości naturalistycznej. Dlatego równocześnie jest śmiałym wyznawcą naturalizmu filozoficznego i artystycznego, wielbicielem Spencera<sup>83</sup> i Zoli<sup>84</sup>. „Spencer sam może już dać wykształcenie”. — „W Zoli powieściach cała literatura przyszłości dla mnie streszczona”<sup>85</sup>. A jeżeli nawet ten antyspołecznik i indywidualista staje się na czas krótki działaczem socjalistycznym, to dlatego — nie licząc anarchizmo-literackich pobudek, z jakimi niechęć<sup>86</sup> się zdradzi<sup>87</sup> — że socjalizm będzie jedynie pewną odmianą naturalistycznej walki o prawdę bezwzględą.

<sup>81</sup>Maeterlinck, Maurice (1862–1949) — belgijski pisarz piszący po francusku, czołowy przedstawiciel symbolizmu w sztuce, twórca dramatu symbolicznego, laureat literackiej Nagrody Nobla z 1911; autor m.in. dramatów: *Księżniczka Malena*, *Słępcy*, *Peleas i Melisanda*. [przypis edytorski]

<sup>82</sup>Lange, Antoni (1861 a. 1863–1929) — pseud. Napierski, pisarz, krytyk literacki, publicysta, tłumacz m.in. utworów E.A. Poe’go, Baudelaire’a, Tennysona, Rimbauda, Petőfi’ego. [przypis edytorski]

<sup>83</sup>Spencer, Herbert (1820–1903) — filozof, biolog i antropolog ang., współtwórca socjologii; twórca *ewolucjonizmu* jako systemu filoz. uznającego stopniowy rozwój za powszechną zasadę wszechświata, której podlega cały świat fizyczny, organizmy żywe, umysły, kultury i społeczeństwa; zasady etyczne uważał za podlegające zmianom, wytworzone w toku ustawicznie trwającej ewolucji; również naturalistycznie wyjaśniał powstanie i rozwój religii, autor dzieła pomyślanego jako syntetyczne ujęcie wiedzy ludzkiej, *Program systemu filozofii syntetycznej* (t. 1–10, wyd. 1862–1893). [przypis edytorski]

<sup>84</sup>Zola, Émile (1840–1902) — pisarz fr., główny teoretyk i przedstawiciel naturalizmu; opublikował 20-tomowy cykl powieści *Rougon-Macquartowie*, przedstawiający pełny obraz epoki (*Nana*, *Germinal*, *Ziemia*, *Kłeska*); był również autorem najważniejszego artykułu krytycznoliterackiego przedstawiającego teorię oraz estetykę *naturalizmu Powieść eksperymentalna*. [przypis edytorski]

<sup>85</sup>„Spencer sam może już dać wykształcenie”; „W Zoli powieściach cała literatura przyszłości dla mnie streszczona” — S. Przybyszewski, *Listy*, I, s. 43, 45. [przypis autorski]

<sup>86</sup>niechęć — dziś popr. forma: niechęć. [przypis edytorski]

<sup>87</sup>ten antyspołecznik i indywidualista staje się na czas krótki działaczem socjalistycznym (...) nie licząc anarchizmo-literackich pobudek, z jakimi niechęć się zdradzi — [por.] S. Przybyszewski, *Listy*, I, s. 73. [przypis autorski]

„My musimy cierpieć, bo każdy, nawet najdrobniejszy objaw naszego życia sformułował się w ciągłej walce z kłamstwem. To, co tak silnie napiętnowało wszystkie prądy nowoczesne, to właśnie dążenie ku prawdzie, a tym samym walka z kłamstwem. Dziś nie piękność naszym ideałem, bo piękno jest kłamstwem wieków, w których człowiek był zbyt niewolnikiem, żeby się targnąć na swoje pęta, wytwarzał sobie kłamliwe światy, w które uciekał... Kłamstwo socjalne zbrzydziło nam życie, uciekliśmy się na łono kłamliwej piękności, które znów swoją drogą w nas uczucie bólu i wściekłej tęsknoty wytwarzało. — — Patrz, Pani, jak ściśle socjalizm połączony z najnowszymi prądami w sztuce. Pierwszy burzy te dwa potężne kłamstwa, pod które wszystkie inne podsuwać się dadzą, społeczne i religijne — drugi wszelkie idealizowanie<sup>88</sup>”.

Wszystkie typowe dla naturalizmu przekonania znajdujemy przeto u młodego Przybyszewskiego, zwłaszcza w dziełku *Zur Psychologie des Individuums*, i to w stanie młodzieńczej, egzaltowanej przesady. Dusza jest tajemnicą, albowiem świadomość nigdy nie ujawni „w ciemniach podświadomości wegetującej bujnej flory<sup>89</sup>” instynktów, słowem, fizjologicznego podłoża naszej duchowości. Życie jednostki jest tragiczne, ponieważ największa nawet indywidualizacja nie wyzwala człowieka spod praw natury, mających na celu zachowanie gatunku; człowiek w ręku natury jest jedynie ogniwem, nigdy osobowością<sup>90</sup>. Nie ma zła ani dobra, ponieważ w odniesieniu do natury podobne określenia nie mają żadnego sensu<sup>91</sup>. Dusza ludzka jest tylko zbiorowym oznaczeniem wszystkich zwierzęcych dusz, przez które przeszedł człowiek w poprzednich wcieleniach<sup>92</sup>. Człowiek jest bezsilny wobec doznawanych wrażeń, albowiem właściwie reaguje nie zapasem swoich doświadczeń, lecz wrodzonym, według naturalistycznych praw fatalizmu działającym układem predyspozycji<sup>93</sup>. Rejestr tych argumentów naturalistycznych można by znakomicie pomnożyć; rezygnując z tego, podkreślmy ogólną postawę filozoficzną, wydobytą przez Przybyszewskiego z naturalizmu. Jest on monistą.

„Z pasma zjawisk nie wydobywa się i nie utwierdza pojedynczych punktów, jak to ludzie czynią po dziś dzień jeszcze, opisując je następnie jako »rzeczy«, »granice«, »przeciwieństwa«, »sprzeczności«, lecz pasmo rozwija się bez żadnych przerw<sup>94</sup>”.

U Przybyszewskiego naturalizm jako całość jest jeszcze tak żywotny, że monizm nie zostaje podkreślony przesadnie, jak u innych modernistów. U tych bowiem dziedzictwo naturalistyczne sprowadza się jedynie do monizmu, który dostrzegamy w jedności praw rządzących bytem. Sprawdźmy to dziedzictwo u poszczególnych poetów.

*Kasprowicz*. Paweł Czarniecki (*Młody Kasprowicz a grupa warszawskiego „Głosu”*), mając na celu umiejscowienie Kasprowicza w dokonany przez „Głos”<sup>95</sup> odrodzeniu aktywizmu politycznego i ludowości, tylko ubocznie ukazuje związki poety z naukowymi

<sup>88</sup>My musimy cierpieć, bo każdy, nawet najdrobniejszy objaw naszego życia sformułował się w ciągłej walce z kłamstwem. (...) socjalizm połączony z najnowszymi prądami w sztuce. Pierwszy burzy te dwa potężne kłamstwa, pod które wszystkie inne podsuwać się dadzą, społeczne i religijne, drugi wszelkie idealizowanie — S. Przybyszewski, *Listy*, I, s. 43–44. [przypis autorski]

<sup>89</sup>w ciemniach podświadomości wegetującej bujnej flory — S. Przybyszewski, *Zur Psychologie des Individuums*, Berlin 1892, I, s. 29 (*Chopin und Nietzsche*). [przypis autorski]

<sup>90</sup>człowiek w ręku natury jest jedynie ogniwem, nigdy osobowością — S. Przybyszewski, *Zur Psychologie des Individuums*, Berlin 1892, I, s. 13. [przypis autorski]

<sup>91</sup>Nie ma zła ani dobra, ponieważ w odniesieniu do natury podobne określenia nie mają żadnego sensu — S. Przybyszewski, *Zur Psychologie des Individuums*, Berlin 1892, I, s. 31. [przypis autorski]

<sup>92</sup>Dusza ludzka jest tylko zbiorowym oznaczeniem wszystkich zwierzęcych dusz, przez które przeszedł człowiek w poprzednich wcieleniach — S. Przybyszewski, *Zur Psychologie des Individuums*, Berlin 1892, I, s. 37. [przypis autorski]

<sup>93</sup>Człowiek (...) reaguje nie zapasem swoich doświadczeń, lecz wrodzonym, według naturalistycznych praw fatalizmu działającym układem predyspozycji — S. Przybyszewski, *Zur Psychologie des Individuums*, Berlin 1892, II, s. 8 (*Ola Hansson*). [przypis autorski]

<sup>94</sup>Z pasma zjawisk nie wydobywa się i nie utwierdza pojedynczych punktów (...) lecz pasmo rozwija się bez żadnych przerw — S. Przybyszewski, *Zur Psychologie des Individuums*, Berlin 1892, II, s. 45. [przypis autorski]

<sup>95</sup>„Głos” — tygodnik literacko-naukowo-społeczno-polityczny, wyd. w Warszawie w l. 1886–1905, zał. i kierowany przez Jana Ludwika Popławskiego; w zespole redakcyjnym znaleźli się m.in. Adolf Dygasiński, Zygmunt Heryng, Józef Kotarbiński, Henryk Nusbaum, Aleksander Więckowski, Michał Wołowski, a do współ-



argumentacjami okresu. Było tych związków więcej niż tylko te, do których pozytywiści się przyznawali: „postęp, gloryfikacja pracy, sprawiedliwość społeczna, utylitaryzm, kult przyrody, uczucia humanitarno-socjalne<sup>96</sup>”. Występuje więc u Kasprowicza powszechny determinizm, poczęty z praw naukowych (*Z przyjściem jesieni*), wiara w ewolucję tak konieczną, że starczy ona poecie za argument przeciw starym, niechcącym się poddać potrzebie zmiany (*Więc cóż*), przede wszystkim zaś wszechobecny jest monizm. Nie należy naturalnie szukać ścisłych dowodów, ważna jest dla nas jedynie pewność wyznawcy wobec wszystkiego, co ma pokrewieństwo z monizmem. A więc sonet poświęcony Demokrytowi, dłuższy poemat o Giordano Bruno, wreszcie rozsiane w wielu innych wierszach wyznania monistyczne<sup>97</sup>.

*Miriam*. Z jego działalności w „Życiu”<sup>98</sup> warszawskim skrętnie się dziś wyławia akcenty modernizmu, tymczasem „Życie” atmosferą pozytywizmu było tak przesycone, że Porębowicz, który etap pozytywistyczny w znacznej mierze przeszedł na łamach tego pisma, z tej właśnie przyczyny sprzeciwiał się rozpoczynaniu modernizmu od „Życia” [Aneks I<sup>99</sup>]. I w prozie, i w poezji Miriam wiernie powtarzał truizmy epoki. Potrzebę piękna i poezji argumentował w sposób utylitalny i społecznikowski: pierwsze było dla niego społeczeństwo i jego „zasoby materialne”, a sztuka stanowiła coś, do czego społeczeństwo dojść winno, skoro zdobędzie odpowiednie ku temu warunki, dojść winno, by za pośrednictwem sztuki nauczyć się wyzyskiwać racjonalnie swoje bogactwa. Cykl *Upojenia*, zajmujący lwią część jedyne go tomu *Miriama Z czary młodości*, pełen jest wszystkiego, co młodzieniec lat osiemdziesiątych powinien powtarzać za Konopnicką i Asnykiem — sentymentalna wiara w lud, przekonanie o konieczności postępu i przemiany, monizm przyrodniczy, budzący takie oto marzenia:

Śród przemian i zjawisk, i dziwów tysiąca,

pracowników należeli m.in. Ludwik Krzywicki, Bolesław Limanowski, Aleksander Łętowski, Wacław Nalkowski. W „Głosie” publikowali najwybitniejsi twórcy epoki, m.in.: Zygmunt Miłkowski (Teodor Tomasz Jez), Jan Kasprowic, Adolf Dygasiński, Maria Konopnicka, Antoni Lange, Jan Lemański, Bolesław Leśmian, Władysław Orkan, Eliza Orzeszkowa, Władysław Reymont, Wacław Sieroszewski, Antoni Sygietyński, Kazimierz Przerwa-Tetmajer czy Stefan Żeromski. W 1888 r. doszło do zasadniczej zmiany nastawienia ideowego pisma i rozłamu: odeszli wówczas m.in. Adam Zakrzewski i Józef Hlasko z redakcji oraz Krzywicki, Nalkowski i in. socjaliści spośród współpracowników; „Głos” znalazł się pod wpływem Ligi Polskiej, a od 1893 roku Ligi Narodowej, w 1889 r. współpracę z pismem nawiązali narodowcy: Roman Dmowski, Zygmunt Balicki, Jan Stecki. Kolejny przełom nastąpił w 1900 r., kiedy pismo przejął psycholog i pedagog Jan Władysław Dawid, łamy „Głosu” ponownie zostały udostępnione piórom radykalnej inteligencji, gł. publicystom zw. z Socjaldemokracją Królestwa Polskiego i Litwy, współpracę z pismem podjęli m.in. Janusz Korczak, ponownie Ludwik Krzywicki i Wacław Nalkowski, Zofia Nalkowska, Andrzej Niemojewski, Władysław Orkan, Stanisław Przybyszewski, Leopold Staff, Adolf Warski, Juliusz Żuławski i in., zaś wiodącym publicystą stał się Stanisław Brzozowski, inicjator publicystycznej kampanii przeciwko spuściznie intelektualnej Henryka Sienkiewicza. Pismo zostało zlikwidowane, a redaktorzy postawieni przed sądem, gdy w 1905 r. na winiecie „Głosu” pojawiło się hasło „proletariusze wszystkich narodowości łączcie się”. [przypis edytorski]

<sup>96</sup>umiejscowienie Kasprowicza w dokonaniach przez „Głos” odrodzeniu aktywizmu politycznego (...) Było tych związków więcej niż tylko te, do których pozytywiści się przyznawali: „postęp, gloryfikacja pracy, sprawiedliwość społeczna, utylitaryzm, kult przyrody, uczucia humanitarno-socjalne” — [por.] P. Czarnecki, *Młody Kasprowic z grupa warszawskiego „Głosu”*, Poznań 1935, s. 72. [przypis autorski]

<sup>97</sup>sonet poświęcony Demokrytowi, dłuższy poemat o Giordano Bruno, wreszcie rozsiane w wielu innych wierszach wyznania monistyczne — por. J. Kasprowic, *Demokryt, Giordano Bruno, Dzieła*, I, s. 85, 175–184, inne dowody tamże, s. 57, 60, 66. Młodzi na tym etapie prześcigali się w wierności wobec pozytywizmu. I tak młody Feldman był bardzo niezadowolony z utworu o Giordano Bruno, uważając, że wiersz jest za mało naukowy: „czy mamy pasmo idei, które by umiał wyzyskać poeta-filozof... nic z tego wszystkiego. Kasprowic rzucił nam tylko splot rozumowań ciemnych i chaotycznych, w których nie ma Brunona ni jego systemu”. (W. Feldman, *Poezje Jana Kasprowicza*, „Ognisko” 1889, nr 18). [przypis autorski]

<sup>98</sup>„Życie” — literacko-artystyczno-społeczne ilustrowane czasopismo (tygodnik, dwutygodnik, wreszcie miesięcznik) zał. w 1897 przez Ludwika Szczepańskiego, ukazujące się w Krakowie i Lwowie do 1900 r.; początkowo skupiało publicystów o poglądach socjalistycznych (jak Kazimierz Kelles-Krauz, Iza Moszczeńska, Wilhelm Feldman) oraz utwory autorów uznanych, jak Konopnicka, Dygasiński czy Asnyk, jak również młodego pokolenia: Przybyszewskiego, Tetmajera, Kasprowicza i Zapolskiej, a karty czasopisma zdobyły ilustracje w stylu impresjonizmu i symbolizmu; wkrótce redakcję „Życia” przejął redakcję Przybyszewski, stronę plastyczną pisma oddał w ręce Stanisława Wyspiańskiego, a łamy utworom współczesnym (takich jak Przybyszewski, Wyspiański, Zawistowska, Brzozowski, Żuławski, Rittner) oraz przekładom z nowej literatury zagranicznej, m.in. francuskiej, czeskiej i skandynawskiej; w 1898 r. na łamach „Życia” odbyła się dyskusja o nowej sztuce: w odpowiedzi na artykuł Stanisława Szczepanowskiego *Dezynfekcja prądów europejskich ze „Słowa Polskiego”* zostały sformułowane i opublikowane w czasopiśmie wystąpienia teoretyczne, m.in. *Młoda Polska* (cykl artykułów Artura Górskiego pseud. Quasimodo) i *Confiteor* Przybyszewskiego. [przypis edytorski]

<sup>99</sup>*Aneks I* — patrz: dalej w tej publikacji autorskie uzupełnienie opatrzone tytułem *Aneks I*. [przypis edytorski]

Nie znając początku istnienia ni końca,  
Wszechbytu przewija się nić.  
Śmierć złudą jest; życie się nie rwie z mogiłą,  
Bo wszystko trwać musi, jak jest i jak było,  
Proch każdy wieczyście ma żyć<sup>100</sup>.

Środkową część tomu stanowią u Miriama zawichrzenia, niepokoje jego generacji, ale *Pojednanie* (tytuł trzeciej części tomu) następuje albo na drodze estetyzmu, albo przez zgodę na determinizm i monizm.

Jako pewnego rodzaju *curiosum*, świadczące jednakże, do jakiego naśladownictwa Miriam docierał, warto przytoczyć scenę dramatyczną *Z boleści życia*. Studentowi uniwersytetu woźny przynosi zawiadomienie, że z powodu nieuiszczenia opłat traci prawa studenta. Młodzieniec po jego wyjściu wygłasza szereg pozytywistycznych tyrad, pełnych oburzenia na społeczeństwo, które nie chciało korzystać z usług jego mózgu. Wobec tego niech korzysta z usług jego rąk. Student postanawia zostać robotnikiem i kończy monolog słowami:

Do pracy! naprzód — z głową podniesioną!  
Do hebla, młota, kielni lub topora!  
Z boleścią rzucam książkę i ołówek,  
Lecz trudno. — Widać, marzyć już nie pora;  
Nie mogąc orłem, będę jedną z mrówek,  
Które swą pracą cały gmach społeczny  
Wciąż utrzymują w harmonii odwiecznej.  
Zwiędły marzenia! Bierzmy się do czynu,  
Do twardej pracy — jutro do terminu!<sup>101</sup>

Wspomniałem o niezadowoleniu młodego Feldmana<sup>102</sup> ze zbyt małej naukowości wierszy Kasprowicza. Feldman nawet wówczas, kiedy u omawianych pisarzy okres potwarzania dawno minął, przyznawał się do monizmu w duchu Haeckla<sup>103</sup>. Można by mieć wątpliwości, czy świadome marzenia pisarza wyraża bohater jego powieści *Najmłodsze*, Henryk Trocki, który pracuje nad wielkim dziełem naukowym, „nad historią duszy człowieczej” w duchu monizmu, i tak oto przygotowuje się do monografii wzroku:

„U kilkuset podróżników porównał siłę i bogactwo kolorystyczne, świat barw, które posiada człowiek pierwotny; przeprowadzał szereg stopniowań od owej szczupłej skali barw, którą obejmuje Homer, do owego nieprzebranego bogactwa subtelnych odcieni i przerafinowanych odmian, do których jest zdolny współczesny impresjonista — i w ten sposób ukazywał komórkę pierwotną w postaci coraz bardziej zróżniczkowanej, zmysł coraz bardziej wydoskonalony, duszę człowieczą, kulturę ludzką coraz delikatniejszą, bogatszą, wnikającą jakby wyostrzonym instrumentem w skryte tajnie przyro-

<sup>100</sup>Śród przemian i zjawisk, i dziwów tysiąca (...) Proch każdy wieczyście ma żyć — [por.] Miriam, *Z czary młodości. Liryczny pamiętnik duszy*, Kraków 1893, s. 44 (*Nieśmiertelność*). [przypis autorski]

<sup>101</sup>Do pracy! naprzód — z głową podniesioną! (...) Do twardej pracy — jutro do terminu! — Miriam, *Z boleści życia*, „Życie” 1887, nr 28. [przypis autorski]

<sup>102</sup>Feldman, Wilhelm (1868–1919) — publicysta, krytyk i historyk literatury, autor monografii *Współczesna literatura polska* (1902); dramatopisarz i prozaik; do istotnych jego publikacji należą także artykuły naukowo-publicystyczne: *Współczesna krytyka literacka w Polsce* (Lwów 1905); *Stronnictwa i programy polityczne w Galicji 1846–1906* (Kraków 1906–1907); *Dzieje polskiej myśli politycznej w okresie porobiorowym* (Kraków, 1913–1920). [przypis edytorski]

<sup>103</sup>Haeckel, Ernst (1834–1919) — biolog, filozof i podróżnik niem., zwolennik darwinizmu i monizmu; profesor anatomii porównawczej na Uniwersytecie w Jenie (1865–1909), gdzie stworzył Instytut Zoologiczny; dokonał przełomowych odkryć w biologii ewolucyjnej, tworząc pierwsze kompletne drzewo ewolucyjne organizmów żywych i uwzględniając w nim człowieka; wprowadził pojęcia takie jak ekologia, filogeneza, ontogeneza; autor m.in. prac: *Generelle Morphologie der Organismen* (1866), *Natürliche Schöpfungsgeschichte* (1868), *Anthropogenie* (1874), *Kunstformen der Natur* (1899, 1904). [przypis edytorski]

dy, by ją opanować, a równocześnie zrozumieć i więcej podziwiać, i więcej z własnym jestestwem zespolić<sup>104</sup>”.

Wątpliwości wszakże nikną, kiedy w wielkim artykule o *Die Welträtsel* Haeckla znajdujemy takie zdania:

„Padają coraz inne szranki, wdziera się coraz więcej światła, a monizm dokonywa tego, czego nie zdołał dotąd uczynić system dualistyczny: ujmuje wszechświat jednolitym łańcuchem przyczynowości. W gruncie rzeczy jest on „poezją myśli”, jak Lange określił metafizykę, ale pośród wszystkiej poezji — panteizm największe przedstawia prawdy i uroki. Bo zlewając się z pozytywną nauką, równocześnie boskością uświęca całą naturę, wszechświat czyni świątynią, człowiekowi wskazuje jego małość, ale wskazuje mu też potężne własne siły i otwiera przed nim perspektywy nieograniczonego rozwoju<sup>105</sup>”.

Tak więc deterministyczny monizm jest łącznikiem pomiędzy zaczątkami duchowości modernistycznej a epoką poprzednią. W monizmie ten łącznik dostrzega również Henryk Szucki<sup>106</sup>, pojmując jednakże zagadnienie i zbyt wąsko, i zbyt szeroko. Zbyt wąsko przez to, że tylko w Asnyku widzi poetyckiego nauczyciela i przewodnika modernistów, gdy tymczasem monizm przyszłych modernistów pochodził z rozmaitych źródeł. Zbyt szeroko, ponieważ prawie że nie uwypatnia przełomu wywołanego w duszach modernistów przez fakt, że to samo, niezmienione stanowisko filozoficzne okazało się nagle zarysem beznadziejności i zwątpienia. Nim do tej kwestii przejdziemy, pozostaje jeszcze pytanie, dlaczego z tak wielu możliwości duchowych, które okres pozytywizmu otwierał przed następcami, młodzi zauważą jedynie i podejmą wątek najbardziej kłopotliwy?

Niewątpliwie pozytywizm był epoką monistyczną i w tym podkreśleniu monizmu przez modernistów uwypatniała się wewnętrzna i nieunikniona logika tego prądu. Sam jednak fakt takiego przebiegu wpływu to w ogóle zagadnienie przejmowania zdobyczy myślowych i literackich. Zdaje się, że wszelki wpływ polega na zwężeniu i równocześnie uintensywnieniu, doprowadzeniu do przesadnych konsekwencji jednego tylko wycinka w zjawisku czy osobowości wywierającej wpływ. W istniejącym, rzeczywistym zbiorowisku możliwości, urozmaiceń, bocznych dróg i ujęć, jakie stanowi każdy prąd literacki i duchowy, w różnorodności „rezew”, jakie poza działającą na następców stroną dzieła posiada pisarz, ta część prądu czy twórczości, która zostaje przejęta, stanowi tylko wycinek szerszego kręgu, który nie musi być i nie bywa przez dany prąd lub pisarza rozwijany do swego kresu. W żywym konglomeracie, dla ludzi objętych zgodą na pewne zjawiska wspólne, zawsze znajdują się uboczne wątki, które kultywować można. Inaczej sytuacja wygląda w oczach następców: tym obnażają się istotniejsze lub przynajmniej łatwiej dające się zaatakować kontury, zjawisko schematyzuje się, zwęża, nabiera ostrego wyrazu.

Sprawa dalsza, że tylko na tej drodze jest w ogóle możliwy rozkład pewnego prądu czy przewyżczenie nakazu pewnej twórczości. Prąd obnażony zostaje z urozmaiceń i połączeń, jak pień drzewa obcięty z gałęzi. Obnażony pień doktryny pozwala ujrzeć jej słabość, przełamać ją, przy czym powstaje złudzenie, że automatycznie zniszczone zostało całe drzewo, jego żywotna całość. Bo w prądzie literackim konary posiadają życie samoistne, jak młode pędy wierzb. Pień pozytywizmu, monizm deterministyczny, młodzi przejmują i będą się starali przełamać, przemilczając przez to istnienie konarów bocznych — aktywizm, idealizm zwycięski, obowiązek kontaktu z rzeczywistością polską i podobne im, boczne a bodaj donioślejsze konary pozytywizmu.

Ta mechanika wpływu — przewyżczenie przeciwnika na zwężonym odcinku, przemilczenie, że to jedynie część żywszej całości — wyjaśnia wreszcie i to, dlaczego twórczy przedstawiciele okresu poprzedniego nie będą rozumieć konsekwencji wyciągniętych

<sup>104</sup> U kilkuset podróżników porównał siłę i bogactwo kolorystyczne (...) i więcej z własnym jestestwem zespolić — W. Feldman, *Najmłodsze*, „Dziennik Krakowski” 13 III 1897. [przypis autorski]

<sup>105</sup> Padają coraz inne szranki, wdziera się coraz więcej światła (...) otwiera przed nim perspektywy nieograniczonego rozwoju — W. Feldman, *Filozofia Haeckla*, „Krytyka” 1900, z. 4, s. 275. [przypis autorski]

<sup>106</sup> deterministyczny monizm jest łącznikiem pomiędzy zaczątkami duchowości modernistycznej a epoką poprzednią. W monizmie ten łącznik dostrzega również Henryk Szucki — [por.] H. Szucki, *Poeci-moniści. Rzecz o Asnyku i Młodej Polsce*, Lwów 1935. [przypis autorski]

z ich stanowiska przez następców. Dla pozytywistów po roku 1890 żywe jest całe drzewo, wszystkie konary boczne. Nie muszą oni pnia monistycznego pędzić aż do złamania go, bo dostatecznie i na gruncie polskim nadal słusznie wyżywają się w tendencyjności społecznej, w zadaniach zbiorowych i realistycznych literatury. Potwierdzi to przecież niemodernistyczna część Młodej Polski. Mechanistyczny monizm, jaki jedynie w działalności postępowej myśli europejskiej i polskiej dojrzeli moderniści, był jej grubym okrojeniem.

#### 4. Załamanie monizmu

Pierwszym członem nowego prądu staje się załamanie tego monizmu wśród młodego pokolenia. To załamanie, odczuwane przez młodych jako zanik wszelkiej prawdy, zostanie w braku innego przeżycia pokoleniowego podniesione do tej godności. Stanie się namiastką tego przeżycia i z niego to w dużej mierze wyniknie uczuciowość i artyzm polskich modernistów.

Najpierw jednak: jak dokonało się to przejście od monizmu do pesymizmu? Odpowiedź znajdziemy, przyglądając się ewolucji młodego Tetmajera. Wybieramy Tetmajera, ponieważ to przejście jest u niego klasycznie przykładowe i ujawnia przesłanki skryte u wielu jego rówieśników.

W najwcześniejszym swym utworze, anhelliczną prozą spisany poemacie *Illa*, dwudziestoletni młodzieniec nie przewodnika artystycznego szuka w Słowackim, lecz budziela patriotyzmu, zgody narodowej etc. Ten poemat to dzieje dwóch wcieleń młodzieńca-emigranta Gryfa, który później pod postacią Sokoła (sobowtór poetycki autora) na polach ukraińskich zbiera naród do walki, zakończonej klęską na skutek odwiecznie polskiej niezgody i prywaty. Nie dość tego, młodzieniec ów powtarza uznawane wówczas przekonania krakowskiej szkoły historycznej, czy głosi niezwykle umiarkowane jak na swój wiek hasła:

„Ty mówisz, synu królewski, że lepiej i piękniej polec raczej w walce, a nie poddawać się; wtedy grzebie się przyszłość. A inni mówią, że lepiej ugiąć się na chwilę w dumnym milczeniu, aby nabrać sił do nowej walki; ci nie zrywają z nadzieją. — — Mnie się zdaje, że pierwsi, jak ty, więcej kochają siebie, a drudzy więcej Ojczyznę; bo pierwsi poświęcają Ojczyzny odbudowanie dla własnej dumy, a drudzy gną dumne czoła dla odbudowania jej w przyszłości<sup>107</sup>”.

W tej refleksji pomieści się program narodowy tak pozytywistów, jak konserwatystów i to jest start ideowy Tetmajera: całkowita zgodność z najbardziej wałkowanymi ideami otoczenia wychowawczego, tyle że w sprawach patriotycznych rozżarzona młodzieńczością autora.

Dużą zmianę notujemy w roku 1889. W kwietniu tegoż roku wydaje Tetmajer pierwszy (i ostatni pod jego redakcją) numer „organu uczącej się młodzieży polskiej” — „*Ognisko*”. Młodzieniec zmienił szybko przekonania i zanotował przemianę. Zraził się do pracy u podstaw, nie chce nawet wspomnieć o polityce stańczyków; notując te odrazy, powiada w sensie deklaracji pokoleniowej: „taką atmosferą oddychać musimy dziś my, pokolenie zrodzone po wypadkach 1863 r.”. Nie głosi jednak beznadziejności. „Nieobcą jest piersi naszej gorąca, szczerą chęć pracy dla społeczeństwa<sup>108</sup>”. Pokolenie ma służyć jakimś sentymentalnemu socjalizmowi, sprawiedliwości społecznej wobec tłumu robotniczych „Cieniów” (wersz programowy Tetmajera pod tym tytułem):

Których do trudu świt półmroczny budzi,  
A trudu kres dzwon wieści im cmentarny<sup>109</sup>.

<sup>107</sup>Ty mówisz, synu królewski, że lepiej i piękniej polec raczej w walce, a nie poddawać się (...) drudzy gną dumne czoła dla odbudowania jej w przyszłości — K. Przerwa, *Illa*, Kraków 1886, s. 11. [przypis autorski]

<sup>108</sup>„taką atmosferą oddychać musimy dziś my, pokolenie zrodzone po wypadkach 1863 r.” (...) „Nieobcą jest piersi naszej gorąca, szczerą chęć pracy dla społeczeństwa” — obydwie cytaty z artykułu *Zamiast programu*, „*Ognisko*” 1889, nr 1. [przypis autorski]

<sup>109</sup>*Których do trudu świt półmroczny budzi* (...) — K. Tetmajer, *Cienie*, „*Ognisko*” 1889, nr 1. Przedruk *Poezje*, Kraków 1891, s. 16. [przypis autorski]

To podzięk społeczny dalszego hasła, które równe jest naukowym postawom polskiego pozytywizmu, choć jego objawom społecznym przeciwstawiał się młody Tetmajer: „W myśleniu naszym opierać się usiłujemy na metodach ściśle naukowych, doświadczalnych, wykluczając wszelkie dogmaty i objawienia”. W tej zapowiedzi nic szczególnego na tle powszechniejszym, chociażby warszawskim, ale nie na tle galicyjskim; stąd dopisek, którego głębszy sens zaraz się nam ukáže:

„Jakkolwiek dziwną może się wydać tak anachronistyczna emancypacja myśli spod cudu, ze względu jednak na galicyjskie warunki, dodatek ten wcale nie jest zbyteczny<sup>110</sup>”.

Pierwszy zbiór poezji Tetmajera, późniejsza seria I, zawierał na początku tomiku grupę wierszy, która później zniknie bez śladu. Zbiór to pograniczny, żeby tak rzec. W wierszach ku uczczeniu pamięci Mickiewicza i Kraszewskiego i w paru innych utworach występują te same młodzieńcze uczucia patriotyczne, jakie znamy z *Illi*, ale z *Cieniami* graniczy już wiersz *Przeżytym*. Wszystko wielce naiwne, artystycznie słabiutkie, ale ważne jako wskazówka, że przygotowując swój pierwszy tom, nie wstydził się jeszcze Tetmajer plodów dydaktycznej muzy młodzieńczej.

Rozpiętość lat 1886–1889, ślady w roku 1891, oznaczają przejście od powtarzania szczerych naiwności, obowiązujących w otoczeniu najbliższym, do równie nieważkiego jako nowość, ważkiego jako symptom w ewolucji młodzieńca, powtarzania obowiązującego w bardziej postępowych środowiskach zaufania do praw naukowych, połączonego z motywem społecznikowskim o klasowym zabarwieniu. Ten motyw to chyba powtórka idei „Głosu”, z którego ludowością zgadzają się równocześnie regionalne wiersze Tetmajera. Tak to w duchowości młodego Tetmajera odciskają się dwie tradycje duchowe pokolenia.

Rok 1891. Ukazuje się I seria *Poezji* Tetmajera. Ani w przybliżeniu nie wywołuje tego zainteresowania, co seria II (1894). Jednak dla poznania Tetmajera jest arcyważna, dla poznania nie artysty, lecz Tetmajera, który nie wszystkie jeszcze ogniwa filozoficzne pochował w melancholię, przedwczesną gorycz. Westchnienia do nirwany i nicości przyjemnej są jeszcze słabe — seria II przyniesie *Hymn do nirwany* — ale przyczyny znużenia wyraźniejsze niż w innych seriach. Poznanie zabiło duszę młodzieńca, poznanie nicości człowieka w obliczu przyrody i jej praw, Brzozowski rzekłby: „świata pozaludzkiego”. To stanowisko znajdujemy w wierszu, który pierwotnie stanowił uzasadniające przejście od dydaktycznej do modernistycznej części tomu:

Skargę głosem, a klątwę wzrokiem cisnął w słońce,  
A ten głos i wzrok w przestrzeń niezmierną lecące  
Mniej ważą niżli kropla parującej rosy,  
Mniej ważą niż przegięta tęcza przez niebiosy,  
Niż chmur szept, kiedy jedna wskroś drugą przeorze,  
Niż promień gwiazd odbity ku niebu w jeziorze...  
I tę skargę i klątwę, co z ust ludzkich bucha  
Pełnych rozpaczy, przestrzeń pochłonęła głucha...<sup>111</sup>

Ta argumentacja wiele razy powraca w pierwszym zbiorze Tetmajera. To w formie żalosego westchnienia, że człowiekiem spętany koniecznością być przyszło poecie, a nie duchem wolnym (*O wicherze, wicherze...*), to znów w formie stoickiego zdania, że ludzie „nie do zwycięstw nad losem się rodzą i że losowi poddać się potrzeba” (*Ludzie miotają się, dręczą, i cierpią...*). Sam stosunek do tego deterministycznego monizmu ulega różnym przemianom. Raz przyobleka się w czysto opisową formułę (*Rozmowa*), kiedy indziej przeziera wyraźnie trwoga przed nicością jednostki (*Wszystko umiera z smutkiem i żalobą*), wreszcie następuje wyraźny wybuch i uzasadnienie tych form, jakie przybiera pesymizm deterministyczny pokolenia:

<sup>110</sup>Jakkolwiek dziwną może się wydać tak anachronistyczna emancypacja myśli spod cudu, ze względu jednak na galicyjskie warunki, dodatek ten wcale nie jest zbyteczny — *Zamiast programu*, „Ognisko” 1889, nr 1. [przypis autorski]

<sup>111</sup>Skargę głosem, a klątwę wzrokiem cisnął w słońce (...) I tę skargę i klątwę, co z ust ludzkich bucha pełnych rozpaczy, przestrzeń pochłonęła głucha — K. Tetmajer, *Poezje*, wyd. I, Kraków 1891, s. 17 (*Fragment*). [przypis autorski]

Wielbić naturę?... Za co?... Prawda, nie pobjądzi,  
 Bo nią mus praw tajemnych dla człowieka rządzi,  
 Bo jest maszyną martwą, a jej ruchy wieczne  
 Są bezcelowe całkiem, są, bo są konieczne.  
 Kochać naturę?... Za co?... Za to, że mię gwałtem  
 Bezwzględny utworzyła i odziała kształtem  
 Ludzkim, może nieszczęściu najbardziej przystępnym?  
 Że mi wciąż grozi skonu widziadłem posępnym?<sup>112</sup>

To fakty. Na jakąż pozwalają konstrukcję tłumaczącą? Młody Tetmajer, wychowany w galicyjskim środowisku, niechętnym metodom i pragnieniom warszawskiego pozytywizmu, po przejściu doby biernej chłonności młodzieńczej przyswaja sobie pewne podstawy pozytywizmu. Ten to nacisk środowiska sprawia, że przed anachronizmem rewolucyjnej rzekomo zasady poeta musi się bronić specjalnym dopiskiem. Ale czynić broń z tych przekonań jest naprawdę już anachronizmem i ten anachronizm nadszpejdowanie rychło się zemści. Wszak już zbyt późno, by dały się ukryć pesymistyczne podstawy naukowości deterministycznej, wszak przez całą Europę idzie fala pesymizmu, odkryty i modny staje się Schopenhauer<sup>113</sup>. Na Tetmajera przychodzi „porażenie filozoficzne” (termin Zygmunta Wasilewskiego). Ledwo mu się wydało, że znalazł oparcie w naukowości, okazuje się, że to oparcie jest spróchniałe. Ciągłe pamiętajmy, że jesteśmy w galicyjskim środowisku, a więc w dzielnicy Polski, gdzie najmniej dymi kominów fabrycznych. Gdzie indziej nie tak łatwo było porzucić tendencje aktywistyczno-społeczne.

Zna to porażenie Żeromski<sup>114</sup>, okiem naturalistycznego deterministy spoziera często na przyrodę i człowieka, lecz nie rezygnuje z postawy czynnej. Stąd bolesność jego przeciwieństw duchowych: widzi on los doktora Poziemskiego z *Promienia*, lecz tworzy postać Judyma. Inaczej w otoczeniu, o którym sam Tetmajer pisał, że „zamiast idei odżywczych, które by utleniały krew naszą i budziły silne, młode jej tętno, pierś nam duszą zużyte prądy przeszłości<sup>115</sup>”. Tutaj bankructwo ku optymistycznemu idealizmowi zmierzających wierzeń pozytywistycznych, które nagle ukazały swoją absolutnie różną podbudowę, zrodzić musiało poczucie zaniku wszelkich prawd, o które warto by walczyć. Bo prawdy miernego otoczenia powtarzać było można tylko w studenckich występach; rychło przyszło z nimi zerwać, pożyczyć prawd zastępczych, by i te prawie natychmiast zawiodły.

Widzimy zarazem, jak skomplikowało się dziedzictwo epoki poprzedniej. Załamaniu ulega sam trzon pozytywizmu, a więc trzon tradycji problemowej warszawskiej. Mo-

<sup>112</sup>Wielbić naturę?... Za co? (...) Że mi wciąż grozi skonu widziadłem posępnym? — K. Tetmajer, *Poezje*, S. I, wyd. III, Warszawa-Kraków 1905, s. 25. [przypis autorski]

<sup>113</sup>Schopenhauer, Artur (1788–1860) — filozof niem., reprezentant pesymizmu, swoje poglądy na ten temat wyłożył w rozprawie *Świat jako wola i wyobrażenie* (1819), wychodząc od krytyki filozofii Kanta. Zgadzał się z tym, że świat zewnętrzny jest zasadniczo niepoznawalny, że człowiek może poznać jedynie postrzegane przez siebie fenomeny (zjawiska), które jednak (inaczej niż u Kanta) nie są obiektywne, lecz zależne od podmiotu poznającego. Odrzucał opierający się na imperatywie kategorycznym system etyczny Kanta. Uważał, że wszelkim działaniem we wszechświecie kieruje bezrozumna wola, zawsze rodząca się w cierpieniu, przed którym próbuje uciec. Jednakże bezmyślne wypełnianie nakazów irracjonalnej woli i popędów obraca się przeciwko człowiekowi, który staje się ofiarą coraz większego cierpienia. Jedynym sposobem na przekroczenie tego kręgu jest zaprzeczenie swojej woli poprzez samobójstwo albo wzniesienie się ponad swoją własną jednostkową wolę dzięki kontemplacji sztuki lub współczuciu. Schopenhauerowska koncepcja *fenomenu* (tj. ustrukturuwanej formy poznania „udostępnianej” nam przez umysł po przefiltrowaniu doznań zmysłowych, do których właściwie nie mamy dostępu bezpośredniego) stała się podstawą nurtu fenomenologii w filoz. europejskiej. Do znanych dzieł Schopenhauera należą również m.in. *O wolności ludzkiej woli* czy *Erystyka czyli Sztuka prowadzenia sporów*. [przypis edytorski]

<sup>114</sup>Żeromski, Stefan (1864–1925) — pseud. Maurycy Zych, Józef Katerla; prozaik, dramaturg, publicysta; współtwórca i pierwszy prezes Związku Zawodowego Literatów Polskich, w 1924 założył oddział polskiego Pen Clubu. Główna tematyka jego pisarstwa to krywdra społeczna, zacofanie cywilizacyjne warstwy chłopskiej, etyczny obowiązek walki o sprawiedliwość i postęp, więź z tradycją walki narodowowyzwoleńczej, tematy historyczne związane z powstaniami, walka z rusyfikacją. Stworzył swoisty dla swego pisarstwa wzór bohatera, samotnego inteligenta-społecznika, który podejmuje zmaganie o dobro ogółu, a odrzuca przy tym szczęście prywatne. autor powieści, nowel i dramatów, m.in.: *Popioły*, *Przedwiośnie*, *Rozdziobią nas kruki, wrony, Róża*, *Szyfowe prace*, *Uroda życia*, *Wierna rzeka*, *Ludzie bezdomni*. [przypis edytorski]

<sup>115</sup>Tetmajer pisał, że „zamiast idei odżywczych, które by utleniały krew naszą i budziły silne, młode jej tętno, pierś nam duszą zużyte prądy przeszłości” — *Zamiast programu*, „Ognisko” 1889, nr 1. [przypis autorski]

dernizm bez elementów, których tradycja problemowa Krakowa nigdy by mu nie dostarczyła, nie zdobyłby punktu wyjścia. Atmosfera Krakowa tylko przyspiesza zamieranie podstaw pozytywizmu. Tendencje kształtujące krzyżują się i splatają, nie można ich rozcinać. Krzyżować się będą i później, kiedy właśnie pesymizm, narodzony z naturalistyczno-modernistycznego załamania, przepoi realistyczne i społecznikowskie tendencje takiego Żeromskiego, które tak samo nie będą wyłącznie rodem z warszawskiej tradycji, jak nie wyłącznie rodem z Krakowa było znużenie modernistów<sup>116</sup>.

##### 5. Zasięg załamania determinizmu

Opisany u Tetmajera przebieg uczuciowo-myślowy nie jest jego wyłączną własnością. Znajdujemy u innych poetów i, rzecz jeszcze ważniejsza, u obserwatorów niezainteresowanych bezpośrednio to samo mimowolne ujawnienie źródeł pesymizmu modernistów. Najpierw lirycy przynależni do pokolenia. U intelektualisty Langego, który przeżywa możliwość raczej myślową niż uczuciową, napotyka dowód o dużej przejrzystości:

Nikła ty protoplazmo, niewidzialny pyłe,  
Głuchej nieskończoności nikczemny atomie,  
Ku bezcelowej trumnie gnany nieświadomie,  
Tyż to ufasz zuchwale swej bezwładnej sile?  
Chcesz przeważać Ananke w jej wiecznym gromie?  
Zmienić orbity globów w wszechświatowej żyle?  
Nadać kształt lazurowy społeczńskiej bryle  
I przeniknąć wewnętrzną duchów anatomię?  
Pchnięte w nieskończoność krwawe widnokreśli,  
Dzieci ślepych przypadków! Bezwiednej potęgi  
Ślepotą na glob nagi rzucone narzędzie:  
Człowieku, czyż potrafisz tę spotniałe pięść  
Zdobyc sobie nie prawdę już, lecz tylko szczęście,  
Przez które żaden z braci twych płakać nie będzie?<sup>117</sup>

W równie wyraźnym kształcie tę samą argumentację znajdziemy u Stanisława Brzozowskiego, Mirandoli, Leszczyńskiego, bardzo jaskrawo u naśladowcy Wolskiego<sup>118</sup>, lepiej poetycko u Marii Grossek-Koryckiej<sup>119</sup>. Fatalność deterministyczna kojarzyła się jej z obrazem fal morskich. Warto porównać, jak ta sama perspektywa nie przeraża Żu-

<sup>116</sup>Młody Tetmajer, wychowany w galicyjskim środowisku (...) nie wyłącznie rodem z Krakowa było znużenie modernistów — uwagi o Tetmajerze drukowane były w nieco innej formie w artykule *Prolog twórczości Tetmajera*, „Gazeta Polska” 1937, nr 96. Potwierdzenie bliskich związków między młodym Tetmajerem a Piotrem Chmielowskim, odgrywającym rolę jego opiekuna literacko-ideowego, przyniosły listy poety do Chmielowskiego, por. J. Detko, *Listy młodego Tetmajera do Piotra Chmielowskiego*, „Twórczość” 1965, nr 12, s. 106–111. Odmienne interpretację początków ideowych Tetmajera (silniejsze podkreślenie jego związków z aktywistycznymi i rewolucyjnymi dążeniami epoki) przedstawił w oparciu o nowe materiały Julian Krzyżanowski, por. K. Tetmajer, *Poezje wybrane*, opracował i wstępem opatrzył J. Krzyżanowski. Wydanie drugie zmienione, Biblioteka Narodowa, S. I, nr 123. Wrocław–Warszawa–Kraków, s. XXV–XLV. [przypis autorski]

<sup>117</sup>Nikła ty protoplazmo, niewidzialny pyłe (...) Zdobyc sobie nie prawdę już, lecz tylko szczęście, / Przez które żaden z braci twych płakać nie będzie? — A. Lange, *Poezje*, cz. II, Kraków 1898, s. 14. [przypis autorski]

<sup>118</sup>Tę samą argumentację znajdziemy u S. Brzozowskiego, Mirandoli, Leszczyńskiego, bardzo jaskrawo u naśladowcy Wolskiego — [por.] S. Brzozowski, *Nim serce ucichło*, Warszawa 1910, s. 32; F. Mirandola, *Liber tristium*, Kraków 1898, s. 6; E. Leszczyński, *Poezje*, Kraków 1901, s. 28–29; W. Wolski *Nieznany*, Warszawa 1902. U Wolskiego wywód jest nader przejrzysty:

Wiem, że jestem zaledwie dostrzegalnym pyłem,  
Wirującym na fali świetlnych promieni,  
Który w słońcu przez chwilę tęczo się mieni,  
Żeby zgasnąć na zawsze... Wiem, że prochem byłem,

Jestem, w proch się obrócić, choć ludzie uczeni  
Nawet ludzą mię nieraz twierdzeniem zawile,  
Że snadź zmartwychpowstań...

(*W otchłani*, tamże, s. 36). [przypis autorski]

<sup>119</sup>Grossek-Korycka, Maria (1864–1926) — poetka i publicystka, przedstawicielka ekspresjonizmu, filozoficzne wątki myśli bergsonizmu poddane reinterpretacji w duchu chrześcijaństwa przeciwstawiała myśli Nietzschego; studiowała medycynę, matematykę i filologię na uniwersytetach w Petersburgu i Krakowie, debiutowała w 1904 r.; autorka m.in. tomów *Medytacje prozą* (1913, wyd. II z 1930 r. pod zmienionym tytułem *O supremacji zła*), *Orzeł oślepy* (1913), *Niedziela palm* (1919); poemat *Hafciarka* z tego tomu został pośmiertnie opublikowany osobno w 1928 r. w nowej wersji pt. *Wieszczka*); pośmiertnie zebrano i wydano jej prace poetyckie (*Pamiętnik*

ławskiego<sup>120</sup>, szczerego panteisty i wielbiciela Spinozy<sup>121</sup>, który tym samym obrazem fał posłużył się w innym niż poeta celu<sup>122</sup>.

Dalszym ważnym dowodem są tutaj dramaty Przybyszewskiego, w których konieczność tragiczna zostaje zastąpiona przez komentarz deterministyczno-naukowy po to, by narodził się z niego bezwzględny pesymizm, by się ujawniła zależność dążeń ludzkich od nieznanymi i przemożnymi sił. Dzisiaj rzekomej konieczności tych dramatów zupełnie nie odczuwamy, mimo że Przybyszewski uporczywie starał się ją wmówić, poddać. Widzimy w jego dramatach zbiegi zdarzeń raczej przypadkowych, które w pewną konieczność układają się wyłącznie dzięki komentarzom wybranych postaci.

Każde zjawisko tragizmu rodzi poczucie konieczności, losu, ale nie każda konieczność jest tragiczna, a już szczególnie taka, która wynika z fatalistycznego determinizmu. Każde zjawisko tragiczności rodzi świadomość winy tragicznej, kary niezawinionej, ale nie każda kara ni stąd, ni zowąd spadająca według dowolnie dobieranych przez poetę praw determinizmu jest świadectwem winy tragicznej. Nie są to przebiegi odwracalne. Tymczasem u Przybyszewskiego konieczność polega na odwróceniu biegu tych zjawisk. Żywotne mogły być one jedynie dzięki przytwarzającej współpracy ówczesnego widza, nasyconego propagandą naukowości, któremu wystarczyło dać komentarz powszechnego determinizmu, by powstało już w nim złudzenie, że stworzona została konieczność tragiczna. Tak więc powodzenie tych dramatów u współczesnych, ich zupełna martwość artystyczna dzisiaj — są świadectwem, jak głęboko tkwił determinizm w duchowości tamtego czasu.

Przybyszewski stale poprzestaje na komentarzu, ale przebiegiem akcji nigdzie go nie udowadnia.

„...przeznaczeniu nie można przeszkadzać (...) koła przeznaczenia miażdżą ludzi, jak ten święty wóz indyjski... To piekielna rzecz — przeznaczenie

*liryczny*, Warszawa 1928) oraz felietony społeczno-obyczajowe (*Świat kobiety*, Warszawa 1929). [przypis edytorski]

<sup>120</sup>Żuławski, Jerzy (1874–1915) — pisarz młodopolski, prekursor fantastyki naukowej w Polsce, katastrofista; autor m.in. trylogii science fiction, której akcja osadzona jest na Księżycu (*Na srebrnym globie*, 1903; *Zwycięzca*, 1910; *Stara Ziemia*, 1911), zbiorów wierszy (wśród których wyróżnić warto debiutancki tom *Na strunach duszy*, 1895), dramatów (np. *Eros i Psyche*, 1904), a także rozpraw filozoficznych i estetycznych (*Prolegomena*, 1902; *Benedykt Spinoza. Człowiek i dzieło*, 1902; *Szkice literackie*, 1913; *Przed zwierciadłem prawdy*, 1914; *Miasta umarte*, 1918); publikował m.in. w „Życiu”, „Krytyce”, „Chimerze” i „Słowie Polskim”. [przypis edytorski]

<sup>121</sup>Spinoza, Baruch (1632–1677) — filozof niderlandzki; w swoich przemyśleniach próbował pogodzić mistycyzm z racjonalizmem i naturalizmem. Jego główne dzieło, *Etyka w porządku geometrycznym dowiedziona*, zawiera twierdzenia zapisane na sposób dowodów matematycznych, ułożone od najbardziej ogólnych do najbardziej szczegółowych, tj. w formie zapożyczonych od Euklidesa. Spinoza uważał, że cały świat wywodzi się z jednej substancji, która jest nieskończona i nie mogła być stworzona, zatem musi być Bogiem. Dlatego wszystko, co się z niego wyłoniło, również jest częścią Boga i jest przez niego determinowane, zatem przypadek nie istnieje, a wolność to zrozumienie sytuacji, w jakiej znajduje się człowiek. Wolna wola to jedynie złudzenie, wynikające z tego, że duch i materia to zasadniczo ta sama substancja, choć postrzegana na dwa różne sposoby. [przypis edytorski]

<sup>122</sup>

Przepiękne fale! nie masz dla was łaski!  
Nienawiść morza dźwiga was z odmetu,  
Cóż stąd, że w rajskie opływacie blaski,  
Gdy to ma trwanie jednego momentu,  
Po którym trzeba iść w muf zapomniany  
Wam, które znacie czar życia namiętny!

(Fale, *tamże*, s. 70).

Ten sam obraz u Żuławskiego:  
Wiem, że jest pyłek w wszechświatach przestworzu;  
wiem, że jest fala na wieczności morzu,  
która rozbudzona wichrem na głębinie  
wzdyma się, leci, rozplywa i ginie...  
Giną te fale, jak sen nikle, marne,  
lecz morze zawsze nowymi ciężarce  
szumi... i żadnej nie traci kropelki;  
wiem to... i sławię Cię, o Boże wielki!

(*Cień, Poezje*, wyd. nowe, Kraków 1909, s. 236). [przypis autorski]



(...) nigdy nie przeszkadzam przeznaczeniu. Jestem zbyt silnie, zbyt głęboko przekonany, że co się stać ma, stać się musi. Chcieć skierować drogę przeznaczenia, znaczy powiększyć nieszczęście, bo przeznaczenie i nieszczęście, to prawie to samo (...) <sup>123</sup>”.

Najwięcej tych deterministycznych głos jest w *Gościach*. Z tych prostych przyczyn, że pod pokrywką tajemniczości symbolicznej i niedomówień najłatwiej je przemycić, oraz dlatego, że całkowity brak akcji w *Gościach* zmusza do podpierania komentarzami nieistniejącego konfliktu. Wydaje się, jakoby cały ten epilog napisany został, ponieważ Przybyszewskiemu było zbyt mało aluzji w dramatach i pod osłoną tajemniczości wypowiedzieć chciał wprost, co myślał o sensie swoich dramatów. *Goście* to w zestawieniu z innymi dramatami pisarza naprawdę epilog, ukazujący palcem sprężyny dramatyczności, o ile jeszcze były przed kimś zasłonięte.

„Nie ma ani ludzkiej, ani boskiej [sprawiedliwości]. Jest jeden porządek rzeczy, że tak być musi a nie inaczej — kto go przełamie, serce jego na śmierć skazane <sup>124</sup>”.

Ponadto wiadomo dobrze, że zwyczają w tragedii konieczność, a nie wola ludzka, ale nie ma tragedii tam, gdzie nie ma woli i walki. Tragedia jest nieuniknionym przełamaniem się pewnej wartości doskonałej w swoje przeciwieństwo, nie może być więc tragedii tam, gdzie tej wartości zbraknie. Fatalizm deterministyczny unicestwia tragedię, ponieważ zabija odpowiedzialność. Stwarza pozory konieczności, lecz nie jest to konieczność oczyszczająca, jaka się rodzi u kresu absolutnego wysiłku, dążenia, które się spaliło w sobie i wie, że dalej nie sięgnie, że narodzi łamiące jednostkę skutki, lecz jest to konieczność bezsilności, powstająca, zanim walka została wszczęta. Pomieszenie tych dwóch typów konieczności odbiera dramatom Przybyszewskiego ich wagę artystyczną, nadając im jednak wielką wagę charakterystyczności.

Przybyszewski znalazł tylko jednego krytyka, który świetnie wyczuł ten błąd. Był nim Ryszard Dehmel <sup>125</sup>. Nie znamy odpowiedniego listu tego poety, ale odpowiedź Przybyszewskiego świadczy, że zarzuty przyjaciela trafiały w sedno:

„Twoje uwagi o powieści i dramacie (*Po drodze, Dla szczęścia*) bardzo mnie zainteresowały, zwłaszcza to miejsce, gdzie mówisz o niemożliwości winy, ponieważ nie wierzymy w odpowiedzialność. Lecz w tym właśnie widzę niezmiernie tragiczne działanie, że człowiek musi zginąć bez winy, że własna wina ustępuje na dalszy plan wobec konieczności przeznaczenia. Oczywiście trzeba wtenczas odrzucić wszelki moment etyczny; jeśli nie ma odpowiedzialności, to nie ma rzecz jasna żadnej etyki, a przynajmniej tego, co przez etykę rozumiemy: uporządkowanego, świadomego, samorzutnego i wobec tego odpowiedzialnego sposobu postępowania. W tym, uważam, musi się nasz cały etyczny pogląd zmienić <sup>126</sup>”. [Aneks II] <sup>127</sup>

Tragicznością jest więc bezwzględny determinizm pochodzenia naturalistycznego. Teatr, uważany przez współczesnych za szczyt tragiczności, świadczy o tym samym dziedzictwie wychowawczym, co liryka pokolenia.

<sup>123</sup>przeznaczeniu nie można przeszkadzać (...) przeznaczenie i nieszczęście, to prawie to samo — S. Przybyszewski, *Taniec miłości i śmierci*, Lwów 1901, s. 14, 15, 33–34 (*Złote runo*, słowa Ruszczyca). [przypis autorski]

<sup>124</sup>Nie ma ani ludzkiej, ani boskiej [sprawiedliwości]. Jest jeden porządek rzeczy, że tak być musi a nie inaczej, kto go przełamie, serce jego na śmierć skazane — S. Przybyszewski, *Taniec miłości i śmierci*, Lwów 1901, s. 114 (*Goście*). [przypis autorski]

<sup>125</sup>Dehmel, Ryszard Fedor Leopold (1863–1920) — poeta i prozaik niem., autor m.in. tomu *Weib und Welt* (*Kobieta i świat*, 1896), z powodu którego został oskarżony o obsceniczność i bluźnierstwo; miłość i erotyzm należały do wiodących tematów poruszanych przez Dehmela; pochodził z Prus, ukończył szkołę w Gdańsku, a następnie studiował nauki przyrodnicze, ekonomię, literaturę i filozofię na Uniwersytecie Humboldta w Berlinie oraz na Uniwersytecie w Lipsku, gdzie uzyskał tytuł doktorski z ekonomii; był zaangażowany zarówno w walkę o prawa robotników, jak w sprawę wspierania Niemiec w czasie I wojny światowej (brał udział w wojnie jako ochotnik, choć miał już wówczas ponad 50 lat). [przypis edytorski]

<sup>126</sup>Twoje uwagi o powieści i dramacie (...) W tym, uważam, musi się nasz cały etyczny pogląd zmienić — S. Przybyszewski, *Listy*, I, s. 94. [przypis autorski]

<sup>127</sup>Aneks II — patrz: dalej w tej publikacji autorskie uzupełnienie opatrzone tytułem *Aneks II*. [przypis edytorski]

Gdyby ta liryka zaginęła, a uratowany został dwugłos powieściowy Orzeszkowej<sup>128</sup> i Romskiego<sup>129</sup> *Ad astra*<sup>130</sup>, cała dotychczasowa konstrukcja dałaby się bez trudu odtworzyć, ponieważ w tej powieści jest ona podana w nieskazitelny sposób. Dzieje się to chyba dlatego, że spór wiodą: pisarka o zdumiewającej przenikliwości etycznej i wycuciu prądów duchowych oraz naukowiec o przeżyciach filozoficznych i naukowych, które tylko w strzępach (nieraz pożyczanych) znane były poetom. Ta obcość stron spierających się, mimo że chodziło o zasadniczą postawę filozoficzną pokolenia, tłumaczy, obok innego typu artyzmu, dlaczego *Ad astra* ani w znikomej części nie zaznało przyjęcia *Próchno*<sup>131</sup>. Brak było tej aprobaty końcowej, mimo pozornego potępienia, co znowuż wyjaśnia, dlaczego *Próchno* jest dla czasu dzisiejszego tylko dokumentem artystycznym i ideowym, *Ad astra* zaś powieścią żywą i zrozumiałą uczuciowo mimo obcości konfliktu.

Stanowisko Rodowskiego zdecydowane jest już od jednego z pierwszych listów. Bez względu na monista i determinista naukowy, dla którego złudzeniem są odruchy uczuć ludzkich i wartości.

„Nad wszystkim góruje teraz we mnie wyobrażenie jednolitości *świata*... Ta wspólność, a raczej jednorodność istnienia nie daje się, co prawda, przemyśleć z całą pożądaną ścisłością, ale wyczuwać ją potrafię jako pewnik ponad nauką stojący i w chwilach samotnych, na wyniosłych rozłogach górskich, mnożą mi się nici owej spójni ostatecznej<sup>132</sup>”.

Podobna wiara tryska z wszystkich listów Rodowskiego, jest jego dumą i wyższością, prowadzi go do prawie mistycznych uniesień nad jednością bytu. Podobnych wynurzeń jest tak wiele, że nie sposób nawet drobnej ich części zacytować. Oto wyznanie najdumniejsze:

„Znalazłem jedne symbole prawideł dla nikłych mrowisk człowieczych i dla komet, których rozpalone dusze miotają się w grzywach niezmiernych po niebie, te same dla chaotycznych żarów, skąd wykrystalizować się mają

<sup>128</sup>Orzeszkowa, *Eliza*, właśc. *Pawłowska, Elżbieta* (1841–1910) — pisarka epoki pozytywizmu pol., autorka m.in. powieści *Meir Ezofowicz* (1878), *Nad Niemnem* (1888), *Cham* (1888), *Bene nati* (1891), *Dwa bieguny* (1893), *Ad astra. Dwugłos* (1904); zbiorów nowel: *Melancholicy* (1896), *Iskry* (1898); opowiadań *Gloria victis* (zbiór z 1910 r.), a także społecznie zaangażowanych artykułów publicystycznych (*Kilka słów o kobietach* 1870, *Patriotyzm i kosmopolityzm* 1880, *O Żydach i kwestii żydowskiej* 1882), nominowana do Nagrody Nobla w dziedzinie literatury w 1905; po pierwszym mężu przyjęła nazwisko Orzeszko (rozwód 1869), po raz drugi wyszła za mąż w 1894 r. za swego wieloletniego przyjaciela Stanisława Nahorskiego. [przypis edytorski]

<sup>129</sup>Romski, *Juliusz* właśc. *Garbowski, Tadeusz* (1869–1940) — zoolog, a także pisarz, poeta i filozof; uzyskał tytuł doktorski w zakresie nauk przyrodniczych (1893) na podstawie pracy o faunie motyli w Galicji oraz habilitację (1897) na podstawie rozprawy o skorupiakach obunogich Amphipoda, był asystentem prof. zoologii na Uniwersytecie Wiedeńskim, Bertholda Hatschka (1854–1941), następnie przeniósł się na krakowski Uniwersytet Jagielloński (1898), gdzie w 1903 r. został profesorem nadzwyczajnym zoologii, w 1911 r. objął Katedrę Filozofii Przyrody, a w 1922 r. założył Zakład Psychogenetyczny; pod pseud. Leon Płoszowski publikował wiersze w stylu neoromantycznym, a pod pseud. Juliusz Romski był współautorem (z Elizą Orzeszkową) powieści epistolarnej *Ad astra* (1904; w pracy nad utworem brał udział w l. 1899–1903, całość dokończyła Orzeszkowa); prof. Garbowski (już wówczas emerytowany) został aresztowany w ramach Sonderaktion Krakau i zginął w obozie koncentracyjnym w Sachsenhausen wraz z innymi uczonymi UJ; jego poglądy filozoficzne stanowią podwaliny pol. filozofii świeckiej. [przypis edytorski]

<sup>130</sup>*Ad astra. Dwugłos* — powieść epistolarna Elizy Orzeszkowej i Tadeusza Garbowskiego (pseud. Juliusz Romski), wyd. w 1904 r. (pierwotnie w odcinkach w „Bibliotece Warszawskiej” 1902–1903); wymiana listów między mieszkającą w Puszczy Białowieskiej Seweryną Zdrojowską a jej kuzynem, robiącym karierę w Wiedniu i spędzającym lato w Alpach biologiem Tomaszem Rodowskim stanowi dyskusję światopoglądową: między naukowym sceptycyzmem Tomasa a teistyczną postawą Seweryny, mistycznie przeżywającej swoją łączność z potęgą dzikiej rodzimej przyrody; powieść, osnuta wokół wątku romansowego i formalnie zbliżona do modernizmu (impresjonizm, symbolizm), jest zarazem sporem z modernistycznym dogmatem o egzystencjalnej samotności człowieka oraz filozoficznym pesymizmem nowego wówczas prądu artystycznego. [przypis edytorski]

<sup>131</sup>*Próchno* — powieść Wacława Berenta, ukazująca się początkowo w odcinkach w 1901 roku w „Chimerze”, wyd. książkowe w 1903 roku; akcja dzieje się w środowisku cyganerii artystycznej u schyłku XIX w. w nieznanym mieście; powieść uznawana za podsumowanie pierwszego dziesięciolecia Młodej Polski. [przypis edytorski]

<sup>132</sup>*Nad wszystkim góruje teraz we mnie wyobrażenie jednolitości świata (...) mnożą mi się nici owej spójni ostatecznej* — E. Orzeszkowa, J. Romski [T. Garbowski] *Ad astra*, Warszawa 1935, s. XVII. [przypis autorski]

nowe światy, co dla uświadomionego prochu stworzenia, który osiada na stygnących planetach<sup>133</sup>”.

Mimo tej pewności jakby niechciane jawią się pod piórem Rodowskiego uczucia i obrazy, które z takich samych przesłanek wydobywało pokolenie. Rodzą się w nim pragnienia spirytualistyczne, które nie pozwalają na spokój i wyciągać każę z monizmu przyrodniczego uczucia całkiem zgodne z liryką Tętmejera, uczucia zdające się być bardziej myślowym, bardziej logicznym dopowiedzeniem tej liryki:

„Jako człowiek nie mogę nic powiedzieć, niczego chcieć i za niczym tęsknić, co by nie było koniecznym następstwem całej przeszłości i koniecznym początkiem tego, co przyjdzie. Gdy pelzak w przegniłej wodzie urodzony wyciąga cieniutkie niteczki swej plazmy, aby wessać w siebie odrobinę tlenu, gdy glista wgrzyza się w grunt pochłaniając ziemię i przemienia ją niestrudzenie w czarną próchnicę, i gdy ja sam wysiłkiem mózgu staram się wtargnąć w jądro bytu i zdobywać zeń cząstkę po cząstce dla poznającej myśli, wszędzie powtarza się jedno i toż samo natężenie woli, jeden ruch w trzy fazy zróżnicowane, i nie wiadomo nawet, czy faza moich usiłowań jest w czymkolwiek wyższą od usiłowań ameby?<sup>134</sup>”

To streszczenie domyślnych prologów, odbytych, nim poszła w górę kurtyna i ukazała się bardziej dostępna część liryki pokolenia. A oto streszczenie jej tęsknot i bezsilności, które rychło poznamy, kontrast uczucia, które się buntuje, i myśli odbierającej uczuciu prawo buntu:

„Dla kamiennej przedmiotowości Sfinksa wynikają stąd formuły cenne i doniosłe, tym ważniejsze, że identyczne z klótnią atomów w retorcji i z obrotami światów; skoro atoli czujemy, że sami jesteśmy ujęci w pierścien tych formuł, że żadnym rokoszem ani żadną rozpaczą nie możemy się usamowolnić, chybabyśmy zniszczyli samych siebie, wtedy stan naszej duszy jest nie do zniesienia i dla tych, którzy by szczęścia pragnęli — bez wyjścia. Bo wtedy krew woła we mnie o prawa swoje, wyobraźnia idzie w służbę tego wołania, pierś tęskni za drugą pierśią, aby stworzyć gmach szczęścia różowy, a inna strona mej samowiedzy mówi mi równocześnie, że epitalamium miłości równa mnie z robakiem i garścią błota, które ma również swe prawa spójności i ciężenia<sup>135</sup>”.

Najdalsze konsekwencje tych sprzeczności, luk od determinizmu wiodący do zaniku wszelkich wartości, nie on nakreśli, lecz w znakomitej formule wskaże go Orzeszkowa, wskaże takimi słowami<sup>136</sup>, jakby kreśliła deklarację programową modernizmu. Zgodność tej deklaracji obserwatorskiej z deklaracjami rzeczywistymi, zwłaszcza pochodzącymi od Brzozowskiego, jakie w dalszym ciągu poznamy, potwierdza najmocniej słuszność przeprowadzanej tu konstrukcji:

„Ale jeżeli, jak utrzymujesz, w najoddalszej głębi przepastnych rozłogów wszechbytu, zasłonięte przed nami nieprzebitą tkaniną ze słońc i gwiazd, istnieje tylko jakieś X niewiadome, w absolutnym osamotnieniu swym obce i ponure, w niezłomności raz na wszystkie wieki wydanych rozkazów okrutne, od tworców swych nieładujące niczego i żadną nicią współdziałania i współmiłości z nimi niezłączone, a z ich narodzin i śmierci, mąk i rozkoszy, szukań i błędzeń, ze wszystkich duchów i ze wszystkich bytów czyniące przedziwne *theatrum*, którego samo jedno jest autorem i zarazem widzem — to

<sup>133</sup>Znalazłem jedne symbole prawideł dla nikłych mrowisk człowieczych i dla komet (...) dla uświadomionego prochu stworzenia, który osiada na stygnących planetach — E. Orzeszkowa, J. Romski [T. Garbowski] *Ad astra*, Warszawa 1935, s. 192, por. ponadto s. 47, 87, 150, 191, 207, 211. [przypis autorski]

<sup>134</sup>Jako człowiek nie mogę nic powiedzieć (...) czy faza moich usiłowań jest w czymkolwiek wyższą od usiłowań ameby — E. Orzeszkowa, J. Romski [T. Garbowski] *Ad astra*, Warszawa 1935, s. 151–152. [przypis autorski]

<sup>135</sup>Dla kamiennej przedmiotowości Sfinksa wynikają stąd formuły cenne i doniosłe (...) epitalamium miłości równa mnie z robakiem i garścią błota, które ma również swe prawa spójności i ciężenia — E. Orzeszkowa, J. Romski [T. Garbowski] *Ad astra*, Warszawa 1935, s. 132–153. [przypis autorski]

<sup>136</sup>takimi słowy — dziś: takimi słowami. [przypis edytorski]

jakież odrodzenie i jakież olbrzymy? Jakie zło i jakie dobro? Masz słuszność. To logiczne. Gdy nie ma woli wyższej, nie ma też i sprzeciwiania się jej, ani służenia; gdy nie ma zadania i celu, nie ma też i winy ani zasługi, wzrastania ani malenia, doskonalenia ani upadania, żadnego odrodzenia... nic! nic! oprócz gotowania mniej lub więcej wykwintnej strawy dla mniej lub więcej kształtnie ulepionych prochów! Tak jest; ale co ja teraz zrobię z bólem, nie tylko swoim, lecz tym, który naokół mnie jak morze? Po co on? Czy mnie do niego nic? Oblędny wir metamorfozy! Wszystko pod zmienionym światłem przemienia postać i naturę. Słysząc stukanie młotów, rozłamujących góry, aby zrównały się z nizinami. W konchach serc z jękiem pękają perły. Ideały kładą się do trumien. Po trumnach szemrze deszcz łez. To czasy płaczą, te, które przeszły, nad tymi, które przyjdą...<sup>137</sup>

## WSTĘPNE OBJAWY UCZUCIOWOŚCI MODERNISTYCZNEJ

### 1. Przeżycie pokoleniowe modernistów

„W konchach serc z jękiem pękają perły. Ideały kładą się do trumien. Po trumnach szemrze deszcz łez”. — Te słowa Orzeszkowej, i tym razem wyjątkowo trafnej diagnostki duchowych stanów zbiorowości, wprowadzają nas w pierwsze świadome i nader ważne ogniwo modernizmu, będące *przeżyciem pokoleniowym* tej generacji. Ogniwa poprzednie, doprowadzające do tego stanu, trzeba dopiero wydobywać z zapomnienia lub interpretować z odpowiednich świadectw, to zaś przekonanie, że „ideały kładą się do trumien”, jest wśród modernistów polskich powszechne i nieskrywane.

Najpierw konieczne są pewne daty orientacyjne. Wspomnianego przeżycia pokoleniowego zaznała generacja, do której zaliczamy pisarzy urodzonych w latach 1860–1878. Był to przeciąg czasu<sup>138</sup> na tyle długi, że wczesna młodość literacka najstarszych w owym pokoleniu przypadała o kilkanaście lat wcześniej aniżeli najmłodszych. Dlatego pokolenie literackie Młodej Polski daje się podzielić na dwie odrębne formacje wewnątrz generacji. Pierwsza z nich obejmuje twórców urodzonych w dziesięcioleciu 1860–1870, a debiutujących w latach 1890–1900, dziesięciolecie przewagi tendencji modernistycznych. Druga z nich to pisarze urodzeni w latach 1871–1878 (jest to ostatni rok, w którym narodzeni pisarze mogą być jeszcze zaliczani do Młodej Polski), zaś debiutujący — z nielicznymi wyjątkami — zasadniczo po roku 1900.

Przechodząc do nazwisk, grupa pierwsza to: 1860 — Jan Kasproicz, Jan Gwalbert Pawlikowski<sup>139</sup>; 1861 — Zenon Przesmycki, Antoni Lange; 1864 — Stefan Żeromski,

<sup>137</sup>*Ale jeżeli, jak utrzymujesz, w najoddalniejszej głębi przepastnych rozłogów uszczębytu (...) — E. Orzeszkowa, J. Ronski [T. Garbowski] Ad astra, Warszawa 1935, s. 198. Stosunek Orzeszkowej do polskiego modernizmu w całym przebiegu owego stosunku oraz genezę Ad astra skreśliła Maria Żmigrodzka w rozprawie *Modernizm polski w oczach pozytywistki (Z problemów literatury polskiej XX wieku. Tom pierwszy. Młoda Polska, s. 52–79)*. Ocena Ad astra wygląda następująco: „Ad astra jest więc utworem osobliwym. Łączy w sobie próbę obrony społecznego programu i etycznego ideału pozytywizmu ze swoiście »neoromantyczną« filozofią wzorowaną na Krasieńskim wraz z elementami poetyki obłaskawionego zalegoryzowanego symbolizmu modernistycznego. Powieść ta była w literackiej twórczości Orzeszkowej ostatnią poważniejszą rozprawą z kulturą współczesności, ale i najdobitniejszym wyrazem uległości realistki wobec tendencji estetycznych nowej literatury” (tamże, s. 78–79). Powieść Orzeszkowej nie znalazła łaski w oczach Irzykowskiego, tropiącego w niej elementy bliskie Żeromskiemu, ściślej — żeromsczyźnie. Por. K. Irzykowski *Czyn i słowo. Głosy sceptyka*, Lwów 1913, s. 127–140. [przypis autorski]*

<sup>138</sup>*przeciąg czasu* — dziś raczej: okres a. czas. [przypis edytorski]

<sup>139</sup>*Pawlikowski, Jan Gwalbert* (1860–1939) — ekonomista, publicysta i polityk, historyk literatury, taternik; prof. ekonomii Akademii Rolniczej w Dublinach (1891–1904), prezes Rady Nadzorczej Banku Parcelacyjnego we Lwowie (1893–1905), wiceprezes Rady Nadzorczej Banku Melioracyjnego we Lwowie (1902–1912); członek Ligi Narodowej od 1902 (od 1905 r. w Komitecie Centralnym), współtwórca Stronnictwa Narodowo-Demokratycznego w Galicji (w 1904, prezes w l. 1907–1915), od 1919 członek Rady Naczelnej Związku Ludowo-Narodowego; był założycielem i redaktorem (do 1935 naczelnym) czasopisma „Wierchy”, czynnie uprawiał taternictwo i speleologię w l. 1876–1881 (m.in. pierwsze wejście na Mnicha, 1879/1880), był jednym z pierwszych działaczy na rzecz ochrony przyrody i gorącym propagatorem utworzenia parku narodowego na terenie Tatr; autor prac o okresie mistycznym w poezji Juliusza Słowackiego. [przypis edytorski]

Andrzej Niemojewski<sup>140</sup>, Franciszek Nowicki<sup>141</sup>; 1865 — Kazimierz Tetmajer; 1866 — Jan Lemański<sup>142</sup>; 1867 — Władysław Reymont; 1868 — Stanisław Przybyszewski, Wilhelm Feldman<sup>143</sup>; 1869 — Stanisław Wyspiański, Maria Grosse-Korycka<sup>144</sup>; 1870 — Artur Górski. Artur Górski, którego inicjatywie krytycznej zawdzięczamy termin Młoda Polska.

Druga grupa to: 1873 — Waclaw Berent<sup>145</sup>, Tadeusz Miciński<sup>146</sup>, Tadeusz Rittner, Karol Irzykowski; 1874 — Jerzy Żuławski, Tadeusz Boy-Żeleński; 1875 — Władysław Orkan; 1876 — Adolf Nowaczyński, Jan August Kisielewski, Stanisław Korab-Brzozowski; 1877 — Bolesław Leśmian; 1878 — Leopold Staff, Włodzimierz Perzyński, Stanisław Brzozowski (krytyk)<sup>147</sup>.

Pierwsza z tych formacji, chociaż bynajmniej nie wszyscy przynależni do niej twórcy mogą być uznani za typowych modernistów (trudno to miano stosować np. do Żeromskiego, Reymonta, Wyspiańskiego), stała się nosicielem i kodyfikatorem polskiego modernizmu. Druga formacja, chociaż występują w niej jeszcze pisarze, których dorobek nosi charakter modernistyczny (Jan August Kisielewski, Stanisław Korab-Brzozowski), zasadniczo nie uczestniczyła już we wstępnym, modernistycznym etapie kształtowania okresu. Wstępując do literatury, konsekwencje postawy modernistycznej miała już za sobą i w miarę upływu lat okaże się krytyczna wobec dorobku starszej formacji.

Przeżycie pokoleniowe, o którym mowa, głównie jest własnością formacji starszej metrykalnie. Przeżycie pokoleniowe, wedle którego dana generacja kształtuje swoje oblicze ideowe, miewa najczęściej charakter historyczny. Bywa też dostrzeżone nie tylko przez przynależnych do danego pokolenia, ale przez wszystkich podówczas żyjących. Taką rolę w stosunku do pierwszej generacji romantyków polskich odegrało powstanie listopadowe i jego klęska; w stosunku do drugiej generacji romantyków Wiosna Ludów (wraz z rokiem 1846); wobec pozytywistów powstanie styczniowe. Czy chcieli, czy nie chcieli przypisywać im zasadniczą wagę, wymienione fakty historyczne widzieć musieli wszyscy uczestnicy okresu.

<sup>140</sup>Niemojewski, Andrzej (1864–1921) — poeta, pisarz i publicysta okresu Młodej Polski, społecznik, religioznawca, znawca astrologii, tłumacz (m.in. *Żywota Jezusa* Ernesta Renana, 1904 oraz *Dziejów wojny żydowskiej przeciwko Rzymianom* Józefa Flawiusza, 1906), oraz wydawca wolnomyślicielskiego, antyklerykalnego, religioznawczego tygodnika „Myśl Niepodległa” (z czasem ewoluującego w kierunku antysemityzmu); autor poezji, dramatów, opowiadań i artykułów publicystycznych, m.in. cyklu poetyckiego *Polonia irredenta* (t. I–VII, Lwów–Kraków–Warszawa 1895–1898), powieści *Listy człowieka szalonego* z humorem portretującej środowisko cyganerii krakowskiej (1899), *Bóg Jezus w świetle badań cudzych i własnych* Warszawa 1909; publikował pod pseudonimami: Lambro, Lubieniec A., Rokita. [przypis edytorski]

<sup>141</sup>Nowicki (właśc. *Sila-Nowicki*), Franciszek Henryk (1864–1935) — poeta okresu Młodej Polski, taternik, działacz socjaldemokratyczny i socjalistyczny; współredaktor (wraz z K. Tetmajerem, A. Niemojewskim, A. Górskim i in.) czasopisma „Ognisko”, współzałożyciel Polskiej Partii Socjalistyczno-Demokratycznej; od 1934 członek honorowy Związku Zawodowego Literatów Polskich; autor wierszy (*Poezje*, 1891: cz. 1. *Tatry*, cz. 2. *Pieśni czasu*) i opowiadań; tłumacz z jęz. niem. (m.in. *Hermana* i *Doroty* Goethego). [przypis edytorski]

<sup>142</sup>Lemański, Jan (1866–1933) — młodopolski poeta, bajkopisarz i satyryk, jeden z redaktorów „Chimery”. [przypis edytorski]

<sup>143</sup>Feldman, Wilhelm (1868–1919) — publicysta, krytyk i historyk literatury, autor monografii *Współczesna literatura polska* (1902); dramaturg i prozaik; do istotnych jego publikacji należą także artykuły naukowo-publicystyczne: *Współczesna krytyka literacka w Polsce* (Lwów 1905); *Stronictwa i programy polityczne w Galicji 1846–1906* (Kraków 1906–1907); *Dzieje polskiej myśli politycznej w okresie porobzbiorowym* (Kraków, 1913–1920). [przypis edytorski]

<sup>144</sup>Grosse-Korycka, Maria (1864–1926) — poetka i publicystka, przedstawicielka ekspresjonizmu, filozoficzne wątki myśli bergsonizmu poddane reinterpretacji w duchu chrześcijaństwa przeciwstawiała myśli Nietzschego; studiowała medycynę, matematykę i filologię na uniwersytetach w Petersburgu i Krakowie, debiutowała w 1904 r.; autorka m.in. tomów *Medytacje prozą* (1913, wyd. II z 1930 r. pod zmienionym tytułem *O supremacji zła*), *Orzeł oślepy* (1913), *Niedziela palm* (1919); poemat *Hafciarka* z tego tomu został pośmiertnie opublikowany osobno w 1928 r. w nowej wersji pt. *Wieszczka*); pośmiertnie zebrano i wydano jej prace poetyckie (*Pamiętnik liryczny*, Warszawa 1928) oraz felietony społeczno-obyczajowe (*Świat kobiety*, Warszawa 1929). [przypis edytorski]

<sup>145</sup>Berent, Waclaw (1873–1940) — powieściopisarz i tłumacz okresu modernizmu, jeden z gł. przedstawicieli realizmu w literaturze Młodej Polski; autor m.in. powieści *Próchno*, *Ozimina* i *Żywe kamienie*. [przypis edytorski]

<sup>146</sup>Miciński, Tadeusz (1873–1918) — poeta, dramaturg, prozaik okresu modernizmu, prekursor polskiego ekspresjonizmu i surrealizmu; autor m.in. tomiku poezji *W mroku gwiazd* (1902) oraz mistycznej powieści *Nietota* (1910). [przypis edytorski]

<sup>147</sup>pokolenie literackie Młodej Polski daje się podzielić na dwie odrębne formacje wewnątrz generacji(...) Leopold Staff, Włodzimierz Perzyński, Stanisław Brzozowski (krytyk) — dokładniej o zasadach i historycznoliterackich konsekwencjach takiego podziału piszę w szkicu *Stulecie pokolenia Młodej Polski* („Pamiętnik Literacki”, LI, 1961, z. 2, przedruk w zbiorze *Łowy na kryteria*, Warszawa 1965, s. 135–161). [przypis autorski]

Istnieje zatem dychotomia faktu historycznego: fakt historyczny w jego, by tak powiedzieć, nagej postaci i fakt historyczny zaanektowany przez określone pokolenie. Jest to różnica zasadnicza: przynależni do pokolenia czynią z owego przeżycia o charakterze historycznym ośrodek krystalizacyjny własnej duchowości i perspektyw rozwojowych. Współczesnicy okresu, przynależni do innych pokoleń, chociaż takiego użytku nie robią, dostrzegają ów krystalizacyjny fakt historyczny i nie mogą wątpić w jego istnienie.

Ta zasadnicza różnica uległa jeszcze dalszemu pogłębieniu i rozszczepieniu, jeżeli chodzi o polskich modernistów. W doświadczeniu wchodzącego w życie pokolenia istniał bardzo wyraźny i wyróżniający je ośrodek krystalizacyjny, którego cechy próbujemy określić w obecnym rozdziale. Dla współczesników okresu i obserwatorów spoza kręgu twórców sztuki nie było faktu historycznego, który by w sposób dla wszystkich widoczny uzasadniał ostro zaakcentowaną odrębność młodych.

Pokolenie z końca wieku nie otrzymało przecież od historii doświadczenia roku 1830/1831, 1846/1848, 1863. Młodzi, wkraczający w życie w latach 1885–1890, nie zaznali w okresie dojrzewania, ani też później, wstrząsu duchowego widocznego dla wszystkich. I to przede wszystkim widzieli przedstawiciele pokolenia starszego i obserwatorzy. Ci młodzi wchodził bowiem w życie w chwili, kiedy mieszczańska kultura stulecia przeżywa bodaj swój szczyt spokoju i dosytu; jest to przecież samo południe najdłuższego w Europie pokoju między mocarstwami: 1870–1914. W takiej sytuacji wspomniana przed chwilą dychotomia faktu historycznego niezwykle ostro musiała się zarysować.

Lecz owo południe było złudne. Określenie takie tylko na samej powierzchni zjawisk daje się utrzymać jako czynnik interpretacyjny. W istocie dziesięciolecie 1890–1900, od strony literackiej przynosząc rozwój i dojrzałość modernizmu, przeniknięte było niecierpliwą krytyką istniejącego stanu rzeczy oraz przemianami społecznymi, które świadczyły, że stabilizacja była całkowicie pozorna. Przede wszystkim jako pozorną odczuwali ją młodzi, w tym różniąc się dobitnie od pokolenia poprzedniego.

Najpierw daty dowodzące, że pod skorupą pozornego ustalenia i spokoju dokonywały się głęboko sięgające, politycznie ukształtowane podziały wewnątrz polskiego społeczeństwa. W roku 1886 założony został tygodnik „Głos”, pojmowany przez redaktorów jako przyczółek wysunięty także w kierunku młodej literatury; w 1887 powstaje Liga Polska<sup>148</sup>, jeszcze okryta resztką tradycji romantyczno-wyzwoleńczych; 1893 — Liga Narodowa<sup>149</sup>,

<sup>148</sup> *Liga Polska* a. *Polska Lyga* — tajna pol. niepodległościowa, działająca w l. 1887–1894, powołana w Szwajcarii na zamku Hilfikon k. Zurychu przez grupę daw. uczestników powstania styczniowego przebywających w zaborach pruskim i austriackim oraz na emigracji: do założycieli należeli Zygmunt Miłkowski (pseud. Teodor Tomasz Jeż), major Ludwik Michalski, Maksymilian Hertel i Aleksander Hirschberg (kustosz Ossolineum); na czele Ligi Polskiej stała Centralizacja (w jej skład weszli Miłkowski, Michalski i Hertel). Organizacja, opierając się jeszcze na programie Towarzystwa Demokratycznego Polskiego z l. 30. XIX w., stawiała sobie za cel zorganizowanie ogólnonarodowego powstania w trzech zaborach dla odzyskania niepodległości, projektując przyszłe państwo polskie jako liberalną republikę demokratyczną wolną od wszelkich konfliktów społecznych; miała kierować działalnością polityczną na daw. terenach Polski oraz za granicą, aby: bronić ludność polską przed wpływami obcymi i wynarodowieniem przez zaborców, popierać oświaty ludu i wspierać dobrobyt klas wydziedziczonych, a przede wszystkim dokonać rozpoznania polityki międzynarodowej, przygotować plany organizacji wojskowej i mobilizować wszystkie siły narodowe dla odzyskania niepodległości Polski w granicach przedrozbiorowych na podstawie federacyjnej i z uwzględnieniem różnic narodowościowych (później, w 1888 r. Liga zmodyfikowała tekst swej ustawy, zobowiązując się z gorącym współczuciem popierać rozwój samodzielny narodowości, które wchodziły w skład daw. Rzeczypospolitej Polskiej); z Ligą Polską współpracowały krajowe pisma: „Głos” (Warszawa) i „Przegląd Społeczny” (Lwów), a od 1888 r. działał przy niej Związek Młodzieży Polskiej „Zet” (powstały z inicjatywy Zygmunta Balickiego w Krakowie). Po pięciu latach działalności Ligi część młodszych członków (wśród nich Zygmunt Balicki, Roman Dmowski, Teofil Wałigórski, Karol Raczkowski, Jan Ludwik Popławski) wyraziła swoje niezadowolenie z powodu mało konkretnej działalności organizacji i przejęła władzę w Lidze, zmieniając jej nazwę na Ligę Narodową; rok później Liga Polska została formalnie rozwiązana. [przypis edytorski]

<sup>149</sup> *Liga Narodowa* — ajna pol. organizacja polityczna obejmująca wszystkie trzy zabory, powst. 1 kwietnia 1893 r. z członków Ligi Polskiej, rozwiązana ok. 1928 r.; wśród członków Ligi znaleźli się m.in. Zygmunt Balicki, Wojciech Korfanty, Jan Ludwik Popławski, Teofil Wałigórski, Władysław Jabłonowski, Zygmunt Wasilewski, Stanisław Kozicki; realnie Liga kierowana była przez Romana Dmowskiego z zaboru austriackiego i stanowiła bazę działań ruchu narodowego: do jej największych akcji należało zorganizowanie manifestacji z okazji setnej rocznicy insurekcji kościuszkowskiej, w 1894 r., w całym kraju, m.in. w Warszawie, gdzie 17 kwietnia kilka tysięcy osób po nabożeństwie w archikatedrze przeszło pod dom Jana Kilińskiego, co wywołało interwencję władz policyjnych i aresztowania (uwięziony został m.in. niemal cały skład osobowy redakcji „Głosu” warszawskiego). Organem Ligi Narodowej był wydawany we Lwowie „Przegląd Wszepolski”; w 1897 r. działacze Ligi utworzyli Stronnictwo Narodowo-Demokratyczne (początkowo tajne, potem przekształcone w partię polityczną). Pod

już jawnie nacjonalistyczna; 1896 — Stronnictwo Narodowo-Demokratyczne<sup>150</sup>. Równoległe: 1882 — Wielki Proletariat<sup>151</sup> Waryńskiego; 1889 — II Proletariat<sup>152</sup> i Związek Robotników Polskich<sup>153</sup>; 1892 — bunt łódzki<sup>154</sup>; 1892 — Polska Partia Socjalistyczna<sup>155</sup>; 1893 — Socjal-Demokracja Królestwa Polskiego<sup>156</sup>. Wreszcie pomijając ogniwa wstępne,

---

względem politycznym Liga stawiała sobie za cel budowę silnego, nowoczesnego narodu polskiego, gotowego oprzeć się innym narodom i realizującego własną misję dziejową; negując wagę, a nawet istnienie walki klasowej, za główne zagrożenie uważała mniejszości narodowe w Polsce; występując przeciw opresji władz rosyjskich i krytykując lojalizm i ugodowość wobec Rosji, odzyskanie niepodległości Polski postrzegała jako cel odległy; do rozłamu w Lidze doszło w l. 1908–1911 z powodu przyjęcia przez Dmowskiego kursu prorosyjskiego. [przypis edytorski]

<sup>150</sup>*Stronnictwo Narodowo-Demokratyczne* (SND) — ugrupowanie polit. utworzone w 1897 r. reprezentujące polski ruch narodowy; na jego czele stał Roman Dmowski; politycy z SND weszli do Dumy Państwowej w Rosji, gdzie utworzyli Koło Polskie, od 1905 r. SND funkcjonowało legalnie w zaborze rosyjskim, równoległe rozwijając działalność w pozostałych dwóch zaborach; stronnictwo działało pod hasłami pragmatyzmu politycznego, kultywowania wartości narodowych, patriotyzmu, współpracy z Rosją i w ogóle z ludami słowiańskimi przeciw żywiołowi niemieckiemu i Żydom, którzy obok zwolenników socjalizmu i demoliberalizmu zostali przez SND wykreowani na głównych wrogów polskiej idei narodowej; stronnictwo endeckie zajęło postawę opozycyjną zarówno wobec Rady Regencyjnej powstałej w wyniku aktu 5 listopada 1916, jak wobec osoby Józefa Piłsudskiego. [przypis edytorski]

<sup>151</sup>*Wielki Proletariat* — także: Socjalno-Rewolucyjna Partia Proletariat a. Międzynarodowa Socjalno-Rewolucyjna Partia Proletariat; pierwsza polska partia robotnicza opierająca się na założeniach marksizmu i anarchizmu, zw. z ideologią ros. Narodnej Woli; założona w Warszawie 1882 r. przez Ludwika Waryńskiego (1856–1889); jako metody działania zakładano zarówno strajki i manifestacje, jak terror mający na celu likwidację prowokatorów i carskich agentów; partia Waryńskiego stawiała sobie za cel aktywną walkę klasową, międzynarodową; uważając państwo jako takie za narzędzie klasowej opresji, „proletariacy” sprzeciwiali się dążeniu niepodległościowym; głosili hasła równości społecznej, likwidacji własności prywatnej i wprowadzenia bezpłatnej oświaty; organami partii było pismo „Proletariat” oraz wyd. na emigracji w Genewie „Walka Klas” i „Przedświt”; partia działała do 1886 r. [przypis edytorski]

<sup>152</sup>*II Proletariat* — organizacja robotnicza powstała w lutym 1888 r. po rozbiściu tzw. Wielkiego Proletariatu, zwana „Małym” Proletariatem (Socjalno-Rewolucyjna Partia „Proletariat” od 1889 roku Polska Socjalno-Rewolucyjna Partia „Proletariat”) roku i działająca do marca 1893 roku Kontynuowała tradycje i działalność rozbitego ostatecznie w 1886 roku I Proletariatu. Celem organizacji była walka o prawa i poprawę losu robotników, upaństwowienie środków produkcji oraz w dalszej perspektywie dążenie do stworzenia państwa robotniczego. Narzędziami walki o założone cele miały być tajna działalność robotnicza, wydawanie ulotek i gazetek, strajki oraz terror polityczny i ekonomiczny. [przypis edytorski]

<sup>153</sup>*Związek Robotników Polskich* (ZRP) — organizacja socjalistyczna działająca na terenie zaboru rosyjskiego w l. 1889–1893; w przeciwieństwie do Socjalno-Rewolucyjnej Partii Proletariat ZRP podejmował wyłącznie walkę oświatową i ekonomiczną, sprzeciwiając się działaniom rewolucyjnym czy powstańczym; do ZRP należeli m.in. Ludwik Krzywicki, Józef Beck, Jan Leder, Stanisław Grabski, Leon Falski, Julian Marchlewski, Adolf Warski; organem związku był „Tygodnik Powszechny” pod red. L. Krzywickiego; w 1893 działacze ZRP weszli w skład Polskiej Partii Socjalistycznej, a następnie część z nich utworzyła Socjaldemokrację Królestwa Polskiego. [przypis edytorski]

<sup>154</sup>*bunt łódzki* — pierwszomajowe demonstracje robotników Łodzi i okolic w 1892 r.; zgromadziły ok. 60 tys. uczestników i przerodziły się w sześciodniowy strajk powszechny; w wyniku interwencji carskiego wojska i policji sześć osób zostało zabitych, a ok. 300 rannych; wydarzenia te miały niebagatelny wpływ na rozwój zorganizowanego ruchu robotniczego na ziemiach polskich. [przypis edytorski]

<sup>155</sup>*Polska Partia Socjalistyczna* (PPS) — lewicowa partia polityczna założona w listopadzie 1892 podczas tzw. zjazdu paryskiego (początkowo pod nazwą Związek Zagraniczny Socjalistów Polskich); PPS stawiała sobie za cel walkę zarówno o prawa pracownicze, jak i niepodległość Polski, która miała być państwem demokratycznym, zapewniającym poszanowanie praw każdego obywatela bez względu na pochodzenie społeczne, rasę, narodowość i wyznanie, a także wolność słowa, bezpłatną edukację, ochronę praw robotniczych (m.in. 8-godzinny dzień pracy). Już sierpniu 1893 r. doszło do rozłamu, z PPS wyszła część członków, przedkładające międzynarodowe cele socjalistyczne nad niepodległościowe; grupa ta utworzyła Socjal-Demokrację Królestwa Polskiego. Do działaczy PPS należeli m.in. Józef Piłsudski, Stanisław Wojciechowski, Aleksander Sulkiewicz, Kazimierz Pietkiewicz, Stefan Bielak, Tomasz Arciszewski, Rajmund Jaworowski, Marian Malinowski, Mieczysław Niedziałkowski, Feliks Perl, Zygmunt Zaremba, Bronisław Ziemięcki i in. Organem organizacji był „Robotnik”. PPS działał również w międzywojniu, następnie konspiracyjnie podczas II wojny światowej; w grudniu 1948 r. krajowa część partii została połączona z PPR (Polską Partią Robotniczą), tworząc PZPR (Polską Zjednoczoną Partię Robotniczą, zaś na emigracji działała dalej niezależna struktura PPS (z Adamem Ciołkoszem i Zbigniewem Zarembą na czele). [przypis edytorski]

<sup>156</sup>*Socjaldemokracja Królestwa Polskiego* — utworzona w 1893 r. partia polityczna stawiająca sobie za cel doprowadzenie do wybuchu międzynarodowej rewolucji robotniczej, likwidację państw narodowych, obalenie ustroju kapitalistycznego i oddanie władzy w ręce proletariatu; dążenia niepodległościowe uważała za drugorzędne lub szkodliwe dla swej głównej linii działania; powstała w opozycji do Związku Robotników Polskich i II Proletariatu, a także Polskiej Partii Socjalistycznej; w 1900 r. przyjęła nazwę Socjaldemokracja Królestwa

pomijając działalność Stojałowskiego<sup>157</sup>, Wysłoucha<sup>158</sup>, rok 1895 — początek organizacyjny czynnego na terenie Galicji Stronnictwa Ludowego.

Ale tego rodzaju fakty nie wchodziły w zakres świadomości modernistów ani nie stały się dla nich ośrodkiem krystalizacyjnym. Zostały one wymienione jako świadectwo nowych układów polityczno-społecznych zaprzeczających stabilizacji. Wydarzenia ideowe, przebiegające w danym okresie w ciągach chronologicznie jednoczesnych, stanowią na ogół system naczyń połączonych, chociażby ich zawartość wydawała się bardzo odmieniana. Przyjmując zasadę takiego połączenia, powiedzieć można, że na ośrodek krystalizacyjny pokolenia Młodej Polski, dokładniej — jego formacji modernistycznej, złożyły się odpowiadające wyliczonemu łańcuchowi wydarzenia ideowe, filozoficzne i moralne. One się stały przeżyciem pokoleniowym młodych.

Do wydarzeń tych należy niezwykle chłonna i niezwykle gwałtowna recepcja doktryn ideowych i filozoficznych, krytycznych, gwałtownie krytycznych wobec istniejącego porządku burżuazyjnego. Równie dobrze elementy socjalistycznej krytyki, jak Nietzsche<sup>159</sup> i Schopenhauer, równie dobrze prowokacja naturalistyczna w dziedzinie form artystycznych, jak protest moralny twórców skandynawskich bądź rosyjskich. Do objawów tych należą ponadto nowe formy obyczaju erotycznego — objawy i formy gorszące obserwatorów nowego pokolenia, wśród jego uczestników wywołujące entuzjazm dla pisarzy, którzy najsilniej dali im wyraz: Tetmajer, Przybyszewski. W każdym zaś z tych poruszeń ideowych chodziło o jego jak najdalej konsekwencję, ona była miernikiem. Młody Irzykowski zanotował: „Nietzsche poparł swoją religię lepiej jak Chrystus swoją: Chrystus umarł za nią, Nietzsche zwariował”<sup>160</sup>.

Doprowadziło to w rezultacie do daleko posuniętego rozszczepienia postaw oraz zmieszania w jednym tyglu, znamienym właśnie dla młodych, różnorodnych elementów światopoglądowych. Zdarza się, że notatka dziennikarska ujmuje pewną sprawę lepiej od uczonych wywodów:

„PPS-owcy, socjaldemokraci, zwolennicy odrębnej żydowskiej partii socjalistycznej, syjoniści, ludowcy, narodowi demokraci, sodalisi, ugodowcy, elsy, odrodzeńcy, towiańczycy, nastrojowcy, dekadenci, czciciele absolutu piękna, fetyszyści czystej sztuki itd. — oto typy idealne, spotykane wśród młodzieży krakowskiej (...) Bogactwo nie lada, różnorodność uderza zwłaszcza dlatego, że Kraków jest małym, że przedstawiciele tych różnorodnych poglądów spotyka się na każdym kroku razem zebranych. To zróżniczkowanie ideowe jest najbardziej rzucającą się w oczy cechą umysłowego życia wśród

---

Polskiego i Litwy (SDKPiL), od 1906 r. przy zachowaniu autonomii organizacyjnej i ideologicznej, stanowiła sekcję Socjaldemokratycznej Partii Robotniczej Rosji; pod koniec 1918 r. z części działaczy SDKPiL i PPS-Lewicy powstała Komunistyczna Partia Polski (KPP). [przypis edytorski]

<sup>157</sup>Stojałowski, Stanisław (1845–1911) — ksiądz katolicki i polityk, poseł na sejm galicyjski i do parlamentu austriackiego, wydawca pism „Wieniec” i „Pszczółka”; był zwolennikiem panslawizmu i agraryzmu (tj. przekonania o wiodącej roli rolnictwa w gospodarce państwowej), opowiadał się za parcelacją wielkiej własności ziemskiej (uwłaszczeniem chłopów), wprowadzeniem bezpłatnego szkolnictwa, a także za rozdziałem kościoła od państwa i wybieraniem hierarchów kościelnych przez wiernych; w 1896 został obłożony klątwą przez kościół rzymskokatolicki, ekskomunikę cofnięto w 1897 r. po złożeniu w Watykanie wyjaśnień przez księdza Stojałowskiego. [przypis edytorski]

<sup>158</sup>Wysłouch, Bolesław (1855–1937) — publicysta i działacz ruchu ludowego; redaktor „Przeglądu Społecznego”, „Kurier Lwowski” (red. naczelny 1887–1919), „Przyjaciela Ludu” (1889–1902), opracował już w 1886 r. program partii chłopskiej; był współorganizatorem i członkiem władz Stronnictwa Ludowego w Galicji (powst. 1895), które następnie przekształciło się w Polskie Stronnictwo Ludowe (PSL; od 1903); prezes partii PSL — Zjednoczenie Niezawisłych Ludowców (1912–1913); członek PSL „Piast” (1913–1923); członek PSL „Wyzwolenie” (1923–1925); senator I kadencji w II Rzeczypospolitej Polskiej (1922–1927). [przypis edytorski]

<sup>159</sup>Nietzsche, Friedrich Wilhelm (1844–1900) — filozof niem., prozaik i poeta; z wykształcenia filolog klasyczny; autor dzieł, które wywarły znaczny wpływ na kulturę europejską, m.in. *Narodziny Tragedii (Die Geburt der Tragödie)*, 1872), *Ludzkie, arcyłudzkie (Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister)*, 1878–1880), *Wiedza radosna (Die fröhliche Wissenschaft)*, 1882), *Tak rzekł Zaratustra (Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen)*, 1883–1885). [przypis edytorski]

<sup>160</sup>Młody Irzykowski zanotował: „Nietzsche poparł swoją religię lepiej jak Chrystus swoją: Chrystus umarł za nią, Nietzsche zwariował” — K. Irzykowski, *Notatki z życia, obserwacje i motywy*, Warszawa 1964, s. 127 (9 I 1894). Tytuł *Dzienników* Irzykowskiego nie pochodzi od autora, lecz został im nadany przez wydawców, stąd w tekście nigdy się tym, skądinąd zrezygnowanym, tytułem nie posługujemy. [przypis autorski]



młodzieży krakowskiej i w tym kierunku z rokiem każdym posuwamy się coraz dalej<sup>161</sup>”.

Jeżeli od pewnych tekstów o charakterze satyrycznym odjąć tę ich intencję, wymowa podobnych tekstów okazuje się identyczna. Wiadomo zaś, że satyra bywa zawsze buśolą dobrze wskazującą to, co nowe, co uderza i niepokoi. Adam Grzymała-Siedlecki wspomina np. że redakcja krakowskiego miesięcznika „Młodość” mieściła się przy tym samym stoliku kawiarnianym — „gdzie była siedziba towarzystwa filozoficznego »Metafizyka stosowana«, zrzeszenia »Confiteor«, ugrupowania »Stimmung«, związku »Nadczłowieczeństwo kinetyczne« (...)”<sup>162</sup>. Zaś jedna z pierwszych kwestii w *Karykaturach* Kisielewskiego brzmi następująco:

---

<sup>161</sup> PPS-owcy, socjaldemokraci, zwolennicy odrębnej żydowskiej partii socjalistycznej (...) w tym kierunku z rokiem każdym posuwamy się coraz dalej — „Promień”, nr 12 (grudzień 1904), s. 392. [przypis autorski]

<sup>162</sup> Adam Grzymała-Siedlecki wspomina np. że redakcja krakowskiego miesięcznika „Młodość” mieściła się przy tym samym stoliku kawiarnianym (...) — we wstępie do: E. Leszczyński, *Radość samotna*, Warszawa 1923, s. 5. [przypis autorski]

„Ibsen<sup>163</sup>, Gladstone<sup>164</sup>, Munch<sup>165</sup>, Kowalewska<sup>166</sup>, Maeterlinck<sup>167</sup>, Nietzsche<sup>168</sup>, Björnson<sup>169</sup>, Tolstoj<sup>170</sup>, Boecklin<sup>171</sup>, Dostojewski<sup>172</sup>, Strindberg<sup>173</sup>,

<sup>163</sup>Ibsen, Henryk (1828–1906) — dramaturg norweski, początkowo tworzący utwory oparte na motywach historycznych, legendach i sagach skandynawskich (*Grób Hunów* 1850, *Peer Gynt* 1867); następnie podjął tematykę społeczno-obyczajową w duchu realizmu i naturalizmu, w późnej twórczości wprowadzał do swych sztuk elementy symbolizmu; od 1877 r. kierował Norweskim Teatrem Kristiania, później przebywał na emigracji we Włoszech i w Niemczech, zmarł w Christianii, będącej dziś dzielnicą Oslo; oprócz wymienionych, do najbardziej znanych jego dzieł należą dramaty *Nora czyli dom lalki* (1879) i *Dzika kaczką* (1884). [przypis edytorski]

<sup>164</sup>O’Neil, Eugene Gladstone (1888–1953) — dramaturg amer., laureat Nagrody Nobla (1936); syn członka wędrownego trupy aktorskiej, pracował na życie jako poszukiwacz złota w Hondurasie, urzędnik handlowy w Buenos Aires oraz marynarz na statkach pływających do Afryki Południowej, a potem jako reporter pisma „The Telegraph” z Connecticut; zasadnicza zmiana w jego życiu wiązała się z kilkumiesięcznym pobylem w sanatorium dla gruźlików w 1912 r., gdzie zapoznał się z dramaturgią współczesną (m.in. utworami Strindberga, Ibsena i Wedekinda); ukończył kurs teorii i historii dramatu przy Uniwersytecie Harvarda i zadebiutował zbiorem etiud scenicznych *Pragnienie i inne jednoaktówki* (1914); pierwszym wystawionym utworem był melodramat *Na wschód od Cardiff* (1916), w 1920 r. za dramt *Poza horyzontem* otrzymał Nagrodę Pulitzera; do najslawniejszych jego sztuk należą: *Złoto* (1920), *Słoma* (1921), *Owłosiona małpa* (1922), *Pierwszy człowiek* (1922), *Anna Christie* (1922, Nagroda Pulitzera), *Irlandzka róża Abiego* (1924), *Zespojeni* (1924), *Pożądanie w cieniu więzów* (1924), *Fontanna* (1926), *Marco Polo* (1927), *Dziwne preludium* (1928, Nagroda Pulitzera), *Żaloba nie przystoi Elektryce* (1931, trylogia), *Ach, pustynio!* (1933), *Dni bez końca* (1934) oraz powojenne, pesymistyczne dramaty *Zimna śmierć nadchodzi* (1946), *Książyc dla bękartów* (1952); pośmiertnie wydano również *Zmierzch długiego dnia* (1956) i *Dotyk poety* (1957); dramatopisarstwo Gladstone’a O’Neila łączy realizm z ekspresjonizmem i symbolizmem. [przypis edytorski]

<sup>165</sup>Munch, Edvard (1863–1944) — malarz i grafik norweski, sztandarowy przedstawiciel ekspresjonizmu, autor m.in. obrazów *Chore dziecko* (*Det syke barn*, 1886), *Krzyk* (*Skrik*, 1893), *Madonna* (1893/1894), *Wampir* (*Vampyr*, 1893/1894) i in., większość jego dzieł uzyskało po kilka wersji; przyjaźnił się z wieloma przedstawicielami europejskiej bohemy swego czasu, m.in. Hansem Jægerem, Augustem Strindbergiem, Stanisławem Przybyszewskim i jego żoną Dagny, należał do bywalców berlińskiej winiarni „Zum Schwarzen Ferkel” („Pod czarnym prosiakiem”); zmagał się z alkoholizmem i chorobą nerwową, w związku z czym był przez jakiś czas hospitalizowany, za życia został uhonorowany Królewskim Orderem Św. Olafa oraz Wielkim Krzyżem Św. Olafa. [przypis edytorski]

<sup>166</sup>Kowalewska, Zofia, właśc. *Sofja Wasiljewna Kowalewska* (1850–1891) — matematyczka ros. (doktorat 1874, profesura 1884) pochodzenia pol.-niem. (po ojcu z Korwin-Krukowskich, po matce wnuczka astronoma Theodora von Schuberta), żona paleontologa Władimira Kowalewskiego, dziekan Wydziału Matematycznego na Uniwersytecie w Sztokholmie; jej prace dotyczą gł. głównie równań różniczkowych (m.in. równań ruchu bryły sztywnej) oraz mechaniki i optyki; była również autorką wierszy, dramatów i powieści (m.in. *Nihilistka*, 1928). [przypis edytorski]

<sup>167</sup>Maeterlinck, Maurice (1862–1949) — belgijski pisarz piszący po francusku, czołowy przedstawiciel symbolizmu w sztuce, twórca dramatu symbolicznego, laureat literackiej Nagrody Nobla z 1911; autor m.in. dramatów: *Książniczka Malena*, *Ślepcy*, *Peleas i Melisanda*. [przypis edytorski]

<sup>168</sup>Nietzsche, Friedrich Wilhelm (1844–1900) — filozof niem., prozaik i poeta; z wykształcenia filolog klasyczny; autor dzieł, które wywarły znaczny wpływ na kulturę europejską, m.in. *Narodziny Tragedii* (*Die Geburt der Tragödie*, 1872), *Ludzkie, arcyłudzkie* (*Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister*, 1878–1880), *Wiedza radosna* (*Die fröhliche Wissenschaft*, 1882), *Tak rzekł Zaratustra* (*Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, 1883–1885). [przypis edytorski]

<sup>169</sup>Björnson, Björnstjerne Martinus (1832–1910) — norweski pisarz, laureat Nagrody Nobla w dziedzinie literatury w 1903 r.; autor opowiadań, powieści, wierszy i utworów scenicznych, m.in. opowiadań o tematyce wiejskiej *Dziewczę ze Słonecznego Wzgórza* (1857), *Rybaczka* (1868), cyklu dramatów nawiązujących do opowieści o Sigurdzie (*Sigurd Slembe*, 1862) oraz hymnu norweskiego (pierwotnie wiersza *Ja, vi elsker dette Landet*, tj. „Tak, kochamy ten kraj”, do którego muzykę w latach 60. XIX w. napisał kuzyn Björnsona, Rikard Nordraak). [przypis edytorski]

<sup>170</sup>Tolstoj, Lew (1828–1910) — prozaik i dramaturg ros., a także myśliciel, krytyk literacki i publicysta; przedstawiciel realizmu, łączył wnikliwą obserwację z własnymi poglądami na rzeczywistość; najważniejsze dzieła: *Wojna i pokój*, *Anna Karenina*, *Sonata Kreutzerowska*, *Żywy trup*. [przypis edytorski]

<sup>171</sup>Boecklin (właśc. *Böcklin*), Arnold (1827–1901) — malarz szwajcarski, którego twórczość odwołująca się do mitologii, przepelniona oniryzmem pejzaży, wywarła znaczący wpływ na rozwój symbolizmu; autor m.in. obrazów *Pan w trzcinach* (1858), *Polowanie Diany* (1862), *Walka centaurów* (1872), *Autoportret ze śmiercią grającą na skrzypcach* (1872), *Wyspa Umarłych* (1880; kilka wersji), *Odyseusz i Kalipso* (1883), *Bawiąc się w falach* (1883). [przypis edytorski]

<sup>172</sup>Dostojewski, Fiodor Michajłowicz (1821–1881) — powieściopisarz ros., uznawany za mistrza prozy realistycznej i psychologicznej; najważniejsze dzieła: *Zbrodnia i kara* (1866), *Idiota* (1868), *Biesy* (1871–72), *Bracia Karamazow* (1879–80). [przypis edytorski]

Bebel<sup>174</sup>, posłowie, diabolicy, redaktorzy, mistycy, piąta kuria, feministki, palladyści, mizogini, dzień ośmiogodzinny, dramat parlamentarny z przeskoczeniem foteli, akustyka teatralna, barykada z pulpitów, wotum nieufności, pięć absolutów (jeden dymisjonowany), artysta — kapłanem, koniak arcykapłanem, jeżeli to wszystko nie skończy się na kobiecie, jestem gips<sup>175</sup>.

Powracając do tonu serio wypada powiedzieć, że w tej sytuacji przeżyciem pokoleniowym modernistów stał się nie tyle fakt historyczny, ile wyostrzona własna świadomość ideowa, postulaty i przeciwieństwa owej świadomości. Czy też dokładniej: *owa świadomość stała się faktem historycznym* wyróżniającym młodych. Walka o wyróżnienie własne została przeniesiona na dziedzinę idei wiodących i najbardziej generalnych.

Formacja modernistyczna wkracza w życie do literatury rządzona przeświadczeniem, że dokonano się wielkie bankructwo idei. W ośrodku krystalizacyjnym pokolenia ta motywacja zajmuje miejsce naczelne.

## 2. Bankructwo idei

W świadomości polskich modernistów najważniejszą warstwą motywacji ideowej i artystycznego wyróżnienia staje się przeto świadomość bankructwa wszelkich wierzeń i ideałów. Co donioślejsze, tego rozczarowania nie znajdujemy w takim nasileniu i kształcie w symbolizmie francuskim, wzorze omawianego prądu. To poznawczo-etyczne zabarwienie uczuciowości jest cechą specyficzną polską, nieznaną również modernizmowi w innych krajach. „My późno urodzeni przestaliśmy wierzyć w prawdę” — słowa Przybyszewskiego z *Zur Psychologie des Individuums*, które tak chętnie powtarzał Brzozowski, najlepiej wyrażają tę warstwę zasadniczą. Gdziekolwiek sięgniemy, czy do powieści modernistycznej, jak *Śmierć* lub *Próchno*, czy do rozlicznej plejady liryków, czy do wyznań programowych Górskiego, Brzozowskiego lub Feldmana, wszędzie jako pierwszy motyw pokolenia spotykamy to stanowisko.

To przeżycie pokoleniowe dla charakterystyki modernizmu jest tak ważne, że należy mu się szczególowa uwaga. W powieści ów motyw zaniku wszelkich wartości najsilniej wyraził się w *Śmierci* Dąbrowskiego<sup>176</sup>. Rozpoczęło się od utraty wiary religijnej, zastąpionej filozoficznymi i przyrodniczymi przekonaniem, lecz w chwili wielkiego rachunku idei, jakim jest śmierć, i one padają w gruzy.

„Nie mogę już wierzyć, a zwątpić o wszystkim nie śmiem, bobym sobie nie wierzył — zapisuje w pamiętniku Józef Rudnicki. — Jestem więc przeżyciem, zmiennością, tymczasowością, jestem istotą chwiejną, stojącą między dogmatyzmem a sceptycyzmem, gotową przerzucić się do obydwu skraj-

Rozczarowanie, Wiara,  
Idealista, Prawda

<sup>173</sup> *Sirindberg, August* (1849–1912) — pisarz i malarz szwedzki, ustanowił nowy język literacki i formę nowoczesnego dramatu, zaszczylił w Szwecji europejskie prądy literackie (np. naturalizm, ekspresjonizm); autor m.in. dramatów *Ojciec* (1887), *Panna Julia* (1888), *Pierwsze ostrzeżenie* (1892), *Do Damaszku* (1898), *Zbrodnie i zbrodnie* (1899), *Gustaw Waza* (1899), *Sonata widm* (1907); powieści *Czerwony pokój* (1879), *Historie małżeńskie* (I, 1884; II, 1886), *Spowiedź szaleńca* (1888), *Inferno* (1897), eseju z zakresu krytyki sztuki *Nowe sztuki czyli rola przypadku w powstawaniu dzieła sztuki* oraz obrazów w duchu ekspresjonizmu, m.in. *Kraina czarów* (1894) czy *Miasto* (1903), a także eksperymentalnych fotografii (m.in. cyklu autoportretów z lat 1886, 1893 i 1906). [przypis edytorski]

<sup>174</sup> *Bebel, August Ferdinand* (1840–1913) — jeden z założycieli, a następnie wieloletni przywódca niemieckiej socjaldemokracji; autor wielu prac społeczno-politycznych. [przypis edytorski]

<sup>175</sup> *Ibsen, Gladstone, Munch* (...) *jeżeli to wszystko nie skończy się na kobiecie, jestem gips* — J. A. Kisielewski, *W sieci. Karykatury*, Warszawa 1956, s. 180–181. Pozycji Kisielewskiego na tle modernizmu i dziejów scenicznych jego komedii dotyczy kompetentne studium Romana Taborskiego „*W sieci*” i „*Karykatury*” (w tomie: *Trzech dramatopisarzy modernistycznych. Przybyszewski, Kisielewski, Szukiewicz*, Warszawa 1965, s. 68–101). Warto też pamiętać opinię Przybyszewskiego na temat *W sieci* Kisielewskiego. Zdaniem Przybyszewskiego autor odmawiał „Kraków kiepskiego fin-de-siècle’u, lichego blichtru wiedeńskiej secesji i altenbergowskiego snobizmu, a równocześnie bohaterских wysiłków, by się »z sieci« starego Krakowa wyzwolić”. Por. S. Helsztyński, *J. A. Kisielewski i St. Przybyszewski w 1901 roku*, „Ruch Literacki” 1937, nr 6, s. 118. [przypis autorski]

<sup>176</sup> *Dąbrowski, Ignacy* (1869–1932) — powieściopisarz i nowelista z warszawskiego kręgu modernistów; od wczesnej młodości cierpiał na gruźlicę; debiutował w 1892 r. powieścią *Śmierć*, która zyskała mu uznanie i wkrótce została przetłumaczona na rosyjski (1894, 1908), niemiecki (dwukrotnie w 1896 r.) oraz czeski (1913); Dąbrowski był mężem poetki i rzeźbiarki Marii Gerson-Dąbrowskiej. [przypis edytorski]

ności — istotą niebędącą już tym, czym była, a jeszcze niewiedzącą, czym będzie<sup>177</sup>”.

W *Próchnie* Berenta powtarza Borowski: „Otwarły się podziemia wasze i cuchną”. Cuchną pustką, brakiem wszelkiego ideału i wiary.

„Miłość (...) co słońca wesela winna zapalać nad głową, rzuca takim ludziom tylko cień goryczy, obrzydzenia i wstrętu na jałową codzienność (...) Gdyby najada, zbudziwszy się gdzieś w górskim uroczysku, huknęła »kocham!« — echo z dolin ludzkich przyniosłoby jej wołanie: »jałowość, nuda, gorycz!« Gdyby Prometeusz skruszył górę i grzmotem obwieścił ziemi: »Bracia, zerwałem kajdany, po nowy idę dla was ogień« — echo odpowiedziałoby: »gorycz, obrzydzenie, wstręt«<sup>178</sup>”.

W oryginalny sposób ten modernistyczny zanik wszelkich wartości wypowiedział Lange w kompozycji poetyckiej *Godzina*. Jest to szereg obrazów, które, odzwierciedlając nastroje uczuciowe i społeczne końca wieku, rozgrywają się w przeróżnych miejscach. Najważniejsza dla nas scena tej kompozycji to „pustynia obszerna, a w niej grotty samotne, a w grotach cisza mędrcom przyjazna”. Do pustelników przybywają z kolejnymi skargami młodzińcy. Jeden skarży się na zanik wiary, drugi na zanik woli, trzeci tajemnicy natury, inny natchnienia, jeszcze inny szczęścia, ostatni miłości. Oto przebieg jednej z tych skarg:

„Mistrzu! ja zatraciłem tajemnicę wiary. W sercu moim za lat dziecięcych obudziła się trucizna zwątpień — i wierzyć przestałem, a dumny byłem z tego, że już umiem nie wierzyć i bluźnić potrafię. I szatana uczciłem naprzeciw Boga, i jako chorągiew ducha swego podniosłem niewiarę. Ale niewiara nie nasyciła mi ducha i byłem jako drobna łódź, kołysana burzą nieustannych zwątpień... Więc drwić zacząłem ze swojej niewiary, bom roił, że tak wiarę w sobie obudzę. Ale nie — to było złudzenie: jam tylko bluźnił swojemu bluźnierstwu. I dalej, dalej traciłem wiarę: bo kiedym przestał wierzyć w swą niewiarę, rozpadły się w nicość te widziadła, które mi dawną wiarę zastępowały. Ludzkość i nauka, natura i życie, prawda i obowiązek, i wartość wszystkich rozkoszy, i dusza wszystkich łez — i wszystko współczucie dla istot cierpiących zniknęły we mnie i we mgły się rozprysły — i sam siebie zacząłem zatracać, i straciłem wiarę w samego siebie<sup>179</sup>”.

„Żyjemy w czasie wielkich bankructw idei” — dowodził Artur Górski. Bankrutują mianowicie zastosowania społeczne idei pozytywizmu. Górski, mający za sobą działalność socjalistyczną, skłonniejszy był do konkretnych dowodów społecznych.

„W miarę rozczarowania do życia społecznego i jego typowego produktu, tj. do współczesnego filistra, rwały się więzy między jednostką a tymże społeczeństwem, wzrastała niechęć i protest przeciw banalności i bezdusznosci zorganizowanej masy... Umysły wrażliwsze i głębsze, straciwszy szacunek dla filistra i sympatię dla ruchów społecznych, poczęły się wycofywać z życia i szukać innych trwalszych jego wartości<sup>180</sup>”.

Górskiemu wtóruje w tym względzie Feldman:

„Wszystkie wiary zbankrutowały... poza sobą nic nie da się wyczuć... Rozpadły się w gruzy świątynie Jednego Boga; opuszczone są, w pogardzie, przez mieszczaństwo zawojowane twierdze społeczeństwa<sup>181</sup>”.

<sup>177</sup>Nie mogę już wierzyć, a zwątpić o wszystkim nie śmiem (...) istotą niebędącą już tym, czym była, a jeszcze niewiedzącą, czym będzie — I. Dąbrowski, *Śmierć*, Warszawa 1900, s. 146. [przypis autorski]

<sup>178</sup>Miłość (...) echo odpowiedziało: „gorycz, obrzydzenie, wstręt” — W. Berent, *Próchno, Pisma*, Warszawa 1933, II, s. 86. [przypis autorski]

<sup>179</sup>Mistrzu! ja zatraciłem tajemnicę wiary (...) straciłem wiarę w samego siebie — A. Lange, *Poezje*, cz. I, Kraków 1895, s. 216–217. [przypis autorski]

<sup>180</sup>W miarę rozczarowania do życia społecznego (...) szukać innych trwalszych jego wartości — Quasimodo [A. Górski], *Młoda Polska*, „Życie” 1898, nr 19. [przypis autorski]

<sup>181</sup>Wszystkie wiary zbankrutowały (...) twierdze społeczeństwa — W. Feldman *Piśmiennictwo polskie*, Lwów 1905, II, s. 14. [przypis autorski]

Feldmanowi przyświadcza Orkan:

„Nie wierzymy już nijakim bogom. Tyle zawodów było, tyle cierpień — że śmierci bywają lepsze<sup>182</sup>”.

Orkan zupełnie pogodzi się znów z Jabłonowskim:

„Wiary nie mamy, przede wszystkim w samych siebie, dlatego że zbyt uświadomiliśmy sobie niezgodę istniejącą między pragnieniami naszymi a siłami własnymi. Nauki „bankructwo” zaczęliśmy przedwcześnie głosić zniechęceni jej pracą drobiazgową i nikłym rezultatem w stosunku do tego, co jest zagadką bytu. Naturę wykleliśmy jako macochę: jej prawa zraniły nas swą brutalnością, w jej życiu dostrzegliśmy przewagę cierpienia i przykrości, gdyż dotarliśmy do przyczyn jej zmian i złudzeń<sup>183</sup>”.

Ten korowód świadectw można by pomnożyć. Z wielu nazwisk wystarczy jedno — znów Orzeszkowej. Wszyscy ludzie jej cyklu *Melancholicy* podpisać się mogą pod słowami anonimowego bohatera *Z pomroku*:

„gdziekolwiek się znajdę, wszędzie ze mną i we mnie pozostanie niepozbyte zwątpienie o prawdzie, piękności, wartości wszystkiego, mordercza zgryzota, która, jak dzieciożerczy moloch, pochłania mi każdą, zaledwie zrodzoną uciechę<sup>184</sup>”.

Ta beznadziejna świadomość szczególnie mocno działała na natury o silnym poczuciu etycznym. Tak było z Brzozowskim, który chyba najgłębiej przeżył ten motyw wspólnoty pokolenia. We wczesnym studium *Co to jest modernizm?* pisał on o „rozpadnięciu się wszystkich światopoglądów”, dowodząc, że to zjawisko jest nieuniknionym punktem wyjścia dla świadomości młodych:

„Przekonanie, że to, co jest nam danym, że całe życie nasze jest czymś więcej niż bezładnym złudzeniem, jest wiarą tylko, a my niezdolni jesteśmy zatrzymać się i oprzeć na żadnej wierze. W ten sposób świat i życie rozplynęły się ludziom współczesnym w jeden niezmierny, chaotyczny sen, w majaczenie gorączkowe, niemające żadnego znaczenia ani celu<sup>185</sup>”.

Przybyszewski był dla Brzozowskiego pisarzem, który wyciągnął ostateczne, tragiczne konsekwencje z tego bankructwa ideałów. To zrozumienie było jedną z głównych — obok późniejszego wyzwolenia z determinizmu — przyczyn kultu Brzozowskiego dla Przybyszewskiego. Zrazu te konsekwencje przyjmował Brzozowski nawet z pewną aprobatą:

„Przybyszewski przyswoił sobie najgłębsze i najwyższe wyniki myśli nowożytnej, będące jednocześnie zniesieniem wszelkiej wiary, w bezwzględnym znaczeniu tego słowa: — niemożliwość mianowicie posiadania jakichkolwiek wartości przedmiotowych, a więc niemożliwość poznania przedmiotowej prawdy, przedmiotowego dobra<sup>186</sup>”.

<sup>182</sup>Nie wierzymy już nijakim bogom. Tyle zawodów było, tyle cierpień, że śmierci bywają lepsze — por. S. Pigoń, *Na drogach i manowcach kultury ludowej*, Lwów 1939, s. 76 (*Smutki młodego Orkana*). Doświadczenie modernistyczne młodego Orkana oraz jego skutki dla dalszego rozwoju pisarza w sposób szczegółowy przedstawił Stanisław Pigoń w odpowiednich rozdziałach monografii *Władysław Orkan. Twórca i dzieło*, Kraków 1956. Mimo oficjalnego zerwania Orkana z Przybyszewskim i jego szkołą, Pigoń dowodzi tezy następującej: „Zasiew modernizmu z jego kultem jaźni wyosobnionej, rozdarłej między bohaterszczyznę a rozpacz, zapadł głęboko w duszę młodego Orkana, długo też będzie tam dojrzał i owocował. Z więzów strukturalnych, spajających go z generacją literacką, Orkan właściwie całkowicie wyzwolić się nie zdoła. Będzie się z nimi wszelako mocował i mocowanie to dopiero wykreśli właściwą linię rozwojową jego artystycznej i społecznej osobowości” (s. 54). [przypis autorski]

<sup>183</sup>Wiary nie mamy (...) dotarliśmy do przyczyn jej zmian i złudzeń — W. Jabłonowski, *Chwila obecna*, Warszawa 1901, s. 94–95 (*Smutek współczesny*). [przypis autorski]

<sup>184</sup>Gdziekolwiek się znajdę, wszędzie ze mną i we mnie pozostanie niepozbyte zwątpienie o prawdzie, piękności, wartości wszystkiego, mordercza zgryzota, która, jak dzieciożerczy moloch, pochłania mi każdą, zaledwie zrodzoną uciechę — E. Orzeszkowa, *Melancholicy*, Warszawa 1896, I, s. 17. [przypis autorski]

<sup>185</sup>Przekonanie, że to, co jest nam danym, że całe życie nasze jest czymś więcej niż bezładnym złudzeniem, jest wiarą tylko, a my niezdolni jesteśmy zatrzymać się i oprzeć na żadnej wierze. W ten sposób świat i życie rozplynęły się ludziom współczesnym w jeden niezmierny, chaotyczny sen, w majaczenie gorączkowe, nie mające żadnego znaczenia ani celu — S. Brzozowski, *Co to jest modernizm?*, rkp., s. 26–27. [przypis autorski]

<sup>186</sup>Przybyszewski przyswoił sobie najgłębsze i najwyższe wyniki myśli nowożytnej, będące jednocześnie zniesieniem wszelkiej wiary, w bezwzględnym znaczeniu tego słowa: niemożliwość mianowicie posiadania jakichkolwiek wartości przedmiotowych, a więc niemożliwość poznania przedmiotowej prawdy, przedmiotowego dobra — S. Brzozowski, *O Stanisławie Przybyszewskim*, „Droga” 1928, nr 4, s. 459. [przypis autorski]

Rychło jednak przejrzał Brzozowski rozpacz, jaką takie stanowisko wywołać musiało w naturze prawdziwie etycznej. W artykułach z „Głosu” w r. 1903 nie powtórzy on nigdzie słów podobnych do tych, któreśmy cytowali, za to wiele razy da namiętny i przejmujący wyraz wynikającej stąd rozpacz, rozbiciu dusz.

„Nad duszami zawisł straszny mrok, w którym zgasło nawet zwątpienie; nic nie jest pewnym, prócz przerażenia i bólu, przysły wszelkie przegrody między rzeczywistym a niepojętym... jest tylko pył dusz miotanych i rozbijających się o siebie ponad otchłaniami<sup>187</sup>”.

Taką interpretację, najoczywiście świadczącą, że jest wyrazem potrzeb pokolenia, powtarza Brzozowski na cichszym rejestrze tak w *Współczesnej powieści*, jak w *Współczesnej krytyce*<sup>188</sup>. Jeszcze w r. 1910 powrócił do tej sprawy, podając słuszną formułę:

„Całe stanowisko Przybyszewskiego wypływało z tego dominującego przeżycia, jakie zawarł on w słowach: »my późno urodzeni przestaliśmy wierzyć w prawdę«<sup>189</sup>”.

Ten tragiczny relatywizm najpiękniej wyraził inny pisarz o strukturze etycznej — Artur Górski. Na zakończenie wyznań prozaicznych wypada przytoczyć jego autocharakterystykę pokolenia:

„I przyszedł na nas stan, w którym... dusza zapomina całkiem o sobie, a staje się ziemią swej ziemi — i już nie wzywa niebios przed swój sąd ani wznosi niewiernych rąk do modlitwy, a tylko jęczy w sobie samotną zasklepioną nocą i kołysze się na fali bolesnej. — Przyszło rozbicie, jakiemu ulegają planety, gdy potrzaskane w kawały krążą ruchem wirowym wśród gwiazd, wiedzione tylko mocą dawnego rozpędu, aż wszedłszy w sferę obcych słońc, rozsypią się zmęczone i runą w bezden deszczem marnych błyskawic<sup>190</sup>”.

[Aneks III<sup>191</sup>]

Równie silnie ten zanik wartości odczuwali poeci, w pierwszym rzędzie Tetmajer. Trudno rzec, by takie wiersze, jak *Przeżytym, Falsz, zawiść, Credo, Dziś, Któż nam powróci, Zwątpienie, Zamyślenia* itd., należały do najlepszych artystycznie utworów poety. W swoim czasie wywoływały jednak więcej odgłosu niż istotnie cenne liryki tego poety i jako świadectwo przekonania młodego pokolenia cytowane były bardzo często. Posiadają one rzeczywiście wagę dokumentaryczną, zwłaszcza tam, gdzie poeta dociera do ostrych kontrastów uczuciowych, do kojarzenia przeciwieństw i uznawania za cenne tego, co nigdy takiej wartości nie mogło posiadać, gdzie — słowem — relatywistycznej i zrezygnowanej postawie pokolenia nadaje powszechne znaczenie. Zwątpienie absolutne przybiera twarz ironii burzycielskiej i przemawia do poety:

Cokolwiek czujesz, czegokolwiek żądasz,  
Wszędzie twarz moją oglądasz.  
Miłość, braterstwo, poświęcenie, wiara,  
Szlachetne męstwo i czysta ofiara:  
Wszystko, co duszy zwie się wzniosłością,  
Ja moim straszonym naznaczam ci piętnem,

<sup>187</sup> Nad duszami zawisł straszny mrok, w którym zgasło nawet zwątpienie; nic nie jest pewnym, prócz przerażenia i bólu, przysły wszelkie przegrody między rzeczywistym a niepojętym... jest tylko pył dusz miotanych i rozbijających się o siebie ponad otchłaniami — recenzja z *Dla szczęścia*, „Głos” 1902, nr 51. [przypis autorski]

<sup>188</sup> Taką interpretację, najoczywiście świadczącą, że jest wyrazem potrzeb pokolenia, powtarza Brzozowski na cichszym rejestrze tak w *Współczesnej powieści*, jak w *Współczesnej krytyce* — S. Brzozowski, *Dzieła wszystkie*, VI, Warszawa 1936, s. 68–70, 158–165. [przypis autorski]

<sup>189</sup> Całe stanowisko Przybyszewskiego wypływało z tego dominującego przeżycia, jakie zawarł on w słowach: »my późno urodzeni przestaliśmy wierzyć w prawdę“ — S. Brzozowski, *Głosy wśród nocy*, Lwów 1912, s. 112. [przypis autorski]

<sup>190</sup> I przyszedł na nas stan, w którym... dusza zapomina całkiem o sobie (...) runą w bezden deszczem marnych błyskawic — A. Górski, *Przededniem*, Warszawa 1918 (*Dusze błędne*); poprzednio „Ateneum” 1901. [przypis autorski]

<sup>191</sup> *Aneks III* — patrz: dalej w tej publikacji autorskie uzupełnienie opatrzone tytułem *Aneks III*. [przypis edytorski]

I co ci miało zdawać się Pięknością,  
Staje się brzydkiem i wstrętnem<sup>192</sup>.

Wreszcie nawet i te zaprzeczenia wartości okazują się niczym dla modernisty. Zapowiedzi, że zanikła prawda, wiara, sprawiedliwość, są zawsze jeszcze skargą na brak pewnych wartości pozytywnych. W znanym wierszu *Koniec wieku XIX* człowiek dzisiejszy (my dodamy: uczestnik pokolenia) nie wierzy według poety w... przekleństwa, ironię, wzdarcie, samobójczą rozpacz, użycie, a więc wartości zdecydowanie negatywne, okraszony napomknięciem o takim samym braku rezygnacji i wiary w byt przyszły. Beznadziejność rozwiązania mieści się w tym właśnie, że brak jest nawet wątpliwych, na buncie i rozpacz opartych wartości, z czego dopiero wynika sąd końcowy:

Co zostało nam, co wszystko wiemy,  
dla których żadna z dawnych wiar już nie wystarcza?  
Jakaż jest przeciw włóchni złego twoja tarcza,  
człowiecze z końca wieku?... Głowę zwiesił niemy<sup>193</sup>.

Kasprowicz, który w etap modernistyczny swój i pokolenia wchodził jako uformowana już indywidualność poetycka, ten zanik wartości przedstawi i odczuje nie jako wyrzut stawiany poprzednikom, ale jako wyrzeczenie się swej przeszłości poetyckiej. Uprawiał bowiem dotąd poezję dydaktyczną, naturalistyczno-opisową, rozrachunku pokoleń mógł więc dokonać na własnej twórczości. Ten etap to *Krzak dzikiej róży*, a w nim cykl *W ciemności schodzi moja dusza*, gdzie obok rachunku własnego sumienia poetyckiego brzmi powszechna w pokoleniu skarga na brak wartości<sup>194</sup>. Nawet Miriam, który poza sprawami estetycznymi tak rzadko wyrażał wspólne uczucia pokolenia, znał opisywane przeżycie pokoleniowe:

„Nic pewnego, nic określonego w naszych pojęciach: nie ma wiary, która by pozbawioną była wszelkich wątpliwości, nie ma zwątpienia, które by nie miało swych chwil wiary<sup>195</sup>”.

Stwierdzamy więc dominującą obecność tego samego głównego przeżycia u natur bardzo rozmaitych; dla jednych to przeżycie było na pewno wstrząsem osobiście przeżywanym, dla innych raczej, według typu danej osobowości sądząc, hołdem składanym wspólnocie pokolenia czy może nawet modą. Takie jednak występowanie u natur odmiennych posiada dużą wagę dowodową. Świadczy, że przeżycie to stanowiło cechę wyróżniającą pokolenie jako określoną grupę socjalnoliteracką, skoro każdy do pokolenia przynależny uważał za swój obowiązek przez uznanie tej cechy swoją przynależność podkreślać.

Przeżycie takie rozciągane nadto było na całą przyszłość. Pesymizm fin-de-siècle'u zabarwiał całe dopiero mające się rozpocząć stulecie XX. Antoni Lange w grudniu 1900 roku napisał w Wiedniu poemat noszący tytuł: *Na przelomie stuleci (W sylwestrową noc z r. 1900 na 1901)*. Taką w nim podał pokoleniową wieszczbę generalną:

Rozpacze Faustów i jęki Werterów,  
I Kordianowe ducha rozpętania,  
I manfredowskie nasłuchy poszmerów,  
W których się zaświat tajemny odsłania;  
Dusze do wątlých podobne ajerów,

<sup>192</sup>*Cokolwiek czujesz, czegokolwiek żądasz (...) Staje się brzydkiem i wstrętnem* — K. Tetmajer, *Poezje*, S. IV, wyd. II, Warszawa-Kraków 1902, s. 11–12. [przypis autorski]

<sup>193</sup>*Co zostało nam, co wszystko wiemy (...) Głowę zwiesił niemy* — K. Tetmajer, *Poezje*, S. II, wyd. V, s. 19. [przypis autorski]

<sup>194</sup>*Kasprowicz, który w etap modernistyczny swój i pokolenia wchodził jako uformowana już indywidualność poetycka, ten zanik wartości przedstawi i odczuje nie jako wyrzut stawiany poprzednikom, ale jako wyrzeczenie się swej przeszłości poetyckiej (...)* — podobnie tę przemianę Kasprowicza ujmuje Feldman: *Piśmiennictwo polskie*, II, s. 115. [przypis autorski]

<sup>195</sup>*Nic pewnego, nic określonego w naszych pojęciach: nie ma wiary, która by pozbawioną była wszelkich wątpliwości, nie ma zwątpienia, które by nie miało swych chwil wiary* — Z. Przesmycki, *Ostatnie objawy w dziedzinie poezji polskiej*, „Życie” 1887, nr 12. [przypis autorski]

Pełne rozpaczy i rozczarowania,  
Nic nie dojrawszy na ziemi i w niebie,  
Przestały w końcu wierzyć same w siebie.

Wierzę w podłości tryumf i ciemnoty  
I w nędzy wiecznej i głodu królestwa,  
I w mękę wiecznej za rajem tęsknoty,  
Która się zmienia w tęsknotę nicestwa,  
I w wiekiuste nowe zła pomioty.

O wieku nowy, na starym zegarze  
Zgrzytliwym jękiem świeżo wydzwoniony,  
Witaj! Ty nowe będziesz miał miraże,  
Nowe pożary i nowe cyklony  
I nowe głązy Syzyfów; ołtarze  
Bóstw, cały nowy Olimp poroniony,  
Nowe podłości tryumfalne wozy,  
Nowe zbrodniczych dzieł apoteozy<sup>196</sup>.

### 3. Nidoszły polski modernista

Został użyty co dopiero zwrot — streszczenie domyślnych prologów, odbytych, nim poszła w górę kurtyna. Ten zwrot, dotycząc wczesnej struktury polskiego modernizmu, w szczególności sposób odnosi się do młodego Żeromskiego i tego świadectwa więzi oraz dążeń kształtującego się pokolenia, jakie znajdujemy w jego *Dziennikach*.

Może być w tym miejscu postawiony zarzut metodologicznej nieprawidłowości. W *Dziennikach* Żeromskiego mowa głównie o pomysłach i niedokonaniach, a nie o utworach ukończonych bądź opublikowanych. Czy mogą więc one figurować w ramach ujęcia, gdzie elementów składających się na świadectwo ogólniejsze dostarczają niewątpliwi pisarze i dzieła, których zapis bibliograficzny można wskazać? Czy mogą nadto figurować jako zjawisko całościowe i wyodrębnione, podobnie jak działalność programowa Przybyszewskiego na łamach krakowskiego „Życia”?

Jak najbardziej. Młody Żeromski w *Dziennikach* nie był pisarzem, w tym znaczeniu, że jeszcze nie publikował. Jako prowadzący *Dzienniki* był nim ponad wszelką wątpliwość. Właśnie dlatego świadectwo jego staje się szczególnie wymowne i niezastąpione, ponieważ nie będąc pisarzem z nazwiskiem, nie działał w obrębie rówieśnej grupy czy w ramach wspólnego życia literackiego, gdzie określone podniety łatwiej się udzielały, a nawet podlegają naśladownictwu. Działalność Żeromski spontanicznie i przed progiem owego życia, a jego świadectwo jest niczym głos w ankiecie socjologicznej na temat pokolenia z końca wieku. Nie należy więc *Dzienników* parcelować wedle szczegółowych problemów obecnej książki. Wymowa tego rodzaju dokumentu jest bowiem wymową całościową.

Streszczenie domyślnych prologów i wynikające stąd przeżycie pokoleniowe dokonało się u Żeromskiego wyjątkowo wcześnie: 1887–1890. Zatem przed oficjalnym progiem literackim modernizmu. Już to zalecałoby uwagę. Przeżycie pokoleniowe zaznane przez Żeromskiego nie zawsze się składa z elementów duchowych dziesięciolecia 1890–1900 i jest ponadto dopasowane do budzenia się własnej świadomości pisarskiej.

Przybrało ono dwa wcielenia: jedno, dotyczące zadań sztuki prozaicznej, do której podjęcia już wtedy Żeromski czuł się szczególnie uprawnionym; drugie, światopoglądowe i wyznaczające treści moralno-ideowe, dla których nowa proza winna otworzyć ujście.

<sup>196</sup>Rozpacz Faustów i jęki Werterów (...) Nowe zbrodniczych dzieł apoteozy — A. Lange, *Rozmyślenia*, Kraków 1906, s. 97–98. Nie jest wykluczone, że pisząc cytowany poemat Lange miał w pamięci *Przygotowanie do Kordiana* Słowackiego. Podobnie jak utwór Langego jest ono bowiem ulokowane czasowo na przelomie zegarowym dwu stuleci, u Słowackiego na podobnym przelomie otwierającym wiek XIX. Nie umiem odpowiedzieć, czy istnieje trzeci tego rodzaju tytuł. Pod piórem Langego nawracają niektóre kwestie Szatana w *Przygotowaniu*, ale całość została wykonana w sposób niedorównujący bogactwu myślowemu i świetności poetyckiej tej uwertury historyzoficznej do *Kordiana*. [przypis autorski]



Efektem łącznym stawały się własne zamierzenia i pomysły znane z *Dzienników* aż do tytułów, lecz poza tym — nieznanne. Wszystko to składa się na obraz niedoszłego polskiego modernisty, Stefana Żeromskiego. Jego bowiem rzeczywisty start literacki dokonał się z innych pozycji.

Lektury nader chłonnego młodzieńca były zrazu normalnymi lekturami każdego podobnego młodzieńca z lat 1885–1890: Szekspir, trzech wieszczów, prozaicy pozytywistyczni, Asnyk, Konopnicka, Dygasiński, ulubiony Turgieniew. Było w tych lekturach doświadczenie podwójne i poniekąd sprzeczne: pozbawione sceptycyzmu zaangażowanie według wzoru romantycznego oraz realizm, uczący ostrożności i sceptycyzmu. Jeżeli pamiętać, że w ówczesnej terminologii Żeromskiego naturalizm znaczy realizm, Turgieniew był pisarzem ulubionym, ponieważ godził sprzeczne doświadczenie:

„Owa to obiektywność bezwzględna, obiektywność nieznosząca ani tendencji, ani osobistej sympatii, ani istnienia własnej duszy w utworze — trwożyła mię zawsze, ilekroć myślałem o naturalizmie. Dziś wiem przynajmniej, że trudno o szekspiryzm traktowany tak szeroko, szeroko aż do bezwzględności. A więc bez ujmę dla naturalizmu można za ideał powieści wziąć powieść Turgieniewa<sup>197</sup>”.

Był to więc kompromis. Kończy się on, kiedy w kręgu lektur pojawili się dwaj pisarze, którzy zostają wyróżnieni ze względu na możliwość „istnienia własnej duszy w utworze”: Bourget<sup>198</sup>, Dostojewski<sup>199</sup>. W istocie chodzi o związek między nimi a autoanalityczną duchowością młodych. *Le crime d'amour* Bourgeta, *Zbrodnia i kara* Dostojewskiego. Różnica klasy literackiej nie powinna dziwić, ponieważ argumenty w stosunku do obydwu są właściwie identyczne:

„Czytam tę powieść Bourgeta do końca. Zbudziła ona we mnie uśpioną duszę. Wszystko, co jest we mnie czującego, co smutne przejawiało się w poprzednich tomach dzienników, zbudziło się z siłą. Stało przede mną życie opromienione słońcem uczucia, życie moje — twarde — gorzkie, niewdzięczne. I do takiego to życia, do tej walki dzikich potęg szumiących nad jednostką jak szereg borykających się bałwanów morza — rwę się po dawnemu (...) Czemu, gdy się czuje w sobie moc odwzorowywania tego — co otacza, tego, co w nas się mieści, i tego, co boli głęboko — nie mówić? Powieść — to moja praca. Och, jakże dobrze rozumiem powieść<sup>200</sup>!”

Parę miesięcy później całonocna lektura Dostojewskiego. Brak opracowania polskiej recepcji tego pisarza nie pozwala odpowiedzieć, czy sąd młodego Żeromskiego był częściej spotykany, czy też jest to sąd — i wyjątkowy. Wygląda na to drugie:

„Ani Zola, ani Bourget, ani Prus nawet psychologią tego rodzaju poszczycić się nie mogą. Po spełnieniu zbrodni obraz i sposób myślenia tego Raskolnikowa jest tak uprzytomniony, że zgasiłem lampę i rzuciłem się ze strachem na łóżko, czując, że niepodobna tego czytać, gdyż formalnie przejmujesz się jego myślami, zdaje się, ty jesteś tym monomanem. (...) jest tam zanotowana każda myśl z taką prawdą, że niepodobna przypuścić... tworzenia. Jest to więc genialna intuicja. Straszny artyzm odgadywania myśli<sup>201</sup>”.

Równocześnie z takimi upodobaniami lekturowymi mnożą się pod piórem prowadzącego *Dzienniki* wypowiedzi autoanalityczne, które chociaż powzięte z własnego tylko i samotniczego doświadczenia, zgodne są ze składnikami przeżycia pokoleniowego rówieśników. Dowodząc tym, że istnienie więzi generacyjnej nie jest tylko czystą interpretacją. Właściwe Żeromskiemu przeciwieństwo między romantycznym oddaniem sprawie

<sup>197</sup> Owa to obiektywność bezwzględna (...) można za ideał powieści wziąć powieść Turgieniewa — S. Żeromski, *Dzienniki I. 1882–1886*, Warszawa 1953, s. 381–382 (1 VI 1886). [przypis autorski]

<sup>198</sup> Bourget, Paul (1852–1935) — pisarz fr., autor powieści psychologicznych, m.in. *La Terre promise*, członek Akademii Francuskiej (1894). [przypis edytorski]

<sup>199</sup> Dostojewski, Fiodor Michajłowicz (1821–1881) — powieściopisarz ros., uznawany za mistrza prozy realistycznej i psychologicznej; najważniejsze dzieła: *Zbrodnia i kara* (1866), *Idiota* (1868), *Biesy* (1871–72), *Bracia Karamazow* (1879–80). [przypis edytorski]

<sup>200</sup> Czytam tę powieść Bourgeta (...) Och, jakże dobrze rozumiem powieść — S. Żeromski, *Dzienniki I. 1882–1886*, Warszawa 1953, s. 381 (31 V 1886). [przypis autorski]

<sup>201</sup> Ani Zola, ani Bourget, ani Prus nawet psychologią tego rodzaju poszczycić się nie mogą. (...) Straszny artyzm odgadywania myśli — S. Żeromski, *Dzienniki II. 1886–1887*, Warszawa 1954, s. 160 (7 III 1887). [przypis autorski]

a znajomością sceptyczną praw i rzeczywistości społecznej wyraża się w częstych nawrotach do wzoru osobowego Hamleta, bohatera niezdolnego do pogodzenia noszonych w sobie sprzeczności.

„Niezmienny typie Hamleta (...), rozumuj bardziej sobie poetyczne, nie-dościąte kreacyjki, stawiaj psychologiczne kombinacyjki (...). — Nie jestem niby pesymistą, ale gorsza rzecz: jestem Hamletem. Pesymista wie, że nie zrobi nic, i dlatego nie robi nic. Hamlet myśli, że zrobi wiele — i nie zrobi nic. — Jest on [Hamlet] jednak dziecięciem swego wieku, ogarnia go zbestwienie wszystkich uczuć (...)”<sup>202</sup>.

*Zbestwienie wszystkich uczuć*, te słowa mogliby powtórzyć wszyscy moderniści, gdyby je znali. Stąd autocharakterystyki osobnicze, które umieszczone w ogólniejszym kontekście, dotyczą całej generacji. A także przeświadczenie, że pesymizm młodych wywodzi się z nadmiaru ich świadomości, że jego korzenie mieszczą się również w określonych postawach i ideach naukowych pokolenia poprzedniego.

„Ja nie rewolucjonista, ja — to nie czyn. Ja (...) to refleksja, ja — to psychologiczne gmeranie, poetyczne ślamazarstwo, czułościak, romantyk w kapeluszu pozytywisty, ja — to człowiek z ubiegłego pokolenia, zabłąkany w pokolenie dzisiejsze, ja — to krok w tył, ja — to dziś zero, ja — to hamletyk, hamletyk i jeszcze raz hamletyk.

W głębi duszy odę składa do księżycy, a czyta Milla i krzyczy na romantyzm, nawet na uczucie; płacze nad Słowackim, a cytuje zdania Comte’a. To ten nasz wiek przeklęty takie dziwolągi tworzy”<sup>203</sup>.

To była autocharakterystyka, której ostatnie zdanie wymownie świadczy, iż młodzieńiec zdawał sobie sprawę, że jest tylko objawem. Zaś pesymizm rodzi się ze świadomości:

„Ale dziś... pozbywać się nieświadomości — to i dużo stracić znaczy. Być wiecznie świadomym — zapewne — to szczyt człowieczeństwa, ale i duchowa męczarnia. Świadomym tego, że jest się atomem — nadpsutym — ach, lepiej patrząc na ogrom wszechstworzenia — nie myśleć o tym. Tysiąc razy lepiej jest poddać się fali, która nas porывa i niesie, a gdzie zanieśie — co nas to obchodzi? Dość mi, że istnieję, a zabijając istnienie nieustannym przeświadczeniem, że ono nic nie warto — to szczyt nielogiczności. Zupełna świadomość siebie — to okropny pesymizm”<sup>204</sup>.

Zasięg modernistycznego pesymizmu można mierzyć stosunkiem do Schopenhauera. U Żeromskiego przy nazwisku tego filozofa widać w sposób wyjątkowo klarowny, jak dochodzi on do progu modernistycznego i natychmiast powraca na własne pozycje: zawarta w nich pesymistyczna gorycz jest całkiem inna, jego najbardziej osobista gorycz. Ów sprzeczny osąd Schopenhauera należy połączyć w jeden cytat. Powstaje podówczas coś w rodzaju ideologicznego zwornika, od którego rozchodzą się myśli Żeromskiego:

„Pomimo wszelkich zaprzeczeń najgłębiej myślący filozof naszego wieku Schopenhauer (...) Myślę o Schopenhauerze, bo nikt może spokojnie nie przypatrywał się życiu nad niego, nikt więcej, realnie i prawdziwie nie cierpiał.

»O, jak wielkim złem jest życie! Usiłujmy niszczyć to zło« — wołają uczniowie Schopenhauera. Nie. Jest na ziemi tarcza przeciw samobójstwu, jest ręka ratunku, jest zażegnanie rozpacz — nazywa się: ojczyzna. Za wyciągającym rękę po śmierć trzeba chodzić i powtarzać słowa Kościuszki: »Boże, pozwól mi umrzeć za nią« (...).

<sup>202</sup> *Niezmienny typie Hamleta (...) ogarnia go zbestwienie wszystkich uczuć* — kolejne cytaty: S. Żeromski, *Dzienniki II*. 1886–1887, Warszawa 1954, s. 9 (18 XI 1886), s. 174 (17 III 1887), s. 211 (6 V 1887). [przypis autorski]

<sup>203</sup> *Ja nie rewolucjonista (...) To ten nasz wiek przeklęty takie dziwolągi tworzy* — S. Żeromski, *Dzienniki II*. 1886–1887, Warszawa 1954, s. 15 (18 XI 1886). [przypis autorski]

<sup>204</sup> *Ale dziś... pozbywać się nieświadomości — to i dużo stracić znaczy. (...) Zupełna świadomość siebie — to okropny pesymizm* — S. Żeromski, *Dzienniki II*. 1886–1887, Warszawa 1954, s. 240–241 (28 V 1887). [przypis autorski]

Złudzeniem są młodzieńcze mary nasze studenckie, nasze poświęcenia, ofiary bohaterskie dokonane w ciszy, wielkie uczynki... dzieci. Zapadają w nieurodzajny grunt jak lzy bezcenne, ale go nie zwilżą jak deszcz i nie użyźnią<sup>205</sup>”.

Swoje doświadczenie modernistyczne zapragnął również Żeromski przekazać i utrwalić w prozie fabularnej. Dzienniki przynoszą liczne świadectwa takich usiłowań. Gdyby one zostały uwieńczone powodzeniem pisarskim, byłyby to najpierwsze chronologicznie utwory polskiego modernizmu. Tak się nie stało z różnych domyślnych powodów, z których najbardziej prawdopodobny wydaje się ten — że zamierzone i pisane utwory modernistyczne Żeromskiego przerastały możliwości jego ówczesnej techniki pisarskiej. Ich tytuły i tematy „należą” jednak w równym stopniu do polskiego modernizmu, jak np. zaginione lub spalone rękopisy Tadeusza Micińskiego „należą” do okresu Młodej Polski.

Tytuły — *Romantyk realizmu*, *Z notatek obiektywisty*, *U drzwi obłądu*. Znamy ich tematy, były godne Przybyszewskiego. Pod niewinnym tytułem notatek obiektywisty odrzuconych przez „Przegląd Tygodniowy” ukrywała się — „boleść człowieka spotykającego się z siostrą w burdelu<sup>206</sup>”.

Znacznie więcej wiemy na temat *U drzwi obłądu*:

„Nie jest to rzecz naturalistyczna wcale — to poemat *symboliczny* czy *szekspiryczny* — jak zresztą chcecie, ale głęboki. Pod tkaniną słów dopatruję się niezmiernego obszaru uczuć (...). Człowiek, który wpada w obłąkanie, miewający obłądne halucynacje — znajduje pode drzwiami swego mieszkania pięcioletnią dziewczynkę, zabiera ją do siebie, kładzie na łóżku i usypia. To cała treść. Odsłońcie teraz zasłonę i zajrzyjcie w marzenia i myśli tych dwojga istot. Jego obłąd jest tego rodzaju, że chce on się przekonać, wmówić w siebie, że wariatem nie jest — tymczasem ciągle — nieustannie, obłądnie, obrazowo marzy. A dziecko? Szuka matki, którą wzięto do „ula”. Nic nie wie, co się stało, dlaczego on je pieści i całuje — ono matki szukało tylko. Człowiek ten modli się do dzieciny: całuj mnie! Zestrzelone tu: obłąkanie z nieświadomością<sup>207</sup>.”

Zamierzenia Żeromskiego były jeszcze ambitniejsze, pragnął on napisać powieść o swoim pokoleniu. Rozpoczął ją, nie zdołał ukończyć, ale pozostawił jej tezę główną. Miała to być powieść związana ze sprzecznościami przeżycia pokoleniowego jego rówieśników. Romantyk realizmu jako coś pośredniego między *Spowiedzią dziecięcia wieku* a *Bez dogmatu*.

„Od pisania dziennika odrywa mię pisanie... powieści. Zacząłem pisać to studium, o którym myślę rok już. Chcę narysować tego chybionego pozytywistę, romantyka realizmu, tego hamleta dzisiejszego, jakim sam jestem i jakich widzę dokoła siebie tyłu. Z tych portretów, jakim przyglądałem się i przyglądam ciekawie, jakie nurtują po całej mojej intelektualnej istocie, jakie zapalają mię, chcę — mówię — narysować tego człowieka chybionego, straconego dla społeczeństwa<sup>208</sup>”.

Nie jest zadaniem wynikającym z umieszczenia młodego Żeromskiego pośród najwcześniejszych modernistów polskich, nie jest takim zadaniem ukazać dokładnie, kiedy i dlaczego pisarz ten odszedł zdecydowanie od skreślonych tutaj zamiarów. Niechaj wystarczy przeciwstawienie *Schopenhauer* — *Kościuszkę*... Niewątpliwie jest natomiast, że przeżycie pokoleniowe całej generacji wyjątkowo wcześnie — przed Tetmajerem, Kasprówicem i innymi — u niego się wyraziło. W myśl owego przeżycia zamierzał zrazu kształtować swoją prozę. W ostatecznym rozrachunku ukształtowała się ona inaczej. Stąd

<sup>205</sup> *Pomimo wszelkich zaprzeczeń najgłębiej myślący filozof naszego wieku (...) Zapadają w nieurodzajny grunt jak lzy bezcenne, ale go nie zwilżą jak deszcz i nie użyźnią* — S. Żeromski, *Dzienniki III. 1888–1891*, Warszawa 1956, s. 107 (12 VI 1888), s. 389–390 (26 VIII 1889). Antyteza Schopenhauer — *Kościuszkę* wiąże się biograficznie z odbytą pod koniec czerwca 1889 wycieczką pisarza do Krakowa i jego przeżyciami u wawelskiego grobowca Naczelnika. [przypis autorski]

<sup>206</sup> *Pod niewinnym tytułem notatek obiektywisty (...) boleść człowieka spotykającego się z siostrą w burdelu* — Żeromski *Dzienniki II*, s. 128 (15 II 1887). [przypis autorski]

<sup>207</sup> *Nie jest to rzecz naturalistyczna wcale (...) obłąkanie z nieświadomością* — Żeromski *Dzienniki II*, s. 232–233 (22 V 1887). [przypis autorski]

<sup>208</sup> *Od pisania dziennika odrywa mię pisanie... powieści. (...) narysować tego człowieka chybionego, straconego dla społeczeństwa* — Żeromski *Dzienniki II*, s. 17 (23 XI 1886). [przypis autorski]

Żeromski w *Dziennikach* podaje jedyny od strony dokumentarnej wkład do genezy modernizmu, ale sam pozostaje — niedoszłym polskim modernistą.

#### 4. Skutki uczuciowe i artystyczne wielkiego rozczarowania

Poeci jednak nie od tego są, by argumentować filozoficznie, lecz by wyciągać wnioski uczuciowe ze stanowisk, które w milczeniu przyjęli, nie zawsze nawet uświadamiając je sobie należycie. Wnioskiem uczuciowym wynikającym z bezwzględного zaniku wartości była pustka, znużenie, cierpienie, przedwczesna dojrzałość, zwątpienie, pesymizm, gorycz rzadko kiedy naprawdę doznanych zawodów. Pokolenie liryków jednoznacznie powtarzało ten wniosek. Rola tej dopiero czy poprzedniej formy przeżycia była w pokoleniu jednako. Zarówno skarżąc się na upadek wartości, jak bez przyczyn głosząc melancholię i znużenie, odcinano się wyraźnie od poprzedników, a to przecież było celem przeżycia.

Tego zastępczego znużenia nie znajdujemy u pisarzy, dla których ten wstępny relatywizm stał się potężnym wstrząsem osobistym. Tetmajer jest wyjątkiem — nie ma tego uczucia u Kasprowicza, Przybyszewskiego, Brzozowskiego czy Górskiego. Nie dość na tym — taki np. wiersz Kasprowicza *My przeżyci* wygląda jak odpowiedź na *Przeżytym* Tetmajera. Natury bardziej przenikliwe etycznie broniły się przed wyciąganiem beznadziejnych wniosków. Naturom bardziej naśladowczym wystarczyła bezwolność konsekwencji, namiastka namiastki,

„wiotkość tła, podobłocznie i zaświatowo rozcieńczonego, beztreściowość wątków, wyprzedzonych na krosnach skonania, mdle i blade zabarwienie wzorów wyszukanych poza krańcami istnienia<sup>209</sup>”.

Te stany uczuciowości modernistycznej są najbardziej znane i opisywane przez badaczy, nie będziemy się więc nimi szczegółowo zajmować, podkreślimy jedynie momenty główne: przodowniczą rolę liryki Tetmajera, wewnętrzne sprzeczności w skargach pokolenia i ich sens charakterystyczny, związki tej uczuciowości z przemianami artystycznymi oraz znaczenie filozoficzne opisywanych stanów.

Na tym etapie bezwolnego znużenia, który i strukturalnie, i historycznie jest wcześniejszy od działalności programowej Przybyszewskiego, wzorem i przywódcą młodych staje się Tetmajer jako autor II serii *Poezji* (1894). Przybyszewski dopiero (koniec grudnia 1895) dopytuje się u Miriama: „kto jest Tetmajer, słyszę, że się teraz niesłychanego uznania dobił<sup>210</sup>”. Górzące stanowisko Tetmajera na tym polega, że znużenie rówieśników wynajduje on i wypowiada przede wszystkim w wiecznych typach przeżyć: stosunek do przyrody, miłość, pytania o sens własnego życia. Inni poeci muszą dobierać szczególnych okoliczności i symbolów, by wyśpiewać smutek pokolenia, Tetmajer zaś nie musi szukać zaulków, które nigdy nie przekonują.

Najpierw przyroda. Tadeusz Żeleński dzieli dowcipnie Młodą Polskę na tatrzańską i szatańską<sup>211</sup>. Sprawcą Młodej Polski tatrzańskiej staje się Tetmajer (a nie Nowicki na przykład) przez to, że o każdej części przyrody tatrzańskiej, gdy stawała się ona przedmiotem jego kontemplacji, mógłby powtórzyć: „i jakaś dziwna mię pochwyca, bez brzegu i bez dna tęsknica, niewysłowny żal<sup>212</sup>”. Pragnienia roztopienia się w jedności przyrody i człowieka są tu dalekie od mocy panteizmu Kasprowicza. Poeta — niczym dobrowolny ślepiec — przychodzi do przyrody. Wie, że władza nią bezlitosna konieczność, a jednak ciągle mu się wydaje, że w niej jedynie, w jakimś nieruchomym błogostanie i zapomnieniu odnajdzie upragniony spokój. Na charakter tego ukojenia najwięcej światła rzucają te przeciwieństwa, między jakimi u Tetmajera wahają się obrazy przyrody. Albo są to marzenia o łąkach mistycznych, o halach, o dziedzinach ciszy i spokoju, albo wybuchy zachwyty dla przyrody pierwotnej, zwierząt i drzew olbrzymów; albo „pogodna złości- stość słoneczna”, albo „burza drzew,/ Pniów przepaście, ocean konarów,/ Huragan życia,

<sup>209</sup>wiotkość tła, podobłocznie i zaświatowo rozcieńczonego (...) wzorów wyszukanych poza krańcami istnienia — K. Włostowski *Poezja polska o świcie XX-go stulecia*, „Ateneum” 1902, II, s. 521. [przypis autorski]

<sup>210</sup>kto jest Tetmajer (...) dobił — S. Przybyszewski, *Listy* I, s. 112. [przypis edytorski]

<sup>211</sup>Tadeusz Żeleński dzieli dowcipnie Młodą Polskę na tatrzańską i szatańską — T. Żeleński, *Początki Młodej Polski*, „Wiadomości Literackie” 1938, nr 48. [przypis autorski]

<sup>212</sup>i jakaś dziwna mię pochwyca, bez brzegu i bez dna tęsknica, niewysłowny żal — K. Tetmajer, *Poezje*, s. 105. [przypis autorski]

wulkan wzrostu i rozwoju<sup>213</sup>). Albo więc sublimacja i odmaterializowanie wizji przyrody, albo rozkołysanie zmysłów, uległość wobec ich potęgi. Naturalnie ucieszenie i zmysłowość pozostają w ścisłym związku wzajemnym, ucieszenie jest pozorne, bo nigdy nie przestaje być zamaskowaną zmysłowością. Czyli po prostu ukojenia istotnego w tej liryce nie ma. Kiedy indziej spokój zbudowany jest na kruchej kładce rozmyślnej nieświadomości, na przemilczeniu przeciwieństw pomiędzy deterministycznym okrucieństwem przyrody a nirwanicznym zapomnieniem, jakie ma ona przynieść. Zamiast naprawdę koić smutek, przyroda go potwierdza, daje pretekst do uciszanej skargi. Tkwi w takim stosunku jakaś przewrotna radość z rozpoznania, z nawrotu poprzez obraz przyrody do uczuć najstalszych w poecie.

Z miłością podobnie. Z użycia miłosnego wypływa u Tetmajera swoista niepamięć, podobna do nirwany. Pragnienie użycia przeradza się w pragnienie ekstatycznej syntezy rozkoszy i śmierci. W chwili najwyższej rozkoszy, będącej ostateczną formą wyzwolenia i niepamięci, budzi się myśl o śmierci, która ma niejako przedłużyć, do absolutnej granicy doprowadzić to zapomnienie. Jest w tym rozpaczliwa zgoda na wszelki stan, byle on wyrwał poetę z obrębu beznadziejności, bo to jest niedopisany margines takich np. wierszy:

W pożarze słońca, w róż oceanie,  
w płomiennym zmysłów zachwycie,  
jak grom w dzień jasny, śmierć niespodzianie  
niech przyjdzie przeciąć me życie.  
A nim twarz moja zblednie jak chusta,  
nim zimne wstrząsną mię dreszcze,  
słodka dziewczyno, daj mi twe usta,  
jeszcze raz, jeszcze raz, jeszcze<sup>214</sup>.

Na aktualne zawsze pytania o sens życia jednostki, pytania, w których melancholijne rozdarcie pokolenia najlepiej się mogło pomieścić, odpowiada Tetmajer ciągle to samo, ale w ciągle innych, świeżych sytuacjach symbolicznych. Posiada skalę tematyczną, którą można by obdzielić paru liryków, a jeszcze pozostaliby niezłymi poetami. Umie rozproszyc wiersz na wielkim porównaniu, spojonym jednolitością uczuciowego tonu (np. *Zwątpienie*, S. II), umie z szeregu drobiazgów o podobnej wartości emocjonalnej wydobyć nieokreślony nastrój, spojony z przyciszoną skargą, umie wreszcie rzecz najtrudniejszą — szarpnąć bezpośrednią skargą, gdzie obrazowanie zostaje przez hamulec liryczny ograniczone do ascetycznego ubóstwa:

Nie mam już dziś przy sobie nikogo, nikogo,  
pusto jest w mojej duszy i pusto dokoła — —  
idę mą głuchą, smutną i męczącą drogą  
bez kierunku, bo nikt mię i nic mię nie woła<sup>215</sup>.

We wszystkich tych wypadkach wynikiem uczuciowości modernistycznej, przefiltrowanej przez wszystko, co rzeczywistość przynieść może, jest rozproszenie wewnętrzne, zatrata norm przewodnich, niepewność celów. Jakże częstym i jakże znamiennym jest tu obraz drogi, wiodącej nie wiadomo dokąd, czy rozdroża, na których wędrowiec modernistyczny trwa zafascynowany tym, że wolno mu nie wybierać drogi, że w nieoznaczonym rozdrożu uczuć wolno mu widzieć swoją wyższość.

Pokolenie znajdowało w liryce Tetmajera nie tyle więc uzasadnienie, ile *poszerzenie*. Program znużenia i melancholii wynikał tu zewsząd, nie było dlań granic. Z podobnych stanów niewiele można wydobyć urozmaicenia poetyckiego, rychło grozi powtarzanie

<sup>213</sup>burza drzew (...) rozwoju — K. Tetmajer, *Poezje*, S. III, wyd. III, Warszawa-Kraków 1905, s. 5, 63. [przypis autorski]

<sup>214</sup>W pożarze słońca (...) jeszcze raz, jeszcze — K. Tetmajer, *Poezje*, S. II, s. 207. [przypis autorski]

<sup>215</sup>Nie mam już dziś przy sobie nikogo, nikogo (...) i nic mię nie woła — K. Tetmajer, *Poezje*, S. II, s. 165. Próbę nowej waloryzacji techniki artystycznej oraz recepcji Tetmajera przez współczesnych podjąłem w szkicu *Macie serc waszych wykładaczy*, „Życie Literackie” 1965, nr 15. [przypis autorski]

motywów i monotonia. Nie ustrzegła się jej większość modernistów. Wyjątkami bracia Brzozowscy, częściowo Słoński i Dębicki. Ale właśnie ów zanik indywidualności (o ile ona istniała) na rzecz wierności wspólnym nakazom uczuciowym świadczy o sile modernizmu, jak również i to, że te nakazy znajdujemy u pisarzy debiutujących pod koniec modernizmu (np. Miciński) czy pragnących wyrazić afirmację życia, jak Staff. Powszechnie dorabiano sobie<sup>216</sup> postawę dusz silnych i rozczarowanych, którym przejrzenie filozoficzne i doznane w walce zawody dają prawo do bezwoli. Ale naprawdę o tych pomniejszych lirykach, tak znamienych dla omawianego ogniwa modernizmu, można by bez zmiany powtórzyć słowa Stanisława Lacka o Dębickim:

„To smętny marzyciel, który goni za złudą, to słodki pesymista, który poznał całą głębię życia (nie wydaje mu się ona zbyt głęboka) i widzi jego bezcelowość, to sceptyk, który na analizie swego ja stracił siłę i świeżość młodzieńczą i teraz na próżno szuka szczęścia i słodyczy w swoich marzeniach i we wszystkim, co go otacza. Ale sny wiodą go nieustannie ku źródłom smutków<sup>217</sup>”.

W tych skargach zachodzą jednakże liczne sprzeczności i niekonsekwencje, bez których charakterystyka uczuciowości modernistycznej byłaby niekompletna. Jednolite i pozbawione sprzeczności wewnętrznych są takie odczucia, jak rozproszenie wewnętrzne, zatrata kierunków przewodnich, niechęć wobec wszystkiego, co by zmuszało do przyjęcia określonej normy. Znużenie przedwczesne jako forma obrony przed możliwością nowych zawodów. Rozczarowanie bezwolne, starość młodzieńcza, smutek niepragnący usprawiedliwień, pesymizm łagodnymi falami zatapiający całą rzeczywistość. Lecz już przy bezwolnym smutku wynikającym z tego pesymizmu, smutku, który w ogóle nie szuka pociechy i trwa w osmętniałym bezruchu, napotykamy niekonsekwencję. Istnieje pochopność do skarg, za którymi nie kroczy wola poprawy, lecz zgoda z tym stanem:

I byłem wtedy jako człowiek chory,  
Co swą chorobę ukochał — i woła,  
Że nie tak właśnie chorzy — to potwory,  
I już nie umie wyjść z tych rojeń koła.  
Modli się owszem — niby do anioła,  
Do swej choroby

Są dusze smutne, których nie rozbawi  
Największa rozkosz pieszczotliwym graniem —  
Myśl ich z lubością własne serce krwawi.

(W. Orkan, *Z tej smutnej ziemi*, Lwów 1902, s. 84).

<sup>216</sup>Ów zanik indywidualności (o ile ona istniała) na rzecz wierności wspólnym nakazom uczuciowym świadczy o sile modernizmu (...) Powszechnie dorabiano sobie (...) postawę dusz silnych i rozczarowanych — por. Z. Dębicki *Ekstaza*, Lwów 1898, s. 57, 67, 99–100; *Noce bezsenne*, Lwów 1900, s. 81; E. Słoński *Noc*, Warszawa 1902, s. 29, 41–52; S. Brzozowski *Nim serce ucichło*, Warszawa 1910, s. 30; W. Korab-Brzozowski *Dusza mówiąca*, Warszawa 1910, s. 47, 58; T. Miciński *W mroku gwiazd*, Kraków 1902, s. 33; W. Lieder *Poezje*, Kraków 1889, I, s. 59; A. Lange *Poezje*, II, s. 3; M. Srokowski *Chore sny*, Lwów 1899, s. 22; J. Sten *Poezje*, Warszawa 1899, s. 31; J. Żuławski *Poezje*, s. 118; K. Sterling *Nastroje*, Warszawa 1900, s. 10; J. Wroczyński *Gawoty gwiazdne*, Lwów 1905, s. 51–52. Wszyscy ci poeci na swój sposób potwarzają argumentację, która w pisanych szpilką na bibułce wierszykach Dębickiego brzmi następująco:

Rzucam się namiętnie w bój,  
Za prawdę, ideały,  
Blaski od moich były zbrój,  
I niosłem sztandar biały...  
Dziś — bezcelowej walki syt —  
Zapadam w sen i ciszę,  
Nie nęci mnie już prawdy mit,  
Marzenie nie kołysze...

(*Ekstaza*, 99–100). [przypis autorski]

<sup>217</sup>To smętny marzyciel (...) Ale sny wiodą go nieustannie ku źródłom smutków — S. Lack, *Z nowszej poezji*, „Życie” 1899, nr 9. [przypis autorski]

— tymi słowy świetnie wskazuje Lange ten stan zatopienia się i lubowania w uczuciach bezwolnych i smętnych.

Od tej antynomii licząc rozpoczyna się stan pełen sprzeczności, niedomówień, pozornej obrony przed bolesną rzeczywistością i równoczesnego lubowania się we wszystkim, czym rzeczywistość potwierdza programowe rozczarowanie. Niewiara w drugich, przekonanie o nieuniknionej samotności, połączone z dużym ekshibicjonizmem skarg; patrzcie, jak cierpię, i chociaż tak cierpię, nie pomoże mi współczucie wasze, chcę i będę cierpiał sam, bez winy mojej i pociechy waszej. Skarga ciągnąca na rozdarcie dusz złamanych wielkim zawodem i równocześnie powtarzanie, że w niczym się nie pokłada nadziei, nic nowym rozczarowaniem nie uderzy w poetę, bogatego doświadczeniem bólu. Żal nad sobą i duma wobec tych, których nie stać na głębię bolesnych doznań.

Ten ciąg sprzeczności, rozdarcia i tęsknoty za jednością można by pomnożyć o niejedną jeszcze parę przeciwstawnych i niezgodnych uczuć, istniejących w świadomości pokolenia. Nie chodzi jednak o wyczerpanie ilościowe tych dwoistości, lecz o dobitne podkreślenie faktu, jaki uwidaczniał się w cytowanych już wyznaniach: w świadomości modernistów nie było jednolitych reakcji, lecz reakcje spierające się ze sobą, które niemożnością poprzestania na jednej z nich pogłębiały ból i rozdarcie. Tak być musiało, skoro brakło wspólnej, powszechnej normy przeżyć, nadanej pokoleniu jako wynik obiektywnie istniejącego przeżycia pokoleniowego. Tym razem również refleksjonista Lange przyjdzie nam z pomocą w ustaleniu zakresu tych sprzeczności:

W piersi naszej Chrystusy żyją i Nerony,  
W piersi naszej bogowie żyją i bydlęta;  
I duch nasz przebaczeniem cały przepełniony,  
Nieraz się nienawiścią — jak burza — rozpęta.  
I bluźnim, choć ku bóstwu dążym w nieśmiertelność,  
I usta wykrzywiamy w cyniczną weselność.  
Ale nasze bluźnierstwo to tylko modlitwa  
Rozpaczliwa i groźna jak ostatnia bitwa.  
Nasz śmiech — to najboleśniej krwawych łez posoka,  
Jakie płynęły kiedy z człowieczego oka.  
A życie tak kochamy, jak wiosenne szumy  
I jak usta dziewicze — i jak wieszczów dumy,  
A modlim się do grobu — nicestwa — i dżumy.  
I milczym jak umarłych bezpotomne próchno,  
Ale patrzym, czy kresu nie będzie wieczorem,  
Jak ci, co długo milczą, aż w końcu wybuchną  
Niby grom<sup>218</sup>!

Przyczynę główną tych sprzeczności najlepiej ukazuje liryka Tetmajera i jej rola w pokoleniu. Tetmajer, jak widzieliśmy, w najbardziej dojrzały sposób wyraża uczucia wtórne: znużenie, melancholię, sceptycyzm, te wszystkie stany uczuciowości, od jakich pokolenie rzekomo pragnęło się uwolnić. Czyni to w sposób budzący pociąg do tych stanów, przybierając je we wszystkie powaby swego talentu. Nieuniknionym zjawiskiem, gdy surowiec życia staje się materiałem sztuki, bywa to, że sztuka wydobywa czar piękna z uczuć, które w postawie życiowej odsuwamy od siebie. Nieszczęście staje się pięknem, zwątpienie radością artystyczną. Jest w tym bolesna sprzeczność, którą odczuwało wielu twórców. U Tetmajera sprawa jest inna i bardziej powikłana: nader często zdradza się u niego i nieszczerzy ton nadaje pesymizmowi eudajmonistyczne podłoże tego pesymizmu, wzmożone u tego poety jego szczególną wrażliwością na stany hedonistycznego upojenia. Tetmajer najszczerzy jest tam — szczerą mierzący umiejętność wyrażenia w poezji tych, a nie innych uczuć — kiedy jako przyczynę znużenia podaje niemożność osiągnięcia szczęścia.

<sup>218</sup>W piersi naszej Chrystusy żyją i Nerony (...) Niby grom! — A. Lange, *Poezje*, cz. I, s. 112 (*Vox posthuma*). [przypis autorski]

„Nie Prawda jest ideałem bytu, ale Szczęście. *Pereat veritas, fiat felicitas*<sup>219</sup> — oto jego dewiza, a zarazem ukryte tło pesymizmu modernistycznego [Aneks IV<sup>220</sup>].

Był to powszechny i dla nas szczególnie widoczny niedostatek pesymizmu tej epoki. Tetmajer nie różnił się od Schopenhauera. Volkelt doskonale wskazuje, że uzasadnienia pesymizmu Schopenhauera, nauczyciela filozoficznego modernistów, były eudajmonistyczne. Odebranie wartości światu za to, że nieskończenie więcej wnosi on cierpienie i ból niż zadowolenia i szczęścia, mieści w sobie sąd ukryty, że wartością wyższą, miernikiem rzeczywistości jest przyjemność i szczęście — rozumowanie typowo eudajmonistyczne.

„Trzeba by najpierw zbadać — pisze Volkelt — w jakich okolicznościach z przyjemności i bólu wydobyć można pewne konkluzje co do wartości lub bezwartości bytu. Jest to fatalna przesada w ocenie przyjemności i bólu, jeśli w nich samych widzi się zupełnie pewne dowody wartości lub bezwartości bytu. Czy nie należałoby brać pod uwagę treści naszej świadomości i życia? Czyż nie są one (sc. przyjemność i ból) uwarunkowanymi treściowo wartościami, które przyłączają się do tego, co wypełnia nasze życie, co czyni je bogatym i pełnym treści? Czyż nie jest rzeczą możliwą, że tylko ze względu na takie wartości treściowe nawet ból i cierpienie stają się prawdziwym dobrem? Widzimy, że samym przesłankom eudajmonistycznym, choćby nie wiem jak ważne były ze stanowiska pesymizmu, bardzo trudno stać się podstawą pesymizmu<sup>221</sup>...”

Tylko chrześcijaństwo, które podstawy pesymizmu przerzuca w naturę ludzką, a tę naturę czyni przedmiotem (w sensie metafizycznym) w ręku Boga, zbudowało konsekwentne systemy pesymistyczne. Moderniści stanęli w pół drogi. Samej zasady pesymizmu nie porzucili, a za jedynymi podstawami, które pesymizm tłumaczy, nie poszli. Powtórzyli tylko skargi zblazowanych eudajmonistów. Człowiek jest dla nich nadal przedmiotem, a nie samoistnym sprawcą, przedmiotem w ręku natury i jej mechanicznych praw. Tę zaś jego bezsilność, wynikającą po prostu z błędnej interpretacji, czarnymi plamami przerzucili na rzekomo naukowy porządek świata. Czyli cudzym i rzekomo obiektywnym kosztem zechcieli przemycić własne znużenie.

Nie pesymizm przeto stanowi trwalszą i donioślejszą cechę tej uczuciowości modernistycznej, ale dążenia, z których moderniści mniej sobie zdawali sprawę: spirytualizm i analiza psychologiczna. Opisy stanów duchowych pokolenia dadzą się sprowadzić do spirytualizmu, do tęsknot za jakimiś dosyć nieokreślonymi wartościami duchowymi, które to tęsknoty nie umiały się przedrzeć przez ruiny przekonań poprzedniego pokolenia. Ruiny monizmu nie były już zdolne do skonstruowania nowego porządku, ale były jeszcze dostatecznie silne, by zamącić, pohamować tendencje spirytualistyczne<sup>222</sup>. Z tego stanowiska i pesymizm wygląda inaczej: jest on świadectwem przebudzenia duchowego, które,

<sup>219</sup>*Nie Prawda jest ideałem bytu (...)* *Pereat veritas, fiat felicitas* — K. Tetmajer, *Otchłań*, Warszawa 1901, s. 183; [*Pereat veritas, fiat felicitas* (lac.) niech przepadnie prawda, niech stanie się szczęście; red. WL]. [przypis autorski]

<sup>220</sup>*Aneks IV* — patrz: dalej w tej publikacji autorskie uzupełnienie opatrzone tytułem *Aneks IV*. [przypis edytorski]

<sup>221</sup>*Trzeba by najpierw zbadać (...)* *bardzo trudno stać się podstawą pesymizmu* — J. Volkelt *Arthur Schopenhauer*, Stuttgart 1907, s. 247–248. Jeszcze dosadniej ta argumentacja eudajmonistyczna występuje u typowego filozofa-pesymisty tego okresu, Edwarda Hartmanna, modernistom jednakże nieznanego zupełnie. Por. K. O. Petraschek, *Die Logik des Unbewussten*, II, München 1926, s. 164–180. Znał go tylko może Przybyszewski, albowiem stałe przekonanie Przybyszewskiego, że w miarę ewolucji wzrasta ilość cierpienia i wrażliwość człowieka na ból, jest jednym z podstawowych dowodów, jakimi Hartmann umacnia swój pesymizm (Petraschek, *Die Logik des Unbewussten*, s. 173–175). [przypis autorski]

<sup>222</sup>*Ruiny monizmu nie były już zdolne do skonstruowania nowego porządku, ale były jeszcze dostatecznie silne, by zamącić, pohamować tendencje spirytualistyczne* — kapitalny przykład tego przedzierania się stanowi przedmowa Kasprowicza do *L'Amore disperato*, sugerująca, że ów poemat to jedynie materiały naukowe do studiów duszy młodzieńczej: „Sądziłem, że wzbudzi pewien interes obraz newroz, której podlega dziś większa część umysłów wybitniejszych, postawionych na przelomie dwóch epok, zmuszonych oddychać ciężką atmosferą kończącego się wieku, wychowanych w szkole najsprzeczniejszych wyobrażeń filozoficznych i społecznych, poczawszy od idealizmu, przerażającego się niejednokrotnie w wizje mistyczne, a skończywszy na najsakrajniejszym materializmie” (*Dziela*, V, s. 8). W tym wybiegu Kasprowicz najpewniej naśladował Langego, który tak samo wyrażał się autorstwa *Vox postuma*, zapowiadając w krótkiej przedmowie, że jest to „pieśń ostatnia”, wręczona mu przed samobójstwem przez przyjaciela Janusza X, „którego nazwisko do czasu w tajemnicy zachowanym być musi...”. Przyczyny samobójstwa każe Lange „szukać nie tyle w zewnętrznych okolicznościach jego cięż-



nie umiając na razie wyrazić się w konkretnych żądaniach, kryło się w niezadowoleniu i znużeniu. Ten dążący, spragniony spirytualizm najsilniej wybuchnie w programach pokolenia, zajmiemy się nim za chwilę szeroko, pamiętając jednak, że jego zaczątki tkwią w najwcześniejszych warstwach modernizmu.

Przedstawiona postawa wahań i sprzeczności domagała się dużych przemian artystycznych, by mogła się stać przedmiotem przeżycia estetycznego. Moderniści istotne przyczyny swego znużenia musieli pozostawić w nieokreślonej mgławicy, bo przecież na tym stopniu nie sposób się już było przyznawać do dziedzictwa naturalistycznego. Artyzm komunikatywny, podający uczucia wprost, był tu niemożliwy. Beznamiętność parnasistów zaprzeczała rozdarciom i niepokojom generacji, nie stwarzała dostatecznych środków wyrazu. Przemiany artystyczne musiały podążać ku wytwarzaniu mgławic sugestywno-współczujących, które by w sposób nieokreślony poddawały zawartość uczuć i przymuszały do solidaryzowania się z tą zawartością, bez pytania wszakże, skąd te uczucia się rodzą. Stąd zasada nastroju i wieloznaczności symbolicznej. Symbol jest znakiem, który nie odsłania przyczyn ani genezy zjawiska oznaczanego symbolem. Nastrój jest otokiem, poświęcą wokół kręgu, jaki pozostaje nienazwany, nieokreślony. Twórczość nie znosząca sprecyzowań, nieokreślona, płynna, sugerująca, lecz nie nazywająca, tylko taka twórczość pozwalała ukazać jedynolitość uczuciową pokolenia i równocześnie ukryć jej kłopotliwe przesłanki. Symbolizm stwarzał system stylistyczny, w którym niedostatek przeżycia zakrywany był przez subtelność wyrazu nieokreślonego, o jakim z góry się zakłada, że może być rozumiany na sposób różny, a zawsze niejasny, który przez to uwalnia poetę od obowiązku precyzji uczuciowej. Takiego artyzmu potrzebowali moderniści i taki artyzm stwarzają.

##### 5. Formy uczuciowości modernistycznej: rozpaczliwy hedonizm

Wśród opisanych sprzeczności nie można było trwać, jeżeli rzeczywiście miały być one odczuwane jako stany bolesne i drażniące. Należało przedsięwziąć próby wyzwolenia. Zajmiemy się obecnie tymi próbami, które nie były zwrotem ku pewnym stałym ośrodkom wartości (np. religia, przyroda), ale mieściły się w obrębie specyficznej uczuciowości modernistycznej i w układzie, jaki niżej podamy, są dla tej uczuciowości niezmiernie znamienne.

Parę było furt z kraju modernistycznego cierpienia. Najpierw pragnienie użycia, rozpaczliwy hedonizm, po drugie pragnienie nicości w postaci nirwany lub śmierci, po trzecie eschatologia rozpacz, po czwarte programowy spirytualizm, wreszcie walczący, dynamiczny estetyzm. Furta najważniejsza.

Pragnienie gwałtownego użycia jest u modernistów hedonizmem ostatecznej rozpacz. Gra rolę narkotyku budzącego krótkotrwałe zapomnienie. Poeci modernistyczni narkotykiem, jako środkiem odurzenia bóleści, w poezji nieraz się posługiwali.

„Przyszło się z »chorą« duszą na świat, szuka się ukojenia, a to już obojętne, jakim środkiem człowiek przed cierpieniem uciec pragnie<sup>223</sup>”.

Było w tym wyrafinowanie, które pozwalało niezwykle skandalizować filistra, zwłaszcza gdy pod postacią wódki przenoszono je w życie. „Po pijanemu trzeba wszystko robić. Trzeźwy mózg odstąpić filistrom, kramarzom, wolnomyślnym politykom” — powiada Ostap w *Dzieciach szatana*<sup>224</sup>. Naturalnie w dotychczasowej powieści polskiej nieraz można się było spotkać ze studium pijaństwa, ale był to zawsze obraz niszczącego nałogu, studium ostrzegawcze, żeby tak rzec (por. *Poeta i świat* Kraszewskiego, *Jamiol* Sienkiewicza, a zwłaszcza *Gorzalka* i *Von Molken* Dygasińskiego, *Wysadzony z siodła* Sygietyńskiego), podczas gdy w powieściach Przybyszewskiego czy w *Próchnie* piją wszyscy, co nie powinno ostatecznie dziwić ze względu na środowisko cyganerii artystycznej, w jakim

kiego życia, ile raczej w rozstroju jego systemu nerwowego, w psychicznym organicznym jego rozdwojeniu, w objawach choroby wieku” (*Poezje*, I, s. 106. Pierwodruk „Głos” 1889, nr 39). [przypis autorski]

<sup>223</sup>Przyszło się z „chorą” duszą na świat (...) uciec pragnie — S. Przybyszewski, *Moi współcześni*, II, s. 57 (*Wśród swoich*). [przypis autorski]

<sup>224</sup>Po pijanemu trzeba wszystko robić (...) powiada Ostap — S. Przybyszewski, *Dzieci szatana*, Warszawa 1927 (wyd. Lektora), s. 125. Por. ponadto toasty Hertensteina w *Próchnie* (Berent *Pisma*, II, s. 145, 148). [przypis autorski]

toczy się przeważnie akcja, ale co najważniejsze, piją świadomi obowiązujących w pokoleniu celów nałogu. „Ja pić muszę i piję ciągle od jakiegoś czasu”. — „Ja muszę pić — mnie nie wolno na trzeźwo myśleć — ja bym oszalał”. — „Nie bierz mi pani za złe, że tak dużo piję, ale teraz koniecznie pić muszę<sup>225</sup>” — i tak ciągle. Żaden z bohaterów Przybyszewskiego nie znajduje uspokojenia w wódce i każdy z nich wie o tym dobrze. Uspokojenie jest pozorne, podniecenie ponure. Najlepiej ilustrują to słowa Szarskiego:

„piliśmy dużo... zalewaliśmy robaka — no, i byliśmy szczęśliwi. Była prawie rozpacznie wesoła, bo nie ma takiej szalonej wesołości, jak rozpaczna wesołość<sup>226</sup>”.

Ta sprawa widocznie leżała Przybyszewskiemu na sercu tak z osobistych, jak zasadniczych powodów, skoro poświęcił jej szereg stron w *Moich współczesnych*. Wprowadzone tu rozróżnienie między alkoholem wesołym (*vin gai*) a alkoholem smutnym (*vin triste*), to rozróżnienie między normalną (zasadniczo) rolą narkotyków i używek a tą rolą, jaką przypisywali im moderniści<sup>227</sup>.

Inne narkotyki rzadziej się spotyka. Systematyczny Lange poświęcił im *Ballady pijackie*, głoszące pochwałę... absyntu, kawy, ponczu, szampana i haszyszu. Najbardziej wśród nich charakterystyczna jest pochwała opium, mającego dawać to zapomnienie o walkach życia, jakiego inni poeci poszukiwali w nirwanie:

Znużony suszą walk nieurodzajną,  
Na próżno ciągle pytasz: Czemu, czemu?  
I tylko opium ma tę życiodajną  
Moc, która ulgę niesie znękanemu.  
Narghile, wina, rozkosze haremu  
I pieśń — i modły przed jakim fetyszem  
To tylko opium różnego systemu,  
Lecz śmierć najwyższym jest snem i haszyszem!

Dobrym jest życie. Lecz lepiej takiemu,  
Co precz odchodzi. Lepiej śmiertelnemu  
Psem być umarłym, niż żywym Jowiszem.  
Opium — jedyny to przedsmak edenu,  
Lecz śmierć najwyższym jest snem i haszyszem<sup>228</sup>!

Przy całej miernocie artystycznej tych wierszy sens podobnej pochwały narkotyku jest ten sam, co sens marzeń o śmierci darzącej ukojeniem, które poniżej wskażemy. Tak to sposoby lecznicze, wybiegając z rozmaitych wątków tematycznych, spajają się w tych samych, jednolitych formach uczuciowych. Lekarstwa nie leczą, lecz świadczą.

<sup>225</sup>Ja pić muszę i piję ciągle od jakiegoś czasu (...) teraz koniecznie pić muszę — pochodzenie cytatów: Ostap w *Dzieciach szatana*, s. 125; Szarski w *Synach ziemi*, wyd. „Tygodnika Ilustrowanego” (b.m. i b.r.), III, s. 77; Falk w *Homo sapiens*, Warszawa 1923, II, s. 8. Nos w *Weselu*, będący jak wiadomo portretem przybyszewszczyka, takie same podaje powody swego pijaństwa, jak Falk, Szarski i Ostap: Piję, piję, bo pić muszę, bo jak piję, to mnie kłuje; wtedy w piersi serce czuję, strasznie wiele odgaduję.

(S. Wypiański, *Dziela*, Warszawa 1927, IV, s. 170). [przypis autorski]

<sup>226</sup>piliśmy dużo (...) rozpaczna wesołość — S. Przybyszewski, *Synowie ziemi*, I, s. 77. [przypis autorski]

<sup>227</sup>Wprowadzone tu [w *Moich współczesnych*] rozróżnienie między alkoholem wesołym (*vin gai*) a alkoholem smutnym (*vin triste*), to rozróżnienie między normalną (zasadniczo) rolą narkotyków i używek a tą rolą, jaką przypisywali im moderniści — alkohol smutny to „alkohol ludzi, którzy przychodzą na świat obarczeni jakimś przekleństwem, ludzi niezdolnych do życia bez tej fatalnej protezy, jaką jakkolwiek środek narkotyczny stanowi... Dla tych ludzi jedynie, ludzi urodzonych pod znakiem straszliwego Saturna i trucicielskiego Księżyca, których dusze szatan pławi w ciemnym morzu melancholii, szarpiącej tęsknoty i bezustannego, dławiącego smutku, alkohol staje się — nałogiem... Omamem i złudzeniem chwilowa ulga w cierpieniu — szalbierczy środek, który na chwilę łagodzi ból, by go jeszcze więcej spotęgować” (*Moi współcześni. Wśród swoich*, s. 53–54, 56). [przypis autorski]

<sup>228</sup>Znużony suszą walk nieurodzajną (...) Lecz śmierć najwyższym jest snem i haszyszem! — A. Lange, *Poezje*, II, s. 29–30. [przypis autorski]

Narkomanem jest wreszcie Hertenstein i pierwszą część opowieści dla Müllera wygłasza odurzony opium, aplikując je również słuchaczowi:

„To cię prędzej uspokoi, zwróci wyobraźnię w kierunku konkretności, i ani się spozbrzeżesz, jak w barwnych obrazach roztopi się twój lęk<sup>229</sup>”.

Typowy epigon Jan Wroczyński nie obawia się natłoku pochwalnych marzeń narkotycznych, które rozsnuwa suchotnik Kuźma przed „zbawioną” dzięki opium prostytutką Hanką. Czego tam nie ma w zapowiedziach Kuźmy, nim przystąpi do palenia:

„Widzisz, Hanka, ja ci toruję drogę do najsubtelniejszych tajników człowieka... Widzisz, hiperestezja jest oceanem większym od życia obecnego, oceanem, nad którym na białych strunach miesiąca tęsknica gra przedziwne melodie, labędzie śpiewy, cichą harmonię tęczy, wielkie, głośnie pienia kwiatowej woni... a w jasnej wodzie igrają — jak zielone rybki o rubinowych oczach — pogrzebne pieśni zmarłych kwiatów<sup>230</sup>”.

Takie wydania rozpacziwego hedonizmu były dość rzadkie, ponieważ zbyt oczywiście świadczyły o niemocy tego pierwszego ze środków leczniczych. Mimo pozornego wyrafinowania teatralny puchar wina wznoszony w górę i okrzyk o dziewczynie dającej swe usta przeważnie wystarczył poetom jako wyraz pełnego hedonizmu w poezji. Złośliwiec mógłby rzec, że wcale ci lirycy nie byli tak wyczerpani i wyrafinowani, jak głosili. Że poezja dość zdrowe natury zdradzała pod maską wyczerpania...

Wśród rozlicznych poetów prym w pragnieniu użycia wiedzie Tetmajer. Jak Przybyszewski urodzony w każdej epoce byłby na pewno pisarzem bólu i tragizmu, choć inne warunki zmusiłyby go do innego wyrazu, tak Tetmajer byłby zawsze poetą miłości. Dlatego w jego poezji argumentacje, które z uczuciowością pokolenia wiążą przyrodzoną jego talentowi wrażliwość erotyczną, są słabsze i nie tyle poetę, ile wspólne odczucia modernistów charakteryzują, natomiast przejmujący wyraz hedonizmu miłosnego wyrasta ponad te odczucia i jest własnością samego Tetmajera. Najpiękniejsze są u niego te wiersze, gdzie w jednolitym kształcie udaje się poecie stopić obydwie strony uczuciowości, z zatarciem jednakże argumentacji łączącej, wiersze, jak ten na przykład:

W tę cichą, senną, wonną noc majową  
Czuję twe ręce ponad moją głową —  
Słonią mi świat...  
O! Gdyby więcej pod rękami twemi  
Nie pomnieć życia i siebie, i ziemi,  
I złud, i strat...<sup>231</sup>

Te związki użycia z rozpaczą wypowiadało bardzo wielu liryków<sup>232</sup>. Uczucie to przybierało u nich szaty bardzo starych motywów, jak horacjańskie „*carpe diem*”, jak transpozycje *Pieśni nad pieśniami* czy marzenia o bachicznym szale greckim. Lecz w jakiej bądź byłoby to formie, lirycy modernistyczni nie wykraczają poza postawę zaznaczoną w takich strofach jednego z pomniejszych poetów:

Kiedy otoczysz białymi ramiony  
Głowę stroskaną i zmęczoną płaczem,

<sup>229</sup> *To cię prędzej uspokoi (...) roztopi się twój lęk* — W. Berent, *Próchno* [w:] *Pisma*, III, s. 117. [przypis autorski]

<sup>230</sup> *Widzisz, Hanka, ja ci toruję drogę do najsubtelniejszych tajników człowieka (...) pogrzebne pieśni zmarłych kwiatów* — J. Wroczyński, *Gawoty gwiazdne*, Lwów 1905, s. 103 (opowieść *Zwyciężyła; Jesiennej, strzaskanej barfy zgrzyt*). [przypis autorski]

<sup>231</sup> *W tę cichą, senną, wonną noc majową (...) I złud, i strat...* — K. Tetmajer, *Poezje*, S. I, s. 143. [przypis autorski]

<sup>232</sup> *związki użycia z rozpaczą wypowiadało bardzo wielu liryków* — por. A. Lange, *Poezje*, I, s. 27; A. Lange, *Rozmyślenia*, Kraków 1906, s. 116; Z. Dębicki *Ekstaza*, Lwów 1898, s. 22–25, 122, 127; E. Słoński *Wybór poezji*, Warszawa 1911, s. 69–79 (*Pieśń nad pieśniami*); E. Leszczyński, *Radość samotna*, Warszawa 1923, s. 9; W. Perzyński, *Poezje*, wyd. II, Warszawa 1923, s. 37; W. Wolski *Nieznanym*, Warszawa 1902, s. 189–197 (*Bachanalia*); F. Mirandola, *Liber tristium*, Kraków 1898, cykl *Carpe diem*; J. Wroczyński *Gawoty gwiazdne*, Lwów 1905, s. 47–48. Nawet Staff zna to upojenie, por. *Sny o potędze*, *Pisma*, Warszawa 1931, I, s. 86. [przypis autorski]

I zamkniesz skronie w taki węzeł święty,  
 Zda mi się wtedy, że świat jest zamknięty  
 W twoim objęciu; że w życiu tułaczem  
 Szczęśliw zostanę — bo wiecznie natchniony. —  
 Lecz kiedy zdejmiesz marmurowe ramię,  
 Bóle i rozpacz wracają na nowo,  
 Budząc wspomnienia w rozszalałej piersi...  
 I myślę wtedy, że ci są najszczerzy,  
 Co śmiechem grzebią swą pieśń pogrzebową,  
 Niosąc na czole ludzkiej hańby znamię<sup>233</sup>!

Wśród takiego chóru znajdujemy u kilku poetów oryginalną odmianę erotyzmu. Miłość, mająca być lekiem na rozpacz, zawodziła niekiedy w sposób, który jeszcze bardziej pogłębiał smutek modernistów, tym razem nadając mu wyraz nieuleczalnej samotności. To poczucie samotności duchowej opisał Rene Canat w pięknej książce<sup>234</sup>, ono wreszcie było dla kilku poetów i dla Przybyszewskiego ostatnim etapem upojenia miłosnego. Znali to uczucie Wincenty Brzozowski, Słoński, Dębicki, Tetmajer<sup>235</sup>, przede wszystkim zaś Stanisław Brzozowski w przedziwnym, pełnym modernistycznej skłonności do niezwykłego dreszczu *Ukrzyżowaniu* cielesnym:

Dusza ma cierniem uwięczona,  
 Na białym krzyżu twego ciała  
 Przybita pragnień mych gwoździami,  
 Schyliwszy głowę, z wolna kona.  
 Ja sam, jak Judasz Iskariota,  
 Za twój namiętny pocałunek,  
 Na dreszcz wydałem ją konania...  
 Ach, mnie przeraża ta Golgota!<sup>236</sup>

Ta niemożność całkowitego zjednoczenia z drugą istotą stanowi w Tetmajera „fantazji psychologicznej” pt. *Otchłań* przeżycie główne, które na próżno pragnie zatłumić bohater. Ujrawszy, że jego żona poczyzna kochać kogo innego, walczy o jej miłość, ale po to jedynie, by dojść do przekonania:

„Czy ja nie rozbijam się o kobietę jak woda o skałę, które się nigdy nie zleją w jedno, nie zharmonizują, nie zdźwiczają w wspólną jedność, a kobieta o mnie jak wiatr o wodę, którą może porwać, zamącić, wzburzyć, ale której nigdy nie może zniweczyć w swej istocie<sup>237</sup>”.

Przed wszystkim jednak ta niemożność całkowitego posiadania drugiej istoty stwarza najboleśniejże cierpienie miłości u Przybyszewskiego. Jest to dla niego najważniejszy

<sup>233</sup> *Kiedy otoczysz białymi ramiony (...) Niosąc na czole ludzkiej hańby znamię* — K. Sterling, *Nastroje*, Warszawa 1900, s. 22–23. [przypis autorski]

<sup>234</sup> *To poczucie samotności duchowej opisał Rene Canat (...) — R. Canat, Du sentiment de la solitude morale chez les romantiques et les parnassiens*, Paris 1904. [przypis autorski]

<sup>235</sup> *poczucie samotności duchowej (...) było dla kilku poetów i dla Przybyszewskiego ostatnim etapem upojenia miłosnego. Znali to uczucie Wincenty Brzozowski, Słoński, Dębicki, Tetmajer — W. Korab-Brzozowski Dusza mówiąca*, Warszawa 1910, s. 40, 44; E. Słoński *Wybór poezji*, Warszawa 1911, s. 100–101; Z. Dębicki, *Noce bezsenne*, s. 110–111; K. Tetmajer, *Poezje*, III, s. 74. *Wiecznie samotni*. Trzecia strofa wiersza pod tym tytułem brzmi:  
 Wiecznie samotni!... nawet w takiej  
 chwili, gdyśmy spleceni razem ramionami  
 z kobietą dusze i ciała złączyli,  
 gdy z nią przeniknąć pragniemy się wzajem,  
 jej serce bierzem i jej serce dajem:  
 jesteśmy sami.

[przypis autorski]

<sup>236</sup> *Dusza ma cierniem uwięczona (...) Ach, mnie przeraża ta Golgota* — S. Brzozowski, *Nim serce ucichło*, Warszawa 1910, s. 3. [przypis autorski]

<sup>237</sup> *Czy ja nie rozbijam się o kobietę jak woda o skałę (...) zniweczyć w swej istocie* — K. Tetmajer, *Otchłań*, s. 6. [przypis autorski]

badaj powód, dlaczego „miłość tylko peryferycznie może być szczęściem”, jak pisał Brzozowski. U Przybyszewskiego nie ma ani śladu hedonizmu miłosnego w formach uprawianych przez poetów pokolenia, ale za to opisywaną postawę wyraża on z niezwykłą siłą. Fatalizm miłości w dramatach Przybyszewskiego powstaje wprawdzie z innych pobudek niż ta obcość mężczyzny i kobiety, ale w prozie, w manifestach i poematach wizja miłości dlatego jest tragiczna, ponieważ miłość tylko w nader krótkotrwałych chwilach albo też zgoła nigdy nie osiąga swojego celu zatarcia granic pomiędzy dwiema jaźniami. Nie ma komunii dusz, jest tylko wieczne ich rozdarcie.

U Przybyszewskiego to stanowisko tłumaczy się czerpanym z Schopenhauera pojęciem miłości jako metafizyki utrzymania gatunku, w której mężczyzna liczy się jedynie jako samiec, podczas gdy pragnąłby bezskutecznie liczyć się jako indywidualność równorzędna. „Kobieta rodzi, a mężczyzna kocha. Kobieta nie kocha nigdy, nigdy; jej wystarcza rodzenie<sup>238</sup>”. Kobieta przewyższa mężczyznę, ponieważ w niej gatunek przechowuje swoje trwanie. Mężczyźni wydaje się, że uda mu się osiągnąć całkowite stopienie dusz i indywidualności. Im bardziej zanurza się w tym pragnieniu, tym więcej poprzez jego namiętności rządzi nim wola gatunku. Chwila najwyższej ekstazy jest chwilą zupełnej, choć nieświadomej zgody z prawami gatunku. Dopiero moment odpływu namiętności ukazuje mężczyźnie, że był jedynie narzędziem poruszonym prawami gatunku. Odpływ taki budzi gorycz przeciw kobiecie za to, że zwiódła właściwie mężczyznę. Gorycz przetwarza się u Przybyszewskiego w inwektywy przeciw drugiej płci, w powtarzania słów ojców Kościoła, że miłość i kobieta są grzechem, podniętą popędów najniższych, służebnicami szatana etc. Nauka Kościoła o grzechu cielesnym spaja się w jedno przekonanie z zawodem czytelnika Schopenhauera, pouczonego o tym, że niewiasta bliższa zamiarom gatunku i bardziej samicza wywiódła mężczyznę w pole, poprzez upojenie spełniła ślepią wolę gatunku. Stąd tyle u Przybyszewskiego bolesnego przekonania o nieprzenikliwości duszy kobiety w miłości, tyle znamion nieuniknionego, choć niezawinionego losu, ku któremu poprzez wszelkie ekstazy zdąża miłość: istoty, które walczą o siebie i wywalczają wiarę, że kresem miłości jest samotność.

Stąd wreszcie ten pozornie dziwaczny ideał Androgyny, Dwój-Jedni, mężczyzno-kobiety, w której przestaną istnieć granice płci. Androgynie na tle tego sporu miłości tłumaczy się jako idealna transpozycja, rozwiązanie walki płci, niemożliwe do dokonania w zwykłym świecie.

„Dla artysty-wybrańca miłość to bolesna, pełna trwogi świadomość nieznanego strasznej siły, która dwie dusze rzuca na siebie i pragnie je złąć w jedno, to intensywne cierpienie, w którym dusza się łamie, bo czynu Nowego Testamentu, czynu tego stopienia się w jedno, czynu absolutnego androgynizmu dokonać nie może<sup>239</sup>”.

Jeśli nie Androgynie, o której marzy się w poemacie pod tym tytułem, w *Wigiliach* i w *Homo sapiens*, to przynajmniej powrót do chuci pierwotnej, mimo że to chuć, rozszczepiona na dwa pierwiastki płciowe, jest sprawcą bólu miłosnego.

„Gdy nie wiem, czy istnieję, i stracę panowanie nad zmysłami — gdy tyśiące lat powrotną falą przez mózg się przelewają, a ja na chwilę odczuwam się w całej przemożnej nagości mego bytu i z powrotem odzyskuję moją siłę rozrodczą, tak że staję się atomem, co sam siebie zapłodnić pragnie, kiedy krew wszechświata pieniącą się strugą leje się w żyły moje — wtedy odczuwam nieskończone bezgraniczne szczęście, szerokie i głębokie jak atmosfera, co nad światem zaległa<sup>240</sup>”.

<sup>238</sup> *Kobieta rodzi, a mężczyzna kocha. (...) jej wystarcza rodzenie* — S. Przybyszewski, *Homo sapiens*, I, s. 154 (słowa Mikity). [przypis autorski]

<sup>239</sup> *Dla artysty-wybrańca (...) czynu absolutnego androgynizmu dokonać nie może* — S. Przybyszewski, *Na drogach duszy*, Kraków 1902, wyd. II, s. 49. Omawiany problem podobnie ujmuje M. Herman, *Un sataniste polonais Stanislas Przybyszewski*, Paris 1939, s. 208. Nie wykazując znajomości książki Hermana, o satanizmie Przybyszewskiego pisał Stanisław Kolbuszewski *Stanisław Przybyszewski: Problem satanizmu*, w tomie *Romanizm i modernizm*, Katowice 1939, s. 307–315. [przypis autorski]

<sup>240</sup> *Gdy nie wiem, czy istnieję (...) co nad światem zaległa* — S. Przybyszewski, *Requiem aeternam*, Lwów 1904, s. 16. Falk cierpi, ponieważ nie może stać się wyłącznie chucią, jak prostacki Iltis: „Twoja chuć jest całkiem

Spór i samotność płci tylko w kosmicznych rozmiarach mogą się uciszyć, dlatego tyle ekstazy krzyku, wielkich, ostatecznych słów być musiało w twórczości Przybyszewskiego.

W warstwie hedonizmu modernistycznego mieszczą się więc składniki rozmaitego pochodzenia: jest tu i wiecznie aktualne pragnienie miłości, tyle że w postaci nasyconej znużeniem, w którym odczytać można elementy uczuciowości romantycznej, i nowsze pouczenia naturalizmu. Elementy pierwsze to tęsknota za miłością absolutną, za spotkaniem się dusz wybranych, tęsknota unicestwiona naturalistycznym widzeniem w miłości jedynie zgody cielesnej. Są w tej warstwie dalej oszołomienia sztuczne, przyniesione przez urbanistyczną kulturę wieku, odświeżają się wreszcie i służą pokoleniu dawne schematy literackie. Zespół więc dosyć niejednolity, ale zwarty: i domagający się wspólnego traktowania, kiedy go umieścić w całej strukturze modernizmu. Prąd literacki, jak prąd rzek prawdziwych, niesie odłamy rozmaitych brzegów, ale niesie w kierunku sobie tylko właściwym.

#### 6. Nirwana i śmierć

Rozpaczliwy hedonizm nie uśmierzał niepokojów. Gdy użycie nie pomagało, próbowano ucieczki przez furtę drugą: pragnienie wyłączenia się z bytu przez nirwanę lub śmierć. Jest to dążność z pozoru daleka od hedonizmu, a jednak pragnienie nirwany i śmierci w wyglądzie głoszonym przez modernistów doskonale współżyło z hedonizmem. Zapominano, że odwołując się do śmierci, sięgamy po broń, którą nadzwyczaj rzadko mamy prawo władać, że tylko wyjątkowe napięcie przeżyć etycznych do tego uprawnia. Inaczej grozi nadużycie słów, nieufność wobec pisarzy zwracających się do nirwany i śmierci z tym samym uczuciem, co do pucharu wina i dziewczęcych ust.

Najwcześniej nirwanę opiewał Lange w cyklu *Księgi proroków*, które to księgi obejmują poetyczne parafrazy nauki Mojżesza (Jedność), Brahmy (Wieleść), Zoroastra (Walka), Jezusa (Miłość) i Mahometa (Konieczność), zamykając się przypowieścią filozoficzną *Wyzwolenie, czyli księga Buddy*. Brak u Langego spojenia nirwany z hedonizmem, jest jedynie opis myślowy nirwanicznego kresu, ku któremu zmierza rozwój świata:

Byty pcha w górę doskonałych rozwój.  
Słońca — i globu formacje — i dżungle  
I ludzkie duchy i boskie Agama  
Wiekami idą na szczyt, gdzie nirwana  
Łamie konieczność<sup>241</sup>.

Lange też pytał później w utworze *Nirwana* — trudno powiedzieć, ażeby zgrabnie poetycko i leksykalnie, ale pytał z powagą poety-refleksjonisty, rozpatrującego wszelkie możliwości zdolne spełnić tę samą, co nirwana, rolę:

Jak zapomnieć te chwile, co w konwulsjach płyną?  
Miłością — wiedzą — pieśnią — narghilem — morfina,  
Apatią — samobójstwem — czy ubezplciwieniem<sup>242</sup>?

Pokoleniu w tęsknocie ku nirwanie przewodzi Tetmajer. Wśród licznych marzeń o „śnie nieprzespanym”, jakie napisał, znamienity jest nie tyle *Hymn do nirwany*, albowiem mieszczą się w nim jedynie życzenia, a nie wyobrażenia tego stanu, ile wiersz rozpoczynający się od strof:

Nirwano! Pochyl ku mnie twarz matowo-błądą,

---

niezależna od mózgu, jesteś jak hydromeduza, która nagle odrzuca ssawki, opatrzone narzędziami płciowymi, i śle je, by szukały samicy... Boże, jakis ty szczęśliwy... ale ja nie zazdroszczę ci tego szczęścia... Cierpię z mojej własnej winy, cierpię, bo mój umysł stara się objawić swe głębie, wytworzyć łączne ogniwa, które by mnie sprzęgły z wszechświatem, z całą naturą... Cierpię, bo nie mogę się stać naturą, bo nie mogę złać, stopić w sobie tego, co jest moją drugą połową kobiety” (*Homo sapiens*, I, s. 135). [przypis autorski]

<sup>241</sup>Byty pcha w górę doskonałych rozwój (...) Łamie konieczność — A. Lange, *Poezje*, I, s. 139. [przypis autorski]

<sup>242</sup>Jak zapomnieć te chwile, co w konwulsjach płyną? (...) ubezplciwieniem? — A. Lange, *Rozmyślania*, s. 111. [przypis autorski]

ściąglą, z bladymi usty i czołem z marmuru,  
kędy się zamyślenia nieskończone kładą  
jak mgławice na morzu chłodnego lazuru.

Zwróć na mnie oczy twoje, błękitnych wód tonie,  
głębokie, nieruchome, spod przymglenia świetliste,  
jak miesiąc, co za mgłami przezroczymi płonie,  
przetajając w nich światło niebieskosrebrzyste<sup>243</sup>.

Ta nirwana zachowuje się zupełnie jak kochanka. Czar subtelnej zmysłowości splata się z niezdrową radością niepamięci. Jest melancholijne zakłamanie w stanowisku, które rzekomo ma wyzwolić poetę od nędzy istnienia, a właściwie przechodzi w perversję, która kochankę ziemską żegna poczuciem samotności, a kochankę-nirwanę wita oczekiwaniem wyrafinowanych, nieznanymi dreszczów, przybiera w niezwykle kształty, w określenia poetyckie pełne subtelnych upiększeń. Tetmajer nie był wyjątkiem. Oto wiersz Leszczyńskiego:

Nirwano, zstąp!  
Cichymi kroki kwiaty depcz,  
Nieporuszoną, bladą twarz  
Na naszej drżącej piersi złóż  
I pochylona cicho szepcz,  
Że nas pograżasz w czarną głąb,  
Że niezaznany sen nam dasz  
I nicość ciał —  
I nicość dusz<sup>244</sup>.

Nieraz roztopienie się panteistyczne w przyrodzie nabierało właściwości podobnych do nirwany, stawało się kresem uciszonych pożądań. Jakaś *Łąka mistyczna* czy *Hala* Tetmajera wiedzie do nirwany nienazwanej tym słowem:

Tu oczy obróciwszy ku złotemu słońcu  
i ku białym obłokom na błękitnym niebie,  
można świata zapomnieć i zapomnieć siebie —  
utopić duszę całą w wód i lasów szumie  
i w tej upajającej, bezkresnej zadumie  
chcieć śnić do życia końca i po życia końcu...<sup>245</sup>

To powiązanie poczucia przyrody, nirwany, śmierci i hedonizmu najlepiej jednak wypowiada Kasprowicz. Dlatego zapewne, że głębokie przeżycie przyrody (a wiadomo, w jakiej skali tę zdolność posiadał Kasprowicz) prowadzi często do zapomnienia o własnej osobowości, a więc do stanów podobnych nirwanie. Wystarczyło to zapomnienie modernistycznie przystroić, a powstawały takie wiersze, jak zakończenie *Mariana Olchowicza*:

Ponad jeziora błękitne fale  
Z lilij zapachu, z nenufarów woni  
Zrodzona, strojna w łagodne opale,  
Które tam w górze miesiąc w przestwór roni,  
W szacie, z mgieł tkanej powiewnych, wyrasta,  
Jak owa z baśni królewska niewiasta,  
Postać i sunie jak oddech po błoni

<sup>243</sup>Nirwano! Pochyl ku mnie twarz matowo-bładą (...) przetajając w nich światło niebieskosrebrzyste — K. Tetmajer, *Poezje*, S. II, s. 171. [przypis autorski]

<sup>244</sup>Nirwano, zstąp! (...) I nicość dusz — E. Leszczyński, *Radość samotna*, Warszawa 1923, s. 25 (*Hymn do nirwany*). Podobnie przedstawiała się nirwana Dębickiemu (*Ekstaza*, s. 60) i M. Srokowskiemu (*Chore sny*, s. 40). [przypis autorski]

<sup>245</sup>Tu oczy obróciwszy ku złotemu słońcu (...) chcieć śnić do życia końca i po życia końcu... — K. Tetmajer, *Poezje*, S. III, s. 31. [przypis autorski]

Wieczystej ciszy.  
 Symbol, któremu znój nie towarzyszy,  
 Znój walk bezpłodnych; potęga, co duchy  
 Znużone, senne, naodziewa w puchy  
     Wieczystej ciszy...  
 Zbliża się do mnie, chwyta w swe objęcia,  
     Słów pieszczotliwych harmonijne dźwięki  
 Leje do uszu; na kształt pacholęcia,  
     Co od matczynej usypia piosenki,  
 Tak w sen mnie tuli, tak ciągnie, gdzie liście  
 W jedwabne łoże rozściela na przyście  
     Moje nenufar przewonny, przemiętkki!  
     Wieczystej ciszy,  
 Co taką wonią naokoło dyszy.  
 Zawitaj, słodka zwiastunko, zawitaj,  
 Śmierci! w swój uścisk całego mnie chwytaj  
     I wiedz — ku ciszy!<sup>246</sup>

Ten splot uczuć pozwala wyjaśnić, jakim potrzebom duchowym modernizmu odpowiadała nirwana i śmierć nirwaniczna. Oto nirwana wypruwa z duszy wolę i świadomość, ale nie niweczy jakiegos nieokreślonego psychizmu, roztopia go w otoczeniu, podczas gdy śmierć jest unicestwieniem zupełnym. Nirwana jest przeto zasobniejsza uczuciowo i może się kojarzyć z niejednym stanowiskiem żywotnym w każdej epoce.

Między nirwaną a światem zmysłowym i światem symboli kontakty nie nikną. Nirwana odrzuca tylko pragnącą świadomość, ale poeta bezosobowo i biernie odczuwa nadal i nasyca się pięknem zmysłowym świata, tym śmieiej, że nie musi wybierać i cierpieć. Zaprzeczenie indywidualizacji w ten sposób nie stawało się dla modernistów zaprzeczeniem doznawania zmysłowego, podczas gdy śmierć zaprzecza całkowicie i bezwzględnie. Dlatego to poeta o tak zmysłowej naturze jak Tetmajer najlepiej opiewał nirwanę, ponieważ między tymi dwoma dyspozycjami nie ma sprzeczności.

Już pod koniec modernizmu całą filozofię nirwany, dużo bardziej urozmaiconą i konsekwentniejszą niż u poetów pokolenia, stwarza baron Hertenstein w *Próchnie*. Hertenstein jest przede wszystkim konsekwentny. Wie, że nie wystarczy akt strzelisty do nirwany, że dla osiągnięcia tego stanu potrzebna jest swoista asceza. Pochodzi to stąd zapewne, że poeci tylko piąte przez dziesiąte słyszeli o Schopenhauerze, podczas gdy Hertenstein sięga aż do filozofii indyjskiej.

Hertenstein wyrzeka się wszystkiego, czemu ufali jeszcze moderniści. Wyrzeka się użycia i kobiety, wyrzeka się sztuki, co — jak ujrzymy — w świadomości pokolenia stanowić będzie moment przełomowy, głosi własnowolne unicestwienie wszelkich związków z rzeczywistością:

<sup>246</sup> *Ponad jeziora błękitne fale (...) ku ciszy!* — J. Kasprowicz, *Dziela*, V, s. 33 (*Marian Olchowicz*). Namiętny przeciwnik modernizmu, Marian Zdziechowski, znaczenie nirwany pojmował jak mało kto w pokoleniu i jego słowa muszą być tu zacytowane, by zrozumieć źródła filozoficzne i siłę nirwany modernistycznej: „Miłość, natura, szczęście zagrobowe — te miały być trzy pociechy w życiu doczesnym... ale kto po rozkoszy miłosnych upojeń, spojrzawszy na usiane gwiazdami niebo, nie poczuł w sercu swym gorzkiego rozdźwięku pomiędzy wieczną pogodą błękitów a tym szalem płochym, którym przed chwilą serce to wrzało, i nie zapragnął wtedy zapomnieć o wszystkim, co mu się szczytem rozkoszy i szczęścia zdawało, i oczyścić serce z marzeń ziemskich, aby w nim gwiazdy odbić się mogły; — kto znowu, uczuciem takim zmierzwszy gwiazdziste otchłanie, nie poczuł, że głębie te lkały bólem gwiazd wszystkich, z pozoru łagodnych i jasnych, lecz wijących się w mękach tej walki o byt, odwiecznej, fatalnej, której ziemia wtórzyła szalem wicherów, drzew jękiem, rykiem zwierząt tępiących się po puszczech, krwią walk bratobójczych wśród ludzi; — kto wtedy nie zwątpił w niebo Dantejskie i nie przeklął bytu, i jak zwierzę szczwany, wyjąc ze zgrozy, nie szukał kryjówki od mąk świadomości, w której skupiają się bole wszechświata, i w wysiłku wariackim nie kusił się rozbić krat swojego ja, by wyrwać się i zdrzemnąć nareszcie, i spocząć pod gruzami indywidualnego istnienia?... Kto?... Płonny przeto i bezcelowymi okazywały się marzenia o miłości, naturze i niebie, coraz donośniej grzmiała w wieku naszym pieśń zwątpienia i rozpacz, aż na koniec Leopardi, głęboki i smętny, przybity skonem nadziei, które mu snulo najpotężniejsze z uczuć, wstał na nowe a nieznanne jego towarzyszym tory i odkrył owo jedyne ocalenie i ukrycie, w którym od wieków już chronili się jego bracia indyjscy. Spłynęło wtedy na smętną duszę poety odrętwienie nirwany, zaśpiewał o braterstwie miłości i śmierci” (*Byron i jego wiek*, Kraków 1894, I, s. 431). [przypis autorski]



„Unikaj zetknięcia zmysłów z rzeczą wszelką, a nie powstanie w tobie poczucie i miara rozkoszy; — gdzie nie ma poczucia i miary rozkoszy, tam nie rodzi się chęć wraz z żądzą oraz to wszystko, co się pod nią kryje. Gdzie nie ma chęci, tam nie powstaje Ignienie do rzeczy zewnętrznych wraz z namiętnością, która się pod nim kryje. — Wyjdź poza twych zabiegów i losów treść łańcuchem przyczyn, wstecz, aż poza zetknięcie się zmysłów z rzeczą wszelką, a rozwieje się wówczas i świadomość, a wraz z nią i ciała twego indywidualność<sup>247</sup>”.

W tomie *Gaśnienie* Tadeusz Nalepiński<sup>248</sup> zgromadził małą antologię pod tytułem *Nirwana* oraz wspólnym tytułem *Głosy braci mych* połączył dwa utwory, z których pierwszy — wraz z francuskim mottem z Adolfa Retté — w taki układa się sonet:

Alors tous les blessés, les souffrants, les vaincus,  
Puisque nos frères morts nous appellent là-bas,  
Nous appareillerons, ascetes convaincus,  
Vers bon Nirvana, où l'on ne reve plus...<sup>249</sup>

To początek i koniec... królestwo Niebytu  
Wieczne sny jedwabnym kołysz pogwarem  
Zachody purpurowym konają pożarem —  
Wschód wieczne nowe Życie wylania z błękitu...

Gdzież śmierć? i gdzie tu życie? ni mroku, ni świtu,  
Wszystko drzemie pod drzewa Wieczności konarem —  
Wniebowziętych postaci płasający harem  
Deszczem lotusów ściele łąkę z malachitu...

Do ciebie, my, pielgrzymi, ogniem żądz trawieni,  
Dążymy, liście gnane podmuchem jesieni —  
O, przyjm na jasne łąki naszą pierś strzaskaną!

Tęsknoto naszych tęsknot, rajski żywy psalmie,  
Hołd przynosimy tobie, męczeństw naszych palmie,  
Ciebie hymnem zachwytu wzywamy, Nirvano<sup>250</sup>!

Nieliczni poeci, zwracający się do śmierci-lekarki, pojmowali ją w podobnie hedonistyczny sposób, jak Tetmajer nirwanę. Podobnymi zwrotami przemawia do niej Stanisław Brzozowski w głośnym wierszu *O przyjdź jesienią*<sup>251</sup>, u innych znowuż liryków śmierć musi posiadać przyjemny sztafaż, nie w każdym otoczeniu zgadza się na nią poeta.

<sup>247</sup> *Unikaj zetknięcia zmysłów z rzeczą wszelką (...) i ciała twego indywidualność* — ta kolejna asceza Hertensteina od kobiety, najbliższej woli życia, do całkowitego wytepienia pragnień i wrażeń jest zupełnie zgodna z kolejnością zaleceń Schopenhauera (por. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Reclams Universal-Bibliothek, I, s. 488–510). Równie zgodne jest to, że Hertenstein milczy o samobójstwie, ponieważ Schopenhauer nie uważał samobójstwa za sposób unicestwienia woli życia: „Dalekie od tego, by być unicestwieniem woli [samobójstwo], jest stanowczym potwierdzeniem woli życia. To bowiem unicestwienie nie na tym polega, że obrzydły człowiekowi cierpienia, ale uciechy życia. Samobójca pragnie życia i tylko jest niezadowolony z warunków, jakie mu ono przyniosło” (Tamże, s. 510). [przypis autorski]

<sup>248</sup> *Nalepiński, Tadeusz* (1885–1918) — poeta, nowelista, dramaturg, krytyk literacki; z wykształcenia doktor filozofii (Uniwersytet Karola w Pradze, 1907), autor tomu poezji *Gaśnienie* (1905), fragm. poematów (*Chrzest. Fantazja polska*, 1910; *Ave Patria! Opowieść z czasów Wielkiej Wojny pourającej nam byt niepodległy*, 1914–1916), zbiorów nowel (*Śpiewnik rozdarty*, 1914; *Kazia*, 1919) oraz fragm. dramatu *Książę niewolny* (1911). [przypis edytorski]

<sup>249</sup> *Alors tous les blessés, les souffrants, les vaincus (...) Vers bon Nirvana, où l'on ne reve plus...* — fragm. *Chanson de Nirvanâ* (w: Adolphe Retté, *Cloches en la nuit*). [przypis edytorski]

<sup>250</sup> *To początek i koniec... (...) Ciebie hymnem zachwytu wzywamy, Nirvano!* — T. Nalepiński, *Gaśnienie*, Kraków 1905, s. 53. [przypis autorski]

<sup>251</sup> *Poeci, zwracający się do śmierci-lekarki, pojmowali ją w podobnie hedonistyczny sposób, jak Tetmajer nirwanę (...). Podobnymi zwrotami przemawia do niej Stanisław Brzozowski* — S. Brzozowski, *Nim serce ucichło*, Warszawa 1910, s. 2. [przypis autorski]

Musi budzić wdzięk melancholijnego estetyzmu. Dębicki na przykład wzywa „koicielki bólów”, lecz nie może ona zjawić się w zwykłych okolicznościach. Przynajmniej zachód słońca, jako rudymet estetycznego wypiększania, winien jej towarzyszyć:

A kiedy przyjdiesz — to przyjdź w chwili,  
O śmierci,  
Kiedy się dzień do skłonu chyli,  
Kiedy się w otchłań stacza słońce,  
W purpurze krwawej gorejące,  
I kiedy krew i lzy tej ziemi  
Blaskami krwawią je swojemi...<sup>252</sup>

To spojenie śmierci i hedonizmu w oryginalnym kształcie spotykamy również w prozie Tetmajera, w dwóch wezwaniach *Do śmierci* ze zbioru *Melancholia*. Do śmierci przemawia poeta w słowach pieściwych, których nie sposób odróżnić od zdań skierowanych w tym zbiorze *Do kobiety*. Adresatki poniższych uniesień śmiało można by poprzestawiać.

Oto apostrofa do kobiety:

„Jak zaciszę różanych krzewów, co nad głowę sięgają: zaciszę twoich ramion; jak ciepło słoneczne: łono twoje; jak rozkołysany leniwie ruch fal morskich w południe letnie: ruch bioder twoich. W dłoniach twych słodycz miodu i czar poranków wiosennych; w ciele twym otchłań rozkoszy, jak w widoku górskim na łąki i pola, kiedy lipcowe słońce je ozłoci i lipcowe niebo obłękitni<sup>253</sup>”.

Do śmierci zaś tak:

„Twoje włosy wonne, ich woń czuję nozdrzami, twoje ciało miękkie, ciepłe, w łukach rozkosznych gięte... Róże na twojej głowie, róże w twych dłoniach, ciało twoje pełne, wspaniałe, piersi twoje lekko falują, a biodra zdają się drżeć od dotknięcia — i jakaś zieleń się koło ciebie roztacza, jakies niebo błękitne, gaje, kwiaty, słońce — tak sobie malarze wiosnę albo życie marzą, o śmierci<sup>254</sup>!”

Wobec tylu czarów, jakimi ozdobił poeta śmierć, nic dziwnego, że z niecierpliwością pyta: „jesteśmy sami ze sobą, we dwoje, jak para kochanków — czemuż ust nie zbliżysz mi ku ustom?” Tymczasem śmierć, wymarzona kochanka, okazuje się dziewczicą-trupem<sup>255</sup>. Następuje przeobrażenie w kościotrup, stary motyw zostaje zużyty w całkiem niespotykany sposób, jako wyraz przeciwieństwa pomiędzy uspokajającym marzeniem o śmierci a naturalistyczną prawdą nicości i rozkładu cielesnego.

„O śmierci! Wydawałaś mi się tak piękną, tak ponętą, kiedy wabiłaś mię ku sobie — a teraz, gdy chcę się zbliżyć, stajesz się coraz straszliwszą. Siedzisz tam na moim łóżku, kościana, straszna, całun przegniły, co z trupich ramion spadł, cuchnie, a puste doły twych oczu patrzą jak otchłań, jak przepaść. Już nie wzywasz mnie, ale czekasz na moje wezwanie. Przyjdziesz. Jedna chwila decyzji, a przyjdiesz. Kościane twoje ręce owiną mi głowę, cuchnący twój całun padnie mi na oczy, z chrzęstem szkieletu przysuniesz się ku mnie<sup>256</sup>”.

<sup>252</sup>A kiedy przyjdiesz (...) *Blaskami krwawią je swojemi...* — Z. Dębicki *Ekstaza*, Lwów 1898, s. 30. Całą litanię do śmierci wykoncypował Miciński w utworze *Pieśni triumfującej miłości* („Życie” 1899, nr 5). Wygłasza tę litanię wtrącony do więzienia w toledańskim Alkazarze dawny kochanek księżniczki Miriam: „Śmierci — królowo niebieska — ratuj mnie — śmierci — zwiastunko miłosierdzia — wspomóż mnie — śmierci — lekarko nieuleczalnych — uzdrów mnie — śmierci, tęsknoto żyjących — porwij mnie — śmierci — furto niebieska — wypuść mnie — śmierci — gwiazdo zaranna — zabij mnie” etc. Cytowane *Pieśni* Miciński wcielił do tekstu powieści *Nietota. Księga tajemna Tatr*, Warszawa 1910, s. 88–100. [przypis autorski]

<sup>253</sup>Jak zaciszę różanych krzewów (...) i lipcowe niebo obłękitni — K. Tetmajer, *Melancholia*, Warszawa 1899, s. 22. [przypis autorski]

<sup>254</sup>Twoje włosy wonne (...) o śmierci — K. Tetmajer, *Melancholia*, Warszawa 1899, s. 27. [przypis autorski]

<sup>255</sup>Tymczasem śmierć, wymarzona kochanka, okazuje się dziewczicą-trupem (...) — por. J. Krzyżanowski, *Paralele*, Warszawa 1935, s. 211–227 (*Dziewica-trup*). Przykładu z Tetmajera Krzyżanowski nie wymienia. [przypis autorski]

<sup>256</sup>O śmierci! (...) przysuniesz się ku mnie — K. Tetmajer, *Melancholia*, Warszawa 1899, s. 29. [przypis autorski]

Nawet jedyny prawdziwy poeta śmierci, jakiego wydało pokolenie, Antoni Lange, nie ustrzegł się tych przywilnych akcentów w swej „rozmowie mistrza ze śmiercią”, jak świetnie nazwał jego poezję Wacław Borowy<sup>257</sup>. Lange był monomanem poczucia śmierci. Nie przesadzał, gdy pisał: „Nieraz po ziemi błędę jak gdyby umarły, I zda się, że oglądam świat z tamtego brzoza<sup>258</sup>”. Symboliczny skrót jego poezji i tego spojrzenia z tamtego brzoza stanowi owa „czarna jak noc gondola”, co nocą „niby sen po bazaltach kanałowych sunie”, a w poecie budzi myśl, że płynący w niej kochankowie są już w grób pogrążeni: „Mogiłą wasza miłosna gondola I łódką Charonową, a jam jest Charonem<sup>259</sup>”. Nie wdziękzył się Lange do przynoszonej przez śmierć przyjemnej nicości. Chwila zwątpienia, myśl, że może istotnie śmierć jest zupełną nicością, budziła w nim szczerą rozpacz<sup>260</sup>. A jednak zdarzało się, że i on przemawiał do śmierci niczym jakiś Dębicki — świadectwo siły tej warstwy modernizmu, skoro poddawała się jej natura rozumiejąca, czym jest naprawdę śmierć:

Ty, aniele bez imienia,  
 Białoskrzydła mgło dziewicza,  
 Której szept mię rozślodycza —  
 Srebrna rzeko zapomnienia!  
     Pani czysta, pani smutna —  
     Nieugięta — absolutna —  
     Cześć ci za tve białe płótna...  
 Cześć ci, pani, za tę ciszę,  
 Która słodko nas kołysze —  
 U twych stóp w bezmiarach wiszę...<sup>261</sup>

Przedstawiona część uczuciowości modernistycznej jest w głównych swych kształtach specyficznym tworem modernizmu. Problem śmierci istnieje wprawdzie zawsze, ale uprawiane przez modernistów ujęcie tego problemu zupełnie zmienia jego wygląd. Bo zazwyczaj jest śmierć niepokojącą zagadką metafizyczną — tutaj zaś jedynie *dreszczem*. Szukanie niezwykłości, dreszczu niesamowitego jest utajoną nicią przewodnią wezwań do nirwany i śmierci. Ten dreszcz niesamowity jeszcze silniej się objawi pod postacią eschatologii, lecz już tutaj można wyznaczyć jego zarysy. Pozostaje on niewątpliwie w ścisłym związku tak z pesymizmem, jak ze zmysłowością modernistów. Ze zmysłowością z tej przyczyny, ponieważ szukanie dreszczu jest wynikiem nadmiernego rozkołysania zmysłów, które nie reagując na podniety o przeciętnej sile, poczynają się domagać bodźców niezwykłych, szarpających. Sensualizm modernistyczny jest ojcem niesamowitości pragnień. Dwa pierwsze, złudne lekarstwa modernistyczne ściśle się ze sobą łączą, wynikają ze siebie. Związki z pesymizmem polegają znowuż na tym, że szukanie dreszczu jest przeciwieństwem optymizmu i radości. Kto świat naprawdę radośnie odczuwa, ten nie potrzebuje podniety napinających nerwy, natomiast stany pesymistyczne domagają się takich właśnie podniety, by zauważyć świat rzeczywisty, by mu pozwolić działać na wrażliwość. Dreszcz polega na odwróceniu zwykłej postawy, zwykłego wartościowania zjawisk.

Ta czynność uniezwyklenia jest tu samoistna, nie ogląda się na konsekwencję, byle trwać w stanie perwersji. I tak na przykład ze stanowiska modernistycznej rozpaczki wcale nie było czymś konsekwentnym przybieranie śmierci w hedonistyczne ozdoby; skoro świat jest padolem nędzy i cierpień, w takim razie śmierć powinna była występować w swym najokrutniejszym kształcie, powinna przerażać i grozić. Taka postawa byłaby jednak czymś codziennym, spotykanym, nie byłoby dreszczu, odwrócenia zjawisk, więc też śmierć stawała się kochanką, koicielką bólów, ponieważ to było bardziej niezwykłe.

<sup>257</sup>Antoni Lange (...) w swej „rozmowie mistrza ze śmiercią”, jak świetnie nazwał jego poezję Wacław Borowy — W. Borowy, *Dziś i wczoraj*, Warszawa 1934, s. 199 (*Antoni Lange jako poeta*). [przypis autorski]

<sup>258</sup>Nieraz po ziemi błędę jak gdyby umarły, I zda się, że oglądam świat z tamtego brzoza — A. Lange, *Rozmyślenia*, s. 13. [przypis autorski]

<sup>259</sup>Mogiłą wasza miłosna gondola I łódką Charonową, a jam jest Charonem — A. Lange, *Rozmyślenia*, s. 28. [przypis autorski]

<sup>260</sup>myśl, że może istotnie śmierć jest zupełną nicością, budziła w nim szczerą rozpacz — A. Lange, *Rozmyślenia*, s. 43, 73–74. [przypis autorski]

<sup>261</sup>Ty, aniele bez imienia (...) U twych stóp w bezmiarach wiszę — A. Lange, *Rozmyślenia*, s. 124. [przypis autorski]

## 7. Eschatologia i anarchizm

Trzecią furta z kraju boleści jest rozpaczliwa eschatologia, chęć zniszczenia świata (w poezji naturalnie) za cierpienia zadawane człowiekowi. Nirwana miała wyniszczyć wolę życia i na tę modłę wyzwolić człowieka od rzeczywistości. Była formą przewrotnej zemsty za zniechęcenie i rozczarowanie, zemsty drogą pośrednią, poprzez wolę życia. Dość często jednak ta chęć rewanzu przemawiała wprost pragnieniem niszczenia i marzeniami o końcu świata, w którym człowiek wypowie swe nędze. Poeci nosili w sobie „gród buntowników ujarzmionych”, jakąś „*città dolente*”, jak w wierszu Staffa, „gród boleści ciemny i ponury”, gdzie „niewolni jeńce” leżeli przygnieceny duszy bezwładem i rozpaczą<sup>262</sup>. Zdarzały się chwile, kiedy zrywali jednak pęta i rodził się bunt, wybuch burzycielski. Zna te wybuchy doskonale Tetmajer i łączy je z bólem pokolenia, czy też niemożnością zdobycia zapomnienia przez użycie<sup>263</sup>. Z szczególną siłą umiał wypowiadać te uczucia Miciński:

Jak czarna lecę błyskawica,  
nad przepaściami słychać me tętenty.  
A za mną śpiewa borów chór  
i łkają dzwony zatopionych miast —

Krwawi się serce morza pośród gór —  
konają tęcze zdruzgotanych gwiazd —  
Hurra — tytany! w ręku piorun siny —  
ten świat roztrącić — w głębinie! w głębinie<sup>264</sup>!

Dla wyrażenia tych eschatologicznych pragnień czterokrotnie jawi się *Dies Irae* (Rydel, Żuławski, Leszczyński, Kasprowicz), Komornicka i Żuławski sięgają po motyw buntu Lucyfera, Perzyński pisze dekadenccki *Sąd ostateczny*, pełen oczekiwania na „ten wielki, święty dzień, w którym Neron-Bóg spojrzy na pożar swej Romy<sup>265</sup>”. U Komornickiej, Żuławskiego i Perzyńskiego dobitnie widać, jakie są łączności tej eschatologii z dotychczas opisywanymi stanami. U Komornickiej jest to niemożliwość „kosmicznego użycia”, nasycenia wszelkich pożądań. Skoro pełnia użycia jest niemożliwa, poetka przybiera pozę zbuntowanego anioła:

Dziś zrzucam z siebie łachmanną Ducha-Nędzarza powłokę!  
Świetliste skrzydła aniołów — w zniszczenia zmieniam pochodnie.  
Za włosy pochwyć ludzkość — w piekło ją z sobą powłokę!  
Niech zgrzyta! wiek mrze w płomieniach! Za nędzę swą! za swe zbrodnie!  
I wyjmę z ducha głębinie stężalą kroplę trucizny —  
Jak Kleopatra ją rzucę — jak perłę! w urnę Wszechświata!  
Wypełni Wszechświat — przeniknie w rdzeń serca, w żyły i w blizny  
I wtedy duch mój zatruty z Kosmosem strutym się zbrata<sup>266</sup>.

Poeci bardziej świadomi, że przemawiają w imieniu ludzkości dręczonej bólem istnienia, przedstawicielstwo swoje wyrażali współczuciem Boga, rozumiejącego, skąd się narodziły te niesłychane bunty. W tych dekadencckich sądach ostatecznych Bóg jest sędzią dlatego sprawiedliwym, że smutnym. Gdy słucha skarg tłumów w cyklu sonetów Żuławskiego *Dies Irae*, mamy podejrzenie, że jest dobrze odczytany w Schopenhauerze i rozumie pretensje filozoficzne epoki, z jakimi zwraca się do niego rozjątrzony tłum z doliny Jozafata. W *Sądzie* Perzyńskiego Bóg na tronie sędziowskim zasiada „z piekącym bólem

<sup>262</sup>„gród buntowników ujarzmionych” (...) gdzie „niewolni jeńce” leżeli przygnieceny duszy bezwładem i rozpaczą — L. Staff, *Pisma*, Warszawa 1931, I, s. 138 (*Sny o potędze*). [przypis autorski]

<sup>263</sup>bunt, wybuch burzycielski (...) — K. Tetmajer *Poezje*, S. I, s. 66 (*Konaj, me serce*), s. 87–88 (*Z pucharem w dloni*). [przypis autorski]

<sup>264</sup>Jak czarna lecę błyskawica (...) w głębinie! — T. Miciński, *W mroku gwiazd*, s. 51. [przypis autorski]

<sup>265</sup>ten wielki, święty dzień, w którym Neron-Bóg spojrzy na pożar swej Romy — W. Perzyński, *Poezje*, wyd. II, Warszawa 1923, s. 53. [przypis autorski]

<sup>266</sup>Dziś zrzucam z siebie łachmanną Ducha-Nędzarza powłokę! (...) I wtedy duch mój zatruty z Kosmosem strutym się zbrata — M. Komornicka, *Bunt Anioła*, „*Życie*” 1897, nr 7. [przypis autorski]

w łonie” i „smutny — przebacza najcięższe i najkrwawsze grzechy i z goryczą uśmiecha się do siebie nad sobą<sup>267</sup>”. Zupełnie tak samo zachowuje się Chrystus, wędrujący wśród nędz ludzkości, w poemacie Orkana *Z tej smutnej ziemi*, tak samo zna nieuleczalność tych nędz i swoją słabość, i współczucie:

I czuje sercem, że tu na tej ziemi  
Nie ma spoczynku dlań — bo gdzie usiądzie,  
Wyjdą ku Niemu skargi, łzy i modły,  
I wszystkie krzywdy przypelzną pod nogi,  
I wszystkie płacze zejną się wieczyste,  
I poczną wołać: „Oto nas zawiodły  
Jasne nadzieje; oto nas i Bogi  
Już opuściły... Chryste! ratuj, Chryste!...”  
A On, wołania te słysząc płaczliwe,  
Skonałby z żalu i osrebrzył lice,  
Spokojem martwych patrząc w nieszczęśliwe.  
Jako się patrzą lodowe księżycy<sup>268</sup>.

Odwracają się przeto role. Sądzonym jest sędzia ostateczny, sędzią tłum. Ten pomysł zostaje szeroko rozbudowany przez Żuławskiego w cyklu *Dies Irae* i pomnożony o zgodę Boga na tego rodzaju sąd. Tłum przywodzi przed oblicze Boga wszystkie skargi na cierpienie i ból, powtarzane przez smutne pokolenie:

Żeś nas stworzył, a stworzył słabe i ułomne,  
żeś nam kazał być w strachu i żyć w poniewierce,  
żeś ból stworzył, a dał nam współczujące serce,  
i brzemień ponad siły dla barków ogromne.  
Żeś nam szczęścia pragnienie w smętne włożył dusze,  
a rozkosz każdą przeklął, uciechy zakazał,  
żeś nas w grzechu opuścił, żądzami nas zmazał,  
a sumienie nam dając, wydał na katusze —

z wszystkiego tego „Panie, zdaj nam sprawę”. Na te słowa groza zdejmuje aniołów i cherubów, sam Stwórca płonie gniewem, ale kiedy biała postać Chrystusa („boleść wieków niezmierna w jej obliczu pała”) z niemym wyrzutem składa przy tronie sędziowskim swój krzyż: — „Bóg opuścił rękę<sup>269</sup>”.

Poeta ucieka się więc do obrazu Sądu Ostatecznego, by bezmiarem bólu przytłoczyć Boga i ukazać, że na takie odczucie cierpienia, jakie znali moderniści, nawet Bóg nie posiada rzekomo żadnego lekarstwa. Poprzez marzenia eschatologiczne wracamy do punktu wyjścia: te marzenia miały być leczeniem modernistycznego bólu. Tymczasem zainscenizowane Sądy Ostateczne, smutek i rezygnacja Boga dowodzą, że ten ból jest potężny aż do nieuleczalności. Eschatologiczne koło zamyka się, zgoda Boga na te stany jest ze stanowiska modernizmu koniecznością<sup>270</sup>.

<sup>267</sup> W Sądzie Perzyńskiego Bóg (...) z goryczą uśmiecha się do siebie nad sobą — W. Perzyński, *Poezje*, wyd. II, Warszawa 1923. [przypis autorski]

<sup>268</sup> I czuje sercem, że tu na tej ziemi (...) Jako się patrzą lodowe księżycy — W. Orkan, *Z tej smutnej ziemi*, Lwów 1902, s. 107. [przypis autorski]

<sup>269</sup> Żeś nas stworzył, a stworzył słabe i ułomne (...) Bóg opuścił rękę — J. Żuławski, *Dies Irae*, „Życie” 1898, nr 44. [przypis autorski]

<sup>270</sup> Eschatologiczne koło zamyka się, zgoda Boga na te stany jest ze stanowiska modernizmu koniecznością (...) — siła tego wzmówienia była tak wielka, że nawet pocziwy Rydel (pierwszy ze wszystkich rówieśników!) popełnił straszliwe misterium *Dies Irae* (pierwodruk „Przegląd Polski” 1893, t. 109, s. 75–92), które redakcja tego pisma podawała czytelnikom z całą powagą jako wprowadzie „falszywy, nie oparty na zdrowych pojęciach i istotnych warunkach poezji” — niemniej jednak „zajmujący i podług nas niezwykły objaw tego nowego w literaturze kierunku”. Na prawach *curiosum* warto streścić to misterium. Pozbierał Rydel wszystkie możliwe symbole grozy i okropności. Nadmorski brzeg, wśród dymu pożarów pełen ludzi zrozpaczonych po trzęsieniu ziemi, które wyniszczyło wszystko, co ludzie zbudowali. Głód, nędza, rany. Przechodzi procesja z papieżem na czele, śpiewając *Dies Irae*. Wśród grzmotów hostia z monstancji ucieka w niebo: Chrystus opuścił świat. Ktoś upija się absyntem, robotnik z kobietą w sukni balowej powiadają „użyjemy, a po tym śmierć”, filozof powtarza — nirwana,

Na tym tle zrozumiały się staję zaród *Hymnów* Kasprowicza, to, że pierwszym z nich jest *Dies Irae*. Potężna wizja poety związana jest ściśle z nastrojami pokolenia. Kasprowicz powtarza w *Dies Irae* argumentację występującą u Żuławskiego<sup>271</sup>, iż ludzkość nie jest winna swoim cierpieniom, tak ogromnym, że Bóg powinien wraz z nią zapłakać i zawstydić się:

A kto mnie stworzył na to, ażeby w tej chwili,  
odziany potępienia podartą żalobą,  
kawałem kiru, zdjętym z mar Twojego świata,  
wił się i czuł przed Tobą,  
i martwym, osłupiałym z przerażenia okiem  
straszego Sądu wylawiał płomienne,  
świat druzgocące rozkazy?

Sądz, Sprawiedliwy!  
Krusz światów posady,  
rozzęgnij wielki pożar w tlejącej iskierce,  
na popiół spal Adama oszukane serce  
i płacz!  
Z nim razem płacz, kamienny, lodowaty Boże<sup>272</sup>!

Te dwa przekonania pozwalają odtworzyć związki struktury uczuciowo-etycznej tego hymnu z duchowością modernizmu. Jest tak: Bóg to sprawca zła i grzechu człowieka. Bóg stworzył człowieka skazanego na cierpienie, podobnie więc jak występki ludzkie są poniekąd grzechem Boga („Przedemną przepaść zrodzona przez winę, przez grzech Twój, Boże!”), który go stworzył ułomnym, tak i cierpienia, nędze bytu powinny sięgać aż do Boga, bo on jest winowajcą pośrednim tych cierpień. Kasprowicz do ostatecznej granicy doprowadził rozwój dwóch uczuć: przekonanie natury wierzącej, że Bóg jest stwórcą wszystkiego, co istnieje, i równoległe z nim biegnące, szczególnie dotkliwe u Kasprowicza, przeświadczenie całej generacji, iż życie człowieka jest pasmem nieustannego bólu. Skoro nie zrezygnował w niczym ani z pierwszego, ani z drugiego przekonania, skoro nie wystarczyły mu dalej półśrodki zastosowane przez innych poetów, znalazł się w położeniu bez wyjścia. Bóg sprawcą świata, w którym na ból i zło nie ma lekarstwa. Z pomocą przyszła poecie eschatologia pokolenia. Z wspólnych odczuć zaczerpnął przeświadczenie, że jedynie burzycielska wizja rozwiąże ból człowieczy. Świadczy o tym wiersz *Wstań, orkanie*<sup>273</sup>, będący zapowiedzią *Dies Irae*. Wizja niszczycielska, poczęta z nastrojów pokolenia, była pierwotniejsza od celu, do jakiego poeta zastosował ją w hymnie.

Ostatnie pogłosy eschatologii modernistycznej znajdujemy u Orkana, w cytowanej już „fantazji lirycznej” *Z tej smutnej ziemi* oraz w rozdziale *Pomoru* zatytułowanym *Suplikacje*. Pogłosy te są bardzo wtórne i pozbawione oryginalności, ale mimo to należy im się uwaga, ponieważ bardzo wyraźnie w nich występują związki eschatologii z innymi warstwami uczuciowości modernistycznej. Stwierdziliśmy już litość Chrystusa nad cierpieniami modernistów, ale Orkan w sposób daleki od konsekwencji równie mocno uwidacznia rzekome okrucieństwo i bezwzględność Boga, którego nie wzruszą modły tłumu — wszak takim beznadziejnym akcentem kończą się *Suplikacje*. Konsekwencji tu

Obraz świata, Bóg,  
Kondycja ludzka,  
Cierpienie, Poeta

nirwana. Zjawiają się Lewiatan, Antychryst, Astarte („Zdrowaś Astarte, pożądlivości pełna”), Judasz, Eliasz. Kain zabija Eliasza, Judasz papieża, wody zmieniają się w krew, czas ustaje, przelatują wojska duchów, umarli zmartwychwstają, zjawia się Bóg w formie przerażającej jasności — tymczasem Matka Boska szatą utkaną z łez przesłania rodzaj ludzki i modli się do Syna o zmiłowanie. „Głos z góry” odpowiada: „Jam jest Sprawiedliwość i Miłosierdzie”. Zaiste, to eschatologiczne muzeum okropności było naprawdę niezwykle! [przypis autorski]

<sup>271</sup>Kasprowicz powtarza w *Dies Irae* argumentację występującą u Żuławskiego — to podobierstwo zauważył również Surówka w pracy *Charakterystyka „Hymnów” Kasprowicza*, Warszawa 1935, s. 87, niesłusznie uznając je za „przypadkową zbieżność ideowo-formalną”, chodzi tu bowiem, jak zobaczymy, o jedną z najciekawszych stron religijności, a raczej jej braku u modernistów. [przypis autorski]

<sup>272</sup>A kto mnie stworzył na to, ażeby w tej chwili (...) Z nim razem płacz, kamienny, lodowaty Boże! — J. Kasprowicz, *Dziela*, IX, s. 72, 74 (*Dies Irae*). [przypis autorski]

<sup>273</sup>wiersz „Wstań, orkanie” — J. Kasprowicz, *Wstań, orkanie*. Pierwodruk „Życie” 1897, nr 9. Obecnie *Dziela*, VII, s. 134–135. [przypis autorski]

nie ma, ponieważ jeżeli Bóg się lituje, nie może być bezlitosnym, ale skoro obydwaj przekonania występowały u modernistów, obydwaj też Orkan powtórzył. Tłum szalejący nad urwiskiem zawodzi pieśń typową dla szukających w szale zapomnienia<sup>274</sup> — to trzecia jeszcze tradycyjna odbliska.

*Suplikacje* jako całość wnoszą jednakże pewien świeższy artystycznie moment przez to, że umieszczone są w ciągu akcji powieści i tę akcję nagle poszerzają do kosmicznych rozmiarów. W ten sposób eschatologia pokolenia nie była dotąd wyzyskiwana, a sama powieść przez ów motyw, który w poemacie wydaje się już ograny, uzyskuje nową perspektywę i głębość, staje się symbolem przez całą swoją strukturę, teatrem wydarzeń niespotykanych w tym gatunku literackim:

Grzmoty...  
Całej ziemi wstrząśnienie.  
Minął czas —  
Spadło kościoła sklepienie —  
Lud ujrzał się na Dolinie Sądu  
Jako rozchwiany las...  
W serca wstąpiła otucha,  
Jako rozbitkom zjawia lądu,  
Tu się rozstrzygnie los —  
W tym miejscu Bóg wysłucha,  
Spotężmy głos<sup>275</sup>!

Wszystko to były jednak gotowe schematy i przekazy eschatologicznego przerażenia. Przed wyobraźnią Tadeusza Micińskiego w jego powieści *Xiądz Faust* (1911) stanął fakt całkowicie autentyczny i bardzo niedawny: zburzenie sycylijskiego miasta Mesyna przez trzęsienie ziemi (1908). Nie dziwi przeto, że na kanwie wizji dotyczącej owego trzęsienia ziemi pisarz uruchomił wszystkie powszechne wśród modernistów pomysły eschatologiczne: rozprzężenie postaw i uczuć moralnych, rabunki, rozjątrzona erotyka, morderstwa bez sensu i przyczyny, mniszki gwałcone po klasztorach, wyuzdane tańce mniszek i księży po kościołach, wreszcie metafizyczny dwuznacznik werbalny: wszystko to urządziła *Opaczność* (w sensie — *Opatrzność*).

Sam moment gwałtownego wstrząsu wzbudzającego niszczycielską falę morską, jaka wdziera się w ląd, został przedstawiony poprzez kontaminację patetycznej orkiestracji symfonicznej z żywiołami przyrody: „morze ryczało muzyką Wagnera, graną przez Tytanów, gdzie trąbami był krater Etny, bębniem — huk walącego się miasta, basem — jęk rozrywanej w wąwozy i przepaście ziemi, skrzypcami — włosy piorunów<sup>276</sup>”.

\*

Odmienne kształt omawianej warstwy uczuciowości stanowi anarchizm bohaterów powieściowych Przybyszewskiego. W powieściach jego pełno jest arcykonsekwentnych anarchistów, świadomych, że żadna dotychczasowa forma anarchizmu im nie wystarczy, a ich anarchizm musi urosnąć do kosmicznych wprost rozmiarów.

<sup>274</sup>Tłum szalejący nad urwiskiem zawodzi pieśń typową dla szukających w szale zapomnienia — W. Orkan, *Z tej smutnej ziemi*, Lwów 1902, s. 94: Zapomnieć! dalej! wartko! w skok!

Niech ziemia się rozludni!...  
Rozbity piersią, padnie mrok  
I noc się wypohudni...  
Zapomnieć trosk i łez i krwi,  
Ho, dalej! bez pamięci!

[przypis autorski]

<sup>275</sup>Grzmoty... (...) Spotężmy głos! — W. Orkan, *Pomór*, Warszawa 1938, s. 143. [przypis autorski]

<sup>276</sup>morze ryczało muzyką Wagnera (...) włosy piorunów — T. Miciński, *Xiądz Faust*, Kraków 1911, s. 131. [przypis autorski]

„Gdyby Napoleon zniszczył świat dla niszczenia, gdyby zdruzgotał trony i nie obsadzał ich na nowo, gdyby zniszczył był porządek rzeczy i nie przekształcał go na inny, natenczas byłby dla mnie Bogiem! Nie! nie Bogiem!... Ale byłby dla mnie szatanem! Najwyższym!”

— woła Hartman w *Dzieciach szatana*<sup>277</sup>.

„To, co czynię, czynię tylko w tym celu, aby niszczyć życie... moim jedynym dogmatem jest niszczenie życia”

— wtóruje mu Gordon<sup>278</sup>. Synowie ziemi i dzieci szatana niszczą dla samej rozkoszy niszczenia i są dumni, że swych niepospolitych zbrodni nie przybierają w żadne tłumaczenia. W ten chaos sporów, (kto jest, a kto nie jest konsekwentnym anarchistą, bo wyznaje inne pobudki poza samą rozkoszą niszczenia, trudno wprowadzić jaki taki ład. Falk, Gordon, Hartman, Wroński co chwila zaprzeczają sobie. Nie będziemy się przeto zajmować tutaj układaniem w formy tej rozgorączkowanej plazmy.

Istnieją jednakże dwa dążenia stałe w tym anarchizmie. Najpierw uparta konsekwencja w wierności zasadom niszczycielskim, która odbiera wprawdzie tym powieściom resztki prawdopodobieństwa psychologicznego i artyzmu, ale nakazuje zająć się nimi jako dokumentem. Bo przecież bez względu na to, czy przyjmowane ze zgrozą czy ze zrozumieniem, traktowane były całkiem poważnie. Postaciom Przybyszewskiego nie wystarczy żadna forma filozoficznego i literackiego niszczycielstwa. Pokpiwają sobie z Nietzschego<sup>279</sup>, o nadczłowieku mówią jak o filistrze, lekceważą Schopenhauera<sup>280</sup>, marzy im się, że należałoby celem krzewienia anarchizmu wstępować do seminariów duchownych, bo nikt takiego jak ksiądz nie posiada wpływu na lud<sup>281</sup>, działalności rewolucyjno-klasowej oddają się dlatego, ponieważ ona najłatwiej pozwala nasycić żądzę niszczenia. Niszczycielskie pragnienia modernizmu zostają więc w tych powieściach doprowadzone do wyolbrzymienia, graniczącego z absurdem i mimowolną groteską.

Druga cecha wspólna — to modernistyczne pochodzenie tych wszystkich potępieńców. Zrodziła ich rozpacz i ból.

„Każdy trawiony lękiem, każdy zrozpaczony, co zgrzyta zębami w bezsilnej wściekłości, każdy, kto ociera się o więzienie, każdy, kto głód znosi i upokorzenie, niewolnik i pan syfilityczny, nierządnicą i zhańbioną dziewczyną, opuszczoną przez kochankę, więzień i złodziej, literat bez powodzenia i aktor wygwizdany — wszyscy oni, wszyscy, są *moi*<sup>282</sup>.

— są dziećmi szatana.

Z tej falangi zrozpaczonych na wyróżnienie zasługuje jeden Czerkaski, *alter ego* Przybyszewskiego w *Synach ziemi*. On jedyny tworzy pewne nadbudowy wyjaśniające. Kiedy truje dziecko-prostytutkę, uważa, że właściwie zdobył się na „prawdziwą dobroć”:

<sup>277</sup> *Gdyby Napoleon zniszczył świat dla niszczenia (...) Najwyższym!* — S. Przybyszewski, *Dzieci szatana*, s. 63. [przypis autorski]

<sup>278</sup> *To, co czynię (...) dogmatem jest niszczenie życia* — S. Przybyszewski, *Dzieci szatana*, s. 227. [przypis autorski]

<sup>279</sup> *Postaciom Przybyszewskiego nie wystarczy żadna forma filozoficznego i literackiego niszczycielstwa. Pokpiwają sobie z Nietzschego* — W stosunku do Nietzschego nie obowiązuje ich żadna konsekwencja. Falk z aprobatą przyjmuje myśl, że w postępowaniu z kobietami jest prawdziwym nadczłowiekiem. „Hu, hu, nadczłowiek! — śmiał się do rozpuku z tej bajecznej nazwy — tak! nadczłowiek, okrutny, bezsumienny, wspaniały i dobrotliwy... Jestem naturą, nie mam sumienia, bo ona go nie ma” (*Homo sapiens*, III, s. 78). Gordon oświadcza, że „Nietzsche-filozof, to czysto burżuazyjny mózg... he, he, he! Nie ma dobra ani zła, ale Nietzsche ciągle mówi o anarchistach jak o psach, które szczekają na wszystkich rynkach europejskich... Bądźcie nadludźmi... Zabawiajcie się nadczłowieczą ideologią, nie dbajcie o burżuazyjny porządek społeczny, przeciwnie, wywracajcie go, drugoczcie jego tablice, naturalnie na papierze...” (*Dzieci szatana*, s. 60–61). [przypis autorski]

<sup>280</sup> *Postaciom Przybyszewskiego nie wystarczy żadna forma filozoficznego i literackiego niszczycielstwa (...) lekceważą Schopenhauera* — „Śmieszny Schopenhauer, potępiał życie, a nie chciał go poświęcić. — Bakunin był przynajmniej konsekwentny” (*Dzieci szatana*, s. 299). [przypis autorski]

<sup>281</sup> *marzy im się, że należałoby celem krzewienia anarchizmu wstępować do seminariów duchownych, bo nikt takiego jak ksiądz nie posiada wpływu na lud* — S. Przybyszewski, *Dzieci szatana*, s. 106. [przypis autorski]

<sup>282</sup> *Każdy trawiony lękiem (...) wszyscy oni, wszyscy, są moi* — S. Przybyszewski, *Dzieci szatana*, s. 89. [przypis autorski]



„— Uratowałem cię, modlił się cicho, od ohydy rozkładu żywego jeszcze ciała, odpadania członków, wycinania krtani, od razów bezlitosnego kańczuga twego rozwścieczonego alfonsa, od katuszy włóczenia się po słońcu, mrozie, śniegu, szarudze i błocie, po pustych, ciemnych ulicach, wyzwoliłem cię od więzienia i szpitala, od całej plugawej, smrodliwej nędzy<sup>283</sup>”.

Niszczycielska perwersja — to humanitaryzm w oczach Czerkaskiego. Doskonały przydatek do humanitarnej pasji niszczenia w imię doktryny u obywatela Scevoli w *Korsarzu* Conrada<sup>284</sup>.

Jeszcze bardziej perwersyjny jest prometeizm Czerkaskiego. Oto człowiek „Bogu kawałek, kawałtka słońca ukradł”. Jest to ziemia — wypieszczona, wyhodowana przez człowieka, którą Bóg z zemsty razi morem i ogniem. Między Bogiem a człowiekiem wre o tę ziemię bój; człowiek w tym boju na wszystko jest gotów, byle uchronić „odłam słońca, który Bogu wykradł”. Byle go wybronić,

„człowiek urósł do wysokości chciwego zazdrosnego Mściciela-Boga-Szatana, rzucił się na swoją ukochaną ziemię, objął ją rozpaczłą mocą swych ramion, szarpnął ją wyolbrzymioną siłą rozjuszanego Tytana, wyważył ją z posad i cisnął się wraz z nią w odmętne czeluści nieskończoności<sup>285</sup>”.

Tak się rozmawiało przy wódce w powieściach Przybyszewskiego... Ale wyzwolenicy sens owego katastroficznego bądź anarchicznego oczyszczenia z pełną dobitnością wypowiedzieli Miciński oraz Irzykowski. Miciński w cytowanym przed chwilą rozdziale *Zniszczenie Mesyny*:

„Mamże wyznać? nigdy nie doznałem uczucia tak bezgranicznej wolności, jak teraz, gdy przekonałem się, że jest przed nami góra najwyższej świętości i otchłań najstraszliwszych zbrodni. Duchy zapełniają świat, ale wszystko jest swobodne. Upojenie wolnością, radość szczytów niezajętych przez nikogo, uczucie, że wszystko można rozpocząć od nowa — teraz — w tejsze chwili, wśród najwyższych Przemienień...<sup>286</sup>” [Aneks V<sup>287</sup>]

Lecz chyba najbardziej konsekwentną wypowiedź anarchistyczną pozostawił w swoich *Dziennikach* Irzykowski. Dlatego tak konsekwentną, ponieważ całkowicie opartą o pełen perwersji przekład anarchizmu na problematykę moralną i na problematykę intencji:

„Z przyjemnością i dziką satysfakcją patrzę na grę złych instynktów w moich myślach i pozwalam im hulać pod czaszką. Mam żywą sympatię dla tych wzgardzonych instynktów, którym wszędzie wolno tylko w maskach cnót występować, lecz przede mną się maskować nie zdołają, ja lubię patrzeć na wściekle kąsanie tych psów Pana Boga i wołam po imieniu: zazdrość, pożądlivość, chciwość, chęć zemsty, zniszczyłbym ludzi, siebie, świat cały. Jakżebym chętnie został gigantem i doszedłszy do stóp niebieskiego tronu wymierzył policzek Panu Bogu, ażeby trzask rozległ się po całym świecie i był zasłyszany nawet na dnie piekła, gdzie się męczą ofiary. Lecz to by

<sup>283</sup>Uratowałem cię (...) od całej plugawej, smrodliwej nędzy — S. Przybyszewski, *Synowie ziemi*, IV, s. 87. [przypis autorski]

<sup>284</sup>Conrad, Joseph, właśc. Józef Konrad Korzeniowski (1857–1924) — powieściopisarz i publicysta angielskojęzyczny polskiego pochodzenia; jego twórczość łączy nurt romantyzmu z pozytywizmem, symbolizmem z impresjonizmem, tematyka dotyczy przede wszystkim kwestii psychologiczno-moralnych; Conrad czerpał w swej prozie obficie z doświadczeń nabytych podczas wieloletniej służby w marynarce handlowej, początkowo we Francji, następnie w Wielkiej Brytanii, gdzie uzyskał stopień kapitana i brytyjskie obywatelstwo; jest autorem licznych powieści (m.in. *Szaleństwo Almayera*, 1895; *Wyrzutek*, 1896; *Murzyn z załogi „Narcyza”*, 1897; *Lord Jim*, 1900; *Nostramo*, 1904; *Tajny agent*, 1907; *W oczach Zachodu*, 1911; *Gra losu*, 1913; *Smuga cienia*, 1917), a także opowiadań (m.in. *Jądro ciemności*, *Tuffun*, *Amy Foster*, *Falk*), dramatów i kilku tomów wspomnieniowych (m.in. *Zwierciadło morza*, 1906; *Ze wspomnień*, 1912); jego proza doczekała się licznych adaptacji filmowych. [przypis edytorski]

<sup>285</sup>człowiek urósł do wysokości (...) w odmętne czeluści nieskończoności — S. Przybyszewski, *Synowie ziemi*, III, s. 22–24. [przypis autorski]

<sup>286</sup>Mamże wyznać? (...) wśród najwyższych Przemienień... — T. Miciński, *Xiądz Faust*, s. 139. [przypis autorski]

<sup>287</sup>Aneks V — patrz: dalej w tej publikacji autorskie uzupełnienie opatrzone tytułem *Aneks V*. [przypis edytorski]

było szczytem. Mam niskie, podle pragnienia, które przytulam jak sieroty do łona, zgrzyzcząc zębami i zaciskając pięści, powtarzam: nie wolno, nie wolno! I wtedy naraz wydaje mi się cały świat cnoty światem ciemności, uciśkiem: niewolą złą, a na dnie ciemności widzę skrępowaną wspaniałą postać Lucifera<sup>288</sup>”.

Opisane zjawiska, niezależnie od tego, że są charakterystyczne dla modernizmu, posiadają również głębszą wymowę, odsłaniając i pozwalając zrozumieć pewne utajone cechy tego prądu. Eschatologia modernistyczna jest w dużej mierze zniekształceniem pragnień religijnych i metafizycznych przez dreszcz, przez dążenie do niezwykłości szarpiącej stępienymi (najczęściej w wyobraźni...) nerwami. Poszukiwanie tematów o wielkim ładunku grozy i niesamowitości stanowi objaw tego właśnie dążenia i dlatego anarchizm metafizyczny liryków i anarchizm społeczny Przybyszewskiego — to nie tyle świadectwo stosunku wobec określonych sfer rzeczywistości, ile po prostu dwa oblicza tej samej cechy modernistycznej.

Jest wielka niekonsekwencja w tych sądach ostatecznych, w których winowajcą i sądzonym jest Bóg, człowiek zaś jedynie zbolełą niewinnością. Niekonsekwencja bez względu na to, z jakiego stanowiska na nie spojrzeć: czy od strony przejętej z chrześcijaństwa formuły wyobrazeniowej, czy też od strony związków z aktywizmem, z czynnym humanizmem, którym na pozór zaprzeczano. Eschatologię chrześcijańską modernistyci przejmują jako formę, w którą można włożyć dowolną treść. Wkładają też treść, która — wbrew pozorom — całkowicie jest zgodna z optymizmem, z nasyconym wiarą w człowieka przekonaniem o jego miejscu w bycie. Ich stanowisko niczym się nie różni od poglądów takiego np. Jean-Marie Guyau<sup>289</sup>:

„Właśnie dlatego, że Boga ujmujemy jako maksimum potęgi, mógłby on jedynie narzucić minimum kary, ponieważ im większą jest siła, którą się rozporządza, tym mniej trzeba się nią posługiwać, by osiągnąć określony wynik. Zresztą skoro widzi się w nim dobroć najwyższą, niepodobna wyobrazić go sobie, narzucającego nawet to minimum kary; »ojciec niebieski« tę przynajmniej powinien mieć wyższość nad ojcami ziemskimi, by nie chłostał swych dzieci<sup>290</sup>”.

Dla człowieka naprawdę religijnego mieści się w takim stanowisku niepomierna i zuchwała duma. O religijność nikt by modernistów nie pytał, gdyby sami nie usiłowali się przystrajać w jej szczytki. Lecz osobowość religijna — był nią tylko Kasprowicz — kiedy uświadomi sobie zuchwalstwo (z jej stanowiska) podobnej eschatologii, zareagować musi wstrząsem i wejściem w formy religijności tradycyjnej, fideistycznej. Takim wstrząsem i wejściem są *Hymny*. W tym sensie *Hymny*, mimo że tak głęboko genezą i artystem związane są z uczuciowością modernistyczną, wykraczają poza nią zdecydowanie.

Druga strona zagadnienia jest bardziej istotna dla oceny modernizmu. Dzięki niej wzmówieniem okazuje się pesymizm modernistów, złudzeniem ich przekonanie, jakoby ludzi końca XIX wieku stać było na inną interpretację człowieka nad tę, której uczy humanizm antropocentryczny. Pesymizm tylko wówczas może mieć słuszość, kiedy dotyczy natury człowieka. Jeżeli natomiast jego powody usiłuje się przenieść w naukowy porządek rzeczywistości, dokonuje się tym śmiesznej uzurpacji. Porządek obiektywny wszechświata nie podlega żadnej ocenie etycznej, jest, jaki jest, a poddawanie go tej ocenie, połączone z pretensjami metafizycznymi, jest tylko mistyfikacją. Modernistom tylko się wydawało, że zerwali z czynnym pojmowaniem natury człowieka, które na pesymizm

<sup>288</sup> Z przyjemnością i dziką satysfakcją (...) widzę skrępowaną wspaniałą postać Lucifera — K. Irzykowski, *Notatki z życia, obserwacje i motywy*, s. 133 (12 II 1894). Konsekwencje przytoczonego fragmentu prowadzą Irzykowskiego w stronę *Patuby*, jego dalszy ciąg przytaczamy [w podrozdziale 4. *Horla i konsekwencje* (por. cytaty zaczynający się od słów: „To, co romansopisarze nazywają boleścią nie do przewyciężenia (...))”]. [przypis autorski]

<sup>289</sup> Guyau, Jean-Marie (1854–1888) — filozof i poeta fr.; inspirował się myślą Epikura, Epikteta, Platona, Kanta, a także Spencera, zaś w zakresie literatury twórczością Pierre’a Corneille, Victora Hugo i Alfreda de Musset. [przypis edytorski]

<sup>290</sup> Właśnie dlatego, że Boga ujmujemy jako maksimum potęgi (...) by nie chłostał swych dzieci — M. Guyau, *Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction*, Paris 1885, s. 187. Przekład polski, Warszawa 1910. [przypis autorski]

nie pozwala. Wierzyli nadal, że poza człowiekiem nie istnieje żadna miara jego wielkości czy małości, lecz do wiary tej nie śmieli się przyznać. Znadto była, jak na ich wymagania — prosta. Szukali pesymizmu. Znaleźli tylko rekwiizyty grozy i nimi potrzęsali.

## SPÓR POKOLEŃ I ZAGADNIENIE POCZĄTKÓW MŁODEJ POLSKI

### 1. Spór modernistów z pozytywistami

Przerwijmy na czas pewien tok rozwoju modernizmu. Pamiętajmy, że wszystkie opisywane tutaj zajścia duchowe dzieją się wcześniej, nim wystąpili Żeromski, Wyspiański, Reymont. Każdy okres jest tworem wielopokładowym. Gdy w przedstawiony sposób formuje się generacja modernistyczna, żyje jeszcze i obserwuje jej poczynania pokolenie poprzednie. Wstawmy się w sytuację tych starszych obserwatorów. Jeszcze nie wystąpili pisarze co dopiero wymienieni, jeszcze nie daje się przewidzieć ewolucja niejednego z twórców, dla którego modernizm będzie jedynie przejściową przygodą, i pokolenie starsze nie posiada naszej perspektywy. Nie wie, nie może wiedzieć, że taka duchowość modernistyczna będzie jedynie etapem; wydaje się starszym, i słusznie się wydaje ze stanowiska lat 1890–1900, że to już meta, cel ewolucji młodych. Co za ogromny, niespotykany kontrast dwóch pokoleń!

Powstaje sytuacja, jaka stale, czy to weźmiemy romantyków, czy pozytywistów, czy lata powojenne, prowadzi do sporu pokoleń. Ten spór w obchodzącym nas okresie przybrał formę rzadko spotykaną tak w zaciekłości zarzutów i oskarżeń wzajemnych, jak w położeniu przeciwników. Pokolenie starsze zazwyczaj nie pojmuje młodych; ten stały powód sporu w okresie modernizmu nabrał wyjątkowej ostrości. Przedstawione stany duchowe modernistów były szyfrem, który jedynie młodzi dobrze rozumieli. Starszemu pokoleniu brakowało klucza do ich przeżyć pokoleniowych. Gdyby zaszedł jakiś powszechny wstrząs, który by zauważyły obydwie pokolenia, prawdopodobnie poprzednicy byliby odczuli, że młodzi mają swoją rację, nowe warunki muszą bowiem wywoływać nową uczuciowość. Skoro jednak podobnego wstrząsu nie było, skoro w świadomości starszego pokolenia nie utraciły wagi zdobycze naukowe, a młodzi obiektywnych powodów swego znużenia i rozczarowania nie umieli podać, cóż dziwnego, że sytuacja naładowana była nieporozumieniami, gotowością do przerzucania winy na barki przeciwnika.

W całym omawianym okresie toczy się więc dwustronny proces. Obydwie spierające się pokolenia są równocześnie prokuratorami i jako prokuratorowie, wbrew zasadom procedury, pragną wyrokować. Tym ostrzej się ta sytuacja zarysowuje, ponieważ mimo braku wielkiego przeżycia pokoleniowego istniała wśród młodych wyraźna świadomość, że dochodzi do głosu nowe pokolenie. Omawiane dotąd sądy młodych o sobie i twory ich mają przeważnie charakter *deklaracji pokoleniowych* uwydatniających przemiany, jakie zachodzą w młodych duszach. Pokolenie stwarza parę programów literackich zwracających się wyłącznie do młodych. Prawie każdy z liryków, o ile przemawia w formie *my*, przemawia w formie, którą można by nazwać *my pokoleniowym*. *My* — czyli młodzi.

Z kurhanów tamy śpiętrzacie wy,  
By słońca prawdy zatrzymać bieg;  
Lecz pamiętajcie, że młodzi my,  
A wam przeżyta skroń bieli śnieg<sup>291</sup>

Nie umiano się tego ustrzec nawet wówczas, kiedy dany pisarz pragnął przemawiać tylko we własnym imieniu. Brzozowski zastrzega się w *My młodzi*, że atakuje samotnie, ale jego atak natychmiast, od tytułu rozpoczynając, przechodzi w „my pokoleniowe<sup>292</sup>”.

<sup>291</sup>Z kurhanów tamy śpiętrzacie wy (...) A wam przeżyta skroń bieli śnieg — J. Nowicki, *Pieśni czasu*, Tarnów 1904, s. 52. Jeszcze dzisiaj Ignacy Baliński, wydając swoje ówczesne wiersze, na czoło tomu wysuwa rozprawę z poprzednikami *Do starszego pokolenia*. Por. I. Baliński, *Wybór wierszy z lat wielu*, Warszawa 1937, s. 7–24. [przypis autorski]

<sup>292</sup>Brzozowski zastrzega się (...) że atakuje samotnie, ale jego atak natychmiast (...) przechodzi w „my pokoleniowe” — S. Brzozowski, *My młodzi*, „Głos” 1902, nr 50. [przypis autorski]

Przede wszystkim jednak ten charakter deklaracji posiadają analityczno-psychologiczne utwory modernistów. „Spowiedzią powszechną”, która odsłania „stającą się duszę młodego pokolenia”, zwie Antoni Potocki twórczość Młodej Polski do roku 1900<sup>293</sup>. „Pamiętnikiem poetyckim całego pokolenia” nazywa Borowy<sup>294</sup> takie utwory Langego, jak *Vox posthuma*, *Spowiedź*, *O zachodzie*. Jakoż rzeczywiście refleksjonista Lange już to próbuje w syntetyczny sposób ująć rolę swej generacji, widząc w niej pokolenie przejściowe, niepełne<sup>295</sup>, to znowu świadomie pragnie śledzić uczuciowość rówieśników:

Oto nadeszły dni wielkiej Spowiedzi:  
Błądzą po ziemi wiecznych cierpień syny —  
Z sercem na dwoje rozdartym — Manfredzi —  
Duchy z edeńskiej wygnane krainy.  
A każdy w własne zapatrzon głębiny,  
Samego siebie boleśnie rozważa  
I sądzi myśli swe, żądze i czyny,  
I sądem cierpień — cierpienia pomnaża,  
I klęczy w swych cierpień straszne ołtarza<sup>296</sup>.

Stąd wreszcie do umysłów czujniejszych obserwatorów docierało zrozumienie zasady pokoleń. Dużą wymowę posiada fakt, że Antoni Potocki, jedyny badacz, który u nas do historii literatury wprowadził zasadę pokoleń, jest z wieku i uczuciowości rówieśnikiem Młodej Polski. Wszak Przybyszewski jego tylko uważał za godnego objęcia redakcji „*Życia*”<sup>297</sup>. Wobec tego, że jedynym przewodnikiem Potockiego jest *Stary Testament*, wolno przypuszczać, że zrozumienie tej sprawy zrodziło się u niego z wspólnych przeżyć pokolenia lub przynajmniej z bezpośredniej obserwacji socjalno-literackiego pochodzenia Młodej Polski. Wacław Nałkowski, kiedy opisuje nowy, nerwowo-ewolucyjny typ człowieka, przedstawia właściwie uczestnika nowej generacji i tak przepowiada zwycięże tego typu, jak o sobie prorokowali moderniści:

„Jesteśmy świadkami narodzin nowego typu człowieka... Ten typ, obdarzony wielką subtelnością zarówno myśli, jak i uczucia, ten typ o wielkim rozwoju, że tak powiem, zmysłu wewnętrznego, o pragnieniach bezmiernych; ten typ, obdarzony zdolnością odczuwania prądów przyszłości, urzeczywistni zapewne z czasem, zbankrutowany po części... dawny ideał: »sięgnąć, gdzie wzrok nie sięga...«, zdoła — być może — rozjaśnić ciemne dziś jeszcze zjawiska, drzemające w tajemnych głębiach duszy ludzkiej”<sup>298</sup>.

Chmielowski wreszcie specjalny rozdział w *Dramacie polskim doby najnowszej* poświęca „umysłowości młodzieży odbitej w dramacie”, przeczuwając, iż w autocharakterystyce młodych leży klucz do ich zrozumienia<sup>299</sup>.

Tak więc istniały u modernistów dwie tendencje. Brak ośrodka krystalizacyjnego w formie wielkiego przeżycia pokoleniowego współistniał z bardziej świadomym niż u poprzedników poczuciem różnicy pokoleń. Przyczyny drugiej tendencji nietrudne są do objaśnienia: modernizm jest odzyciem romantycznej wspólnoty młodości, pomnożonym

<sup>293</sup> „Spowiedzią powszechną” (...) zwie Antoni Potocki twórczość Młodej Polski do roku 1900 — A. Potocki, *Polska literatura współczesna*, Warszawa 1911, II, s. 38. [przypis autorski]

<sup>294</sup> „Pamiętnikiem poetyckim całego pokolenia” nazywa Borowy (...) utwory Langego — W. Borowy, *Dziś i wczoraj*, Warszawa 1934, s. 203. [przypis autorski]

<sup>295</sup> refleksjonista Lange (...) próbuje w syntetyczny sposób ująć rolę swej generacji, widząc w niej pokolenie przejściowe, niepełne — por. A. Lange, *Swemu pokoleniu*, „*Życie*” 1897, nr 3. Podobnie ujmowała tę rolę pokolenia Maria Komornicka w dwóch impresjach lirycznych *Przejęciowi* i *Psalm przejściowych* (*Forpocztzy*, Książka zbiorowa przez W. Nałkowskiego, M. Komornicką i C. Jellentę, Lwów 1895, s. 127–134, 196–197) oraz A. Müller w wizji *Sursum corda*, „*Młodość*” 1899, nr 4. [przypis autorski]

<sup>296</sup> *Oto nadeszły dni wielkiej Spowiedzi* (...) *I klęczy u swych cierpień straszne ołtarza* — A. Lange, *Poezje*, II, s. 127. [przypis autorski]

<sup>297</sup> Antoni Potocki (...) *Przybyszewski jego tylko uważał za godnego objęcia redakcji „Życia”* — [por.] S. Przybyszewski, *Moi współcześni*, II, s. 86–87 (*Wśród swoich*). [przypis autorski]

<sup>298</sup> *Jesteśmy świadkami narodzin nowego typu człowieka* (...) *zjawiska, drzemające w tajemnych głębiach duszy ludzkiej* — *Forpocztzy*, s. 10 (W. Nałkowski). [przypis autorski]

<sup>299</sup> *Chmielowski* (...) *w Dramacie polskim doby najnowszej* (...) *w autocharakterystyce młodych leży klucz do ich zrozumienia* — P. Chmielowski, *Najnowsze prądy w poezji naszej*, s. 89–120. [przypis autorski]

o tendencje analityczno-poznawcze, które między tymi dwiema falami irracjonalizmu rozwinęły się w ciągu stulecia.

Sporu obchodzących nas pokoleń nie mamy zamiaru opisywać wyczerpująco w jego przebiegu historycznym, będzie nam chodzić jedynie o wskazanie ostrości tego sporu i wskazanie najczęściej się powtarzających zarzutów. Na wstępie słów kilka o artykule Szczepanowskiego *Dezynfekcja prądów europejskich*, inaugurującym najgorętszy okres sporu. Wystąpienie Szczepanowskiego, mimo że tak stało się głośnie, właściwie nie uderza w konkretne słabości modernizmu, nie atakuje jego głównych przedstawicieli, bo nie był nim przecież Tadeusz Konczyński, którego artykuł o d'Annunziu stał się przyczyną tego wystąpienia. Pewnie, że nader namiętny, nieraz naturalistycznie jędrny („guano zaparfumowane wodą kolońską” — czyli Bourget) ton Szczepanowskiego mógł podniecać do oporu, ale główny powód, dla którego młodzi uczuli się tak dotknięci diatrybą Szczepanowskiego, był inny. Oto zaatakowani zostali gwałtownie, z ironią i drwiną na temat rzekomej ich naukowości<sup>300</sup> przewodnicy francuscy modernizmu, zaatakowani zostali sami prorocy ważniejsi od polskich wyznawców. Uwypatniało się już nieraz i przyjdzie do tego jeszcze powrócić, że dla modernizmu jego kosmopolityczne źródła były na gruncie polskim koniecznością, były w ogóle wspólną cechą tego prądu w całej Europie, tymczasem Szczepanowski właśnie te źródła starał się zamącić, dowodząc, że „najdziwniejszą jest pretensja, jakoby ci autorowie coś nowego przynieśli”, skoro ich wybryki stanowią cząstkę zaledwie geniuszu wielkich poetów. Wobec dążenia modernistów do oryginalności był to zarzut najboleśniejszy. Stąd odpowiedź mogła polegać tylko albo na doprowadzeniu stanowiska Szczepanowskiego do przesady, by skarykaturowawszy przeciwnika, uniknąć dyskusji właściwej (Tetmajera *Patriota*, który „woli polskie g... w polu niż fiołki w Neapolu”), albo też na obronie przekonania, że czerpanie z obcych źródeł nie przeszkodzi narodowemu charakterowi literatury. Tego to przekonania w odpowiedzi Szczepanowskiemu bronił Ludwik Szczepański:

„Niewątpliwie wybór narodowych tematów, przedstawianie ojczystej przyrody i życia narodowego jest w pierwszym rzędzie pożądane w sztuce. Strzeżmy się jeno, aby się nie posuwać za daleko w tym pragnieniu i nie stawiać tego jako ścisłą zasadę, bo musielibyśmy wtedy wziąć chyba rozbrat z długim szeregiem wybitnych literatów i artystów polskich... Jeżeli twórczość naszą ożywia kult prawdy — jeśli artysta polski stara się być *sobą* i wyrazić treść ducha swego w oryginalny a estetycznie najdoskonalszy sposób — sztuka taka ma w sobie siłę rozwoju i jest piękną, »pożyteczną« i »narodową«<sup>301</sup>.”

Wystąpienie Szczepanowskiego, mimo że tak trafnie uderzało w kosmopolityzm modernistyczny, było jednak indywidualne i nie powtarzało się pod innymi piórami. Główny temat sporu był inny. Brak historycznego czy społecznego przeżycia, którego echa dotarłyby do starszych, sprawiał, że winę za rozczarowanie i brak ideałów młodzi i starzy przerculali na siebie wzajemnie, jak w żadnym ze sporów pokoleń w Polsce. Oto dowody. Najwcześniej Cezary Jellenta, bo już w *Forpocztach*, pośrednim winowajcą panującej płaskości duchowej czynił wielką plejadę pozytywistów.

„Prusowie, Orzeszkowe, Sienkiewicz, Okońscy, Konopnickie wychowali wielbicieli na razie sobie samym, ale na później: Kosiakiewiczom, Konarom, Estejom, Rodziewiczównym, Rutkowskim, Łętowskim i wielu innym jeszcze; innymi słowy, nie wyhodowali pokolenia godnego ojców i tym samym złożyli dowód braku niespożytości i kwalifikacji mistrzów. Bo ci, tu wymienieni i im podobni, zapanowali, odegrali rolę owej młodzieży, której

<sup>300</sup>młodzi uczuli się tak dotknięci diatrybą Szczepanowskiego (...) zaatakowani zostali gwałtownie, z ironią i drwiną na temat rzekomej ich naukowości przewodnicy francuscy modernizmu — „Wychowany byłem w zanadto surowej szkole nauk matematyczno-przyrodniczych i uczyłem się zanadto długo u pozytywistów francuskich, ażeby się dać wziąć na plewę pseudonaukową francuskich spekulantów literackich. Wolę jej [prawdy] szukać u rzeczywistych adeptów i schylić głowę przed Claude Bernardem, profesorem Charcot lub Pasteurem” (*Mysli o odrodzeniu narodowym*, Lwów 1903, s. 170). [przypis autorski]

<sup>301</sup>Niewątpliwie wybór narodowych tematów (...) jest piękną, »pożyteczną« i »narodową« — L. Szczepański, *Sztuka narodowa*, „Życie” 1898, nr 10. [przypis autorski]

groźne pukanie do drzwi wciąż słyszał mistrz Solness, oni zlizowali jeśli nie tytanów, to tytanidów<sup>302</sup>”.

Jellenta przeoczył, że przy takim stanowisku wina właściwie została zmazana, bo przecież nikt nie odpowiada za swoich epigonów.

Artur Górski, stawiając pytanie, „czy my Polacy mamy między sobą dekadentów” — odpowiadał:

„Niezawodnie. Są to synowie po duchu tych, co stworzyli Targowicę w imię »zdrowo pojętej tradycji«, co służyli w wojsku Najjaśniejszej Imperatorowej, szlifowali carskie posadzki, zbierali ordery i pieniądze... Są oni i dzisiaj, tkwią w ciele społeczeństwa jak zarazki rozkładu i przyprawiają je o stan zapalny<sup>303</sup>”.

Galicijscy czytelnicy tych słów domyślali się doskonale, na kogo wina została przezucona. Podobnie czynił Brzozowski w *My młodzi*:

„Ci, którzy najgłośniej i najbezczałniej występują w obronie zagrożonej rzekomo przez młodych wandalów »Kultury«, stanowili zawsze bierny, martwy, oporny wszelkiemu życiu i rozwojowi pierwiastek w naszym społeczeństwie. Zarzucają oni nam brak wiary, nihilizm”.

Czy mają prawo? — pyta Brzozowski, by odpowiedzieć, że prawdziwym nihilizmem moralnym jest właśnie

„umiejętność łączenia w jednej duszy katechizmowych reminiscencji i refrenów z operetek Offenbacha, sielankowo-historycznych reminiscencji z oportunizmem polityczno-społecznym, nieznanym granic wielkich prawd wywalczanych przez Darwina, Spencera, Marksa, Ruskina, z pensjonarskim szczebiotaniem na temat Asnykowskich ołtarzy z żarzącym się na nich świętym ogniem, przy którym można jeszcze upiec niejedną pieczeń<sup>304</sup>”.

Jeszcze wyraźniej i na terenie czysto literackim dokonywali tego przerwania winy Nowaczyński i Stanisław Pieńkowski. Pisząc o cytacie z Modrzewskiego („Niemoc serdeczna jest stokroć gorsza od niemocy fizycznej. Przeto zlecicie myśl waszą”), położonym przez Berenta u wstępu *Próchna*, Nowaczyński powiedział, że

„raczej zastosować da się do może bardzo szerokich już szeregów i warstw próchnięjącego w indolencji opasłej i uporze materialistycznym mieszczaństwa, zwłaszcza gdy się ma w życiu współczesnym tyle dowodów, że z kawiarnianej wegetacji i porodowych bólów bezsensnych nocy, nihilistycznych debat i dysput i słusznej chyba pogardy dla oficjalnego bezżycia narodowego wychodzą w światło dnia umysły i charaktery, nadające ducha i stylu następnym pokoleniom<sup>305</sup>”.

Dekadentem był więc filister... Pieńkowski to samo uczynił jeszcze dobitniej:

„Nie ci — najmłodszy, których nazywają dekadentami, są nimi, lecz przede wszystkim realiści nasi, powieściopisarze, noweliści — oto prawdziwi dekadenci. Na nich spojrzeć należy, ażeby dostrzec wielki upadek sztuki i człowieka. Gdyż — co można nazwać w sztuce dekadentyzmem, upadkiem? Brak siły twórczej —: realiści nie tworzą, lecz z trudem odtwarzają. Brak wyobraźni —: któż bardziej od nich jest jej pozbawiony? Egoizm gruby —: żaden z nich nie bierze udziału w życiu, tj. tworzeniu i walce, patrzą tylko przez lupy i opisują. Bezsilność —: oni sami, ich ludzie, ich życie jest słabe i chore. Małostkowość —: oni się w niej grzebią. Krótkowzroczność —: jakież są ich widnokreśli? Brak woli —: czegoż oni chcą?... Oto siedem grzechów głównych realizmu, czyli dekadentyzmu<sup>306</sup>”.

<sup>302</sup>Prusowie, Orzeszkowe, Sienkiewiczze, Okońscy, Konopnickie (...) jeśli nie tytanów, to tytanidów — Forpocztzy, s. 151–152 (C. Jellenta, *Cieplarnia bezducha*). [przypis autorski]

<sup>303</sup>Niezawodnie. Są to synowie po duchu tych, co stworzyli Targowicę (...) jak zarazki rozkładu i przyprawiają je o stan zapalny — Quasimodo [A. Górski], *Młoda Polska*, „Życie” 1898, nr 18. [przypis autorski]

<sup>304</sup>umiejętność łączenia w jednej duszy (...) świętym ogniem, przy którym można jeszcze upiec niejedną pieczeń — S. Brzozowski, *My młodzi*, „Głos” 1902, nr 50. [przypis autorski]

<sup>305</sup>raczej zastosować da się do (...) nadające ducha i stylu następnym pokoleniom — A. Nowaczyński, *Wczasy literackie*, Warszawa 1906, s. 207. [przypis autorski]

<sup>306</sup>Nie ci — najmłodszy, których nazywają dekadentami, są nimi (...) Oto siedem grzechów głównych realizmu, czyli dekadentyzmu — S. Pieńkowski, *Rak*, „Strumień” 1900, nr 2. [przypis autorski]

Esteci i satyrycy pokolenia równie mocno dekadenta widzieli w filistrze. Satyry Lemańskiego, szczególnie zaś jego *Colloquia*, są tu najlepszym świadectwem<sup>307</sup>. Kunsztowne rondo Miriama *Dekadentom istotnym* w rymy ubiera to powszechne przekonanie młodych:

Dręcą mnie wasze niebiosy,  
Co tuż przypadły do ziemi,  
I wasza próżnia, o Niemi,  
Wrzawa stugłosa — bezgłosa!  
Gdy spadnie odrodzeń rosa,  
Was nie tchnie łzami wonnemi...  
A nasz się powiew rozpleni,  
Niwa zaszumi stukłosa,  
Pieśń — ludzkość z nową wyciosa  
Duszą<sup>308</sup>!

Tak oskarżali młodzi. Starsze pokolenie powszechnie ich pomawiało, że to nie ideały zawiodły i nie wartości straciły doniosłość, lecz że młodych nie stać na przywiązanie do określonych przekonań. Słowa Mariana Zdziechowskiego<sup>309</sup>, mimo że był on starszy zaledwie o kilka lat, napisane z myślą o Tetmajerze, streszczają najlepiej bardzo powszechne stanowisko starszego pokolenia:

„Gdy starzy hołdowali ideałom określonym, choć mało ponętym dla młodzieży, młodzież znała tylko mgliste pragnienia ideału, a niezdolna go stworzyć, zwała winę na barki starego pokolenia. Tymczasem sama odznaczała się przerażającą ciasnością widnokągu i zupełnym brakiem zmysłu dla normalnego ideału w życiu wewnętrznym<sup>310</sup>”.

Gostomski<sup>311</sup>, który wcale do młodych nie był uprzedzony, pisał, że ich pesymizm wywodzi się

„z zaniku silnej woli, silnych wierzeń i przekonań oraz z pochodzącego stąd rozmiękczenia, roznerwowania wielu natur przeczulonych i przerafinowanych, a następnie z skłonności naśladowczej<sup>312</sup>”.

Jak ostrość od strony młodych najlepiej poddawały słowa Brzozowskiego, tak u starszych poddadzą nam słowa Świętochowskiego i Krzywickiego, ukazując zarazem, który z zarzutów od tej strony był najczęstszy: było nim twierdzenie, że rozczarowanie i pesymizm młodych są nieszczerą pozą, której nie uprawniają ani przeżycia młodych, ani sytuacja duchowa chwili. U Świętochowskiego brzmiało to tak:

„Gdy Prometeusz woła: »Cierpię!« — wstrząsa nami dreszcz współzucia; ale gdy tak zawoła gimnazista, któremu pensjonarka odmówiła tańca,

<sup>307</sup> *Esteci i satyrycy pokolenia (...) dekadenta widzieli w filistrze. Satyry Lemańskiego (...) są tu najlepszym świadectwem* — J. Lemański, *Colloquia albo rozmowy*, Warszawa 1905. Por. zwłaszcza *Dekadencjomacbię i Tendencje w sztuce*. [przypis autorski]

<sup>308</sup> *Dręcą mnie wasze niebiosy (...) Duszą!* — Miriam Ronda *smętku i nadziei*, „Świat” 1894, s. 246. [przypis autorski]

<sup>309</sup> *Zdziechowski, Marian Ursyn* (1861–1938) — historyk idei i literatury, filolog, filozof, krytyk literacki i publicysta, rektor Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie; prezes Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie (od 1933 r.). [przypis edytorski]

<sup>310</sup> *Gdy starzy hołdowali ideałom określonym (...) zupełnym brakiem zmysłu dla normalnego ideału w życiu wewnętrznym* — M. Zdziechowski, *Z niwy najnowszej poezji polskiej*, „Świat” 1895, nr 4. [przypis autorski]

<sup>311</sup> *Gostomski, Walery* (1854–1915) — historyk literatury, krytyk literacki; studiował filologię na uniwersytecie w Petersburgu i mechanikę na politechnice w Rydze (1872–1877), należał wówczas do korporacji akademickiej Arkonia; od 1908 r. członek Towarzystwa Naukowego Warszawskiego; najważniejsze publikacje: *Historia literatury powszechnej w zarysie* (1898, t. 1–2), *Psychologiczna geneza „Pana Tadeusza”* (1890), *Arcydzieło poezji polskiej, Adama Mickiewicza „Pan Tadeusz”* (1894), *Arcytwór dramatyczny Wyspiańskiego „Wesele”* (1908), *Liryka nasza ostatniej doby* (1901), *Tragiczności w życiu i poezji* (1904) i in., w tym przekłady (m.in. *Apologia chrześcijaństwa* Paula Schanza, teologa niem., 1905–1906); związany z ideologią katolicką i kręgiem endecji. [przypis edytorski]

<sup>312</sup> *z zaniku silnej woli (...) z skłonności naśladowczej* — W. Gostomski, *Liryka nasza ostatniej doby*, „Ateneum” 1901, II, s. 151. [przypis autorski]

serce nasze nie zmienia swego zwyczajnego rytmu. A młodzi poeci najczęściej usiłują nas przerazić takim krzykiem. Młodzieniec ledwo skończył szkoły lub nie skończył, rodzice usuwali mu z drogi wszystkie przeszkody, gra losu wypadła na jego korzyść, nie doznał jeszcze żadnych głębokich rozczarowań, nie przeszedł ciężkich doświadczeń, nie podarł sobie myśli na zagadkach wiedzy, a uczucia na zawodach, zdrów, świeży, zadowolony pieszczoch przyjaznej doli zaczyna pewnego dnia pisać wiersze piołunowo-tragiczne, udaje Fausta, Manfreda, Rollę, w każdym sonecie zamyka grom na świat, ludzi, na byt cały. Artystycznie jest to poza, literacko pretensjonalność, chociażby nawet one objawiały się z pewnym talentem<sup>313</sup>”.

Krzywicki, chociaż bliski był wiekiem modernistom i przyczyny ich rozczarowania intelektualnie rozumiał, skutki w młodych duszach sprowadzał do sądów:

„Nade wszystkim góruje bлага! kłamane bóle, udany albo bardzo tani pesymizm, sztuczna pogarda i jeszcze sztuczniejsze potworności ducha i instynktu... Młodzieńcy, zdrowi jak ryby, nie dosypiają i odurzają się czarną kawą, ażeby dojść do przyzwoitszej, tj. „modernistycznej”, cery, i pisać hymny na cześć absyntu, którego gardło ich przełknąć nie może... Mizeractwo dla pokrycia nicości swojej udające nadczłowieka; filister chcący pozować na Nerona albo markiza de Sade; niedouk gardzący wiedzą; parweniusz przybierający pozy arystokraty z dziadów pradziadów; niemowa obwieszczający swoją afazję za dowód, że jest naczyniem szczególnego artyzmu. Małpa nakładająca na siebie maskę lwa<sup>314</sup>”

— oto cechy młodego pokolenia. Nawet Chmielowskiemu, któremu nikt nie zarzuci stronniczości, kiedy od Tętmaiera przechodził do jego naśladowców, wyrzywały się słowa:

„Nieustanne powtarzanie skarg na utratę wiary, na brak ideałów, na smutek, melancholię, złamanie i zgrzybiałość już bodaj w kolebce, modlitewne wzdychanie do nirwany stały się już obecnie pozą, równie śmieszna jak niegdyś poza bajroniczna u epigonów romantyzmu<sup>315</sup>”.

Atakując słabości młodych, starzy równocześnie odpierali ich ataki, starali się dowieść, że posądzanie pokolenia poprzedniego o zupełny brak idealizmu i duchowości jest dla niego krzywdą. Pokolenie przeżywające bezpośrednio skutki roku 1863 było dostatecznie skrupowane w swej swobodzie, pozbawione tematów, skneblowane w najżywotniejszych uczuciach, by go nie bolała nieopatrzność młodych, którzy nie rozróżniali przymusu od winy, którzy widzieli błąd i niedostatek przyrodzony w tym, co było jedynie niedostatkiem okoliczności. Młodzi tylko ze słyszenia znali warunki, w jakich musieli dojrzywać pozytywiści i konserwatyści, tak że oni właściwie, a nie nowi młodzieńcy, posiadali prawo do pesymizmu, gdyby to prawo pragnęli dla siebie wyzyskać. W ten sposób stoicyzmu starych broni Asnyk w *Sprzecznych prądach*, powiadając, że istnieje pesymizm przesyty, który —

...gdy sam z własną niemocą się miota,  
Chce innym źródła zatruwać żywota —  
Mimo ran ciężkich idąc wciąż w spokoju  
I patrząc w przyszłość z pogodnym obliczem,  
Nieustraszeni, nie ugięci niczem,  
Na przekór losom nie tracą odwagi,  
Wbija w ich piersi nóż szyderstwa nagi  
I ciemną przepaść wskazuje pod nogą —

<sup>313</sup>Gdy *Prometeusz wola (...)* chociażby nawet one objawiały się z pewnym talentem — A. Świętochowski, *Młoda starość*, „Prawda” 1899, nr 3. [przypis autorski]

<sup>314</sup>Nade wszystkim góruje bлага! (...) *Małpa nakładająca na siebie maskę lwa* — K. R. Żywicki [L. Krzywicki], *O sztuce i nie-sztuce*, „Prawda” 1899, nr 15. [przypis autorski]

<sup>315</sup>Nieustanne powtarzanie skarg na utratę wiary (...) *jak niegdyś poza bajroniczna u epigonów romantyzmu* — P. Chmielowski, *Najnowsze prądy w poezji naszej*, s. 82. [przypis autorski]



I puste niebo — gdzie nie ma nikogo!  
I bezowocność walki im tłumaczy,  
Aby padali i marli z rozpacz...<sup>316</sup>

Orzeszkowa najwymowniej umiała dowieść, iż braki pokolenia pozytywistów były wywołane niedostatkiem okoliczności.

„Wszyscy i wszędzie teraz piszą i mówią, że to pokolenie, do którego należę, zatraciło było w sobie wszelkie pojęcie i poczucie ideału, bohaterstwa, cnoty publicznej, że zmarnowało cały okres czasu, że ani w dziedzinie spraw publicznych, ani w dziedzinie sztuki nic po sobie nie zostawia. ...Że jest to przekonaniem całego terażniejszego pokolenia, dowód w tym, że żaden odgłos sympatyczny dla nas od niego do nas nigdy nie dochodzi<sup>317</sup>”.

Świadoma istotnej sytuacji, nieskrywająca przed sobą braków, jeszcze bardziej była Orzeszkowa świadoma krzywdy wyrządzanej w ten sposób jej pokoleniu. Choć tak niechętna dawniej Sienkiewiczowi, umiała mu wymierzyć sprawiedliwość, gdy za przewodem Brzozowskiego rozpoczęły się przeciw niemu ataki zgoła nieprzystojne. W obliczu niesprawiedliwości młodych poczuła się z nim solidarną.

„Sypał jak perłami pięknymi słowami polskimi wtedy, gdy dla przyszłości, ba, dla życia narodu, każde piękne słowo miało nieprzepełaną cenę. Pracował. Nie spał, nie pił szampana z kokotami, nawet »perkalików« cudzymi rękami nie tkął, ale własną głową, własnymi nerwami, własnym zdrowiem pracował. Praca jego nie zataczała widnokręgów szerokich, nie szła w głąb społecznego życia, nie płakała z płaczącymi, nie ujmowała się za skrzywdzonymi, nie dobywała na jaw zapomnianych, to prawda... Ale to, co się stało, tak, jak się stało, na nic się nie zda i budzi tylko bolesne uczucie rozstroju i poniewierki. Za co poniewierać? Za to, że pisarz nie dał sam jeden wszystkiego? O Panie, Panie, i któż się przed Tobą ostoi<sup>318</sup>!”

Orzeszkowa wreszcie nie zapomniała o tej najbardziej tragicznej pozycji, która jednakże musiała być wziętą w rachubę, jeżeli rachunek jej generacji miał być sprawiedliwy — szczerby okrutne, uczynione w jej ciele przez wysiłek powstańczy.

„Wytoczony w walkach powstańczych wielki strumień krwi najlepszej. Powstanie tu było zaciętsze, upartsze niż w Królestwie. Najmężniejsi, najszlachetniejsi, najgoręcej miłujący zginęli od kuli, od zsyłki, od wychodźstwa... — Legł pod kulami i na stepach północnych, zawisł na szubienicy zastęp szlachetnych, młodych demokratów — braci po duchu wczesnej młodości mojej! — wiem, jak liczny, jak bujny, jak zapalony duchem świętym<sup>319</sup>”.

Sam mechanizm sporu nie różni się więc od objawów, które obserwowaliśmy przy sporze pseudoklasyków z romantykami czy przy powszechnych zasadach sporów pokoleń. Ta sama niesprawiedliwość, branie przeciwnika w jego najgorszej postaci, przemilczanie bezspornych zdobyczy i korzyści wydobywanych z działalności poprzedników. Pisarze, którzy pragnęli najpierw zrozumieć, później ocenić, a na samym końcu, gdy nie dało się inaczej — potępić, należeli do zupełnych wyjątków. Taki był Chmielowski, taki był Prus, który chyba najrozumniej ze starszych pisarzy ocenił *Confiteor* Przybyszewskiego<sup>320</sup>. Zazwyczaj było inaczej. Za *Kameliami-Ofeliami* poety Brzozowskiego i innymi

<sup>316</sup>gdy sam z własną niemocą się miota (...) Aby padali i marli z rozpacz... — A. Asnyk, *Pisma*, Warszawa 1939, II, s. 255–256 (*Sprzeczne prądy*). [przypis autorski]

<sup>317</sup>Wszyscy i wszędzie teraz piszą i mówią (...) żaden odgłos sympatyczny dla nas od niego do nas nigdy nie dochodzi — E. Orzeszkowa, *Listy*, Warszawa 1938, II, cz. 2, s. 131. [przypis autorski]

<sup>318</sup>Sypał jak perłami pięknymi słowami polskimi (...) któż się przed Tobą ostoi! — E. Orzeszkowa, *Listy*, Warszawa 1938, II, cz. 2, s. 145. [przypis autorski]

<sup>319</sup>Wytoczony w walkach powstańczych wielki strumień krwi najlepszej (...) wiem, jak liczny, jak bujny, jak zapalony duchem świętym — E. Orzeszkowa, *Listy*, Warszawa 1938, II, cz. 2, s. 161. *Listy* do A. Drogoszewskiego. [przypis autorski]

<sup>320</sup>Prus, który chyba najrozumniej ze starszych pisarzy ocenił *Confiteor* Przybyszewskiego — [por.] B. Prus, *Młoda literatura polska*, „Kurier Codzienny” 1899, nr 15. [przypis autorski]

śmiesznościami płynęła powódź oburzenia, za bolesną szarpaniną młodych kroczyło milczenie. Ta sama wreszcie występuje, co w wszelkich sporach, przekora. Jedyne w sporze pokoleń można było twierdzić, że zrezygnowany pesymizm, zatrata sensu życia i kultury, bezwolność, słomiane porywy marzeń o zniszczeniu lub roztopieniu się w nirwanie są prawdziwymi wartościami. Poza sporem te przeciwstawiane starszym uczucia stawały się tym, czym były w istocie: wolą negacji, mającą zbudować wartości istotne na kontraście wobec tego, w co wierzyli pozytywiści.

## 2. Dwie prawdy sytuacji duchowej modernistów

Jakżeż naprawę przedstawiała się sytuacja ideowa, którą zastawali młodzi? Jakżeż w obiektywnej ocenie wyglądał ówczesny stan rozwoju pokolenia poprzedniego? Czyżby jego twórczość nie wydawała już innych owoców, tylko te, które w sporze pokoleń wymieniali młodzi?

Były dwie prawdy tej sytuacji: jedna, szczególnie odczuwana przez młodych, druga, której sprawcami byli najżywotniejsi przedstawiciele poprzedniej generacji. Istnienie tych dwóch prawd dobitnie wskazuje zapowiadane już zjawisko, że opisując ewolucję i świadomość określonego pokolenia, opisujemy stany subiektywne, tylko przez uczestników pewnej grupy odczuwane jako prawda czasu, jako rzeczywistość chwili, podczas gdy prawdziwa, obiektywna rzeczywistość okresu jest czymś innym, bardziej skomplikowanym, aniżeli może ją odtworzyć w swej świadomości jakakolwiek z walczących w danym okresie, stwarzających ten okres grup literackich i pokoleń. To rozróżnienie dwóch prawd winno ponadto doprowadzić do pewnych wniosków dotyczących tego, od jakich zjawisk należy rozpocząć okres Młodej Polski, oraz powinno dorzucić ostateczne wyjaśnienie przyczyn wielkiego rozczarowania młodych.

Równocześnie z niewątpliwym rozkładem ideałów pracy organicznej, jeśli o społeczeństwie mowa, rozkładem bezwzględnej tendencyjności, gdy o sztukę chodzi, nastąpiły wśród głównych twórców pokolenia poprzedniego głębokie przemiany, uwyraźnione działalnością pokolenia pośredniego, jak wypada nazywać grupę „Głosu”. Przemiany, które ukazał w *Rekonesansie*<sup>321</sup> Stefan Kolaczkowski<sup>322</sup>, zaprzeczały ideom pozytywizmu: obudziły się wśród najznakomitszych pisarzy i młodszych działaczy politycznych aktywizm i idealizm, wiara w lud, w siłę instynktu uczuciowego. Literatura poczyna na nowo gloryfikować wagę poczucia narodowego, szukać w przeszłości siły, żywiołowości, poryw powstańczy budzi teraz szacunek, słowem, załamuje się myślenie mechaniczno-pozytywistyczne o zbyt ciasno pojmowanej tendencyjności społecznej. Jeśli ograniczymy się do ewolucji artystycznej głównych pisarzy, pamiętać musimy, że najświetniejsze powieści Prusa pojawiają się równocześnie z pierwszymi biadaniami młodych (*Lalka* — 1890, *Emancypantki* — 1894, *Faraon* — 1896), że Orzeszkowa jest ciągle twórcza (*Bene nati* — 1891, *Dwa bieguny* — 1892), że rok 1891 przynosi Witkiewicza *Na przelączy* i Sygietyńskiego *Wysadzonego z siodła* i tak dalej.

Ale gdy to się działo, w społecznych i codziennych wcieleniach przekonań pozytywistów i konserwatystów krakowskich dokonywało się równie niewątpliwe „obniżenie ideałów”, jak nazwał to Ludwik Popławski. Te dwie prawdy, ich sprzeczne działanie sięgało bardzo głęboko i sytuacja pokolenia poprzedniego nie była wcale tak jasna, jak wynikałoby z pewności argumentów. Możemy nie ufać cytowanym w rozdziale pierwszym skargom, nie ufać Feldmanowi, jeżeli hasłem „obniżenie ideałów” tytułuje rozdział *Piśmiennictwa polskiego*, poświęcony latom bezpośrednio poprzedzającym ukazanie się „Głosu” i „Wędrowca”, jako że jest to świadectwo strony zainteresowanej i walczącej. Z tych samych przyczyn możemy nie ufać Brzozowskiemu, który sam jeden starczył-

<sup>321</sup>głębokie przemiany, uwyraźnione działalnością pokolenia pośredniego, jak wypada nazywać grupę „Głosu”. Przemiany, które ukazał w *Rekonesansie* Stefan Kolaczkowski — S. Kolaczkowski, *Rekonesans. Księga zbiorowa ku czci Ignacego Chrzanowskiego*, Kraków 1936, s. 64–84. [przypis autorski]

<sup>322</sup>Kolaczkowski, Stefan (1887–1940) — historyk literatury (studiował literaturę polską u A. Brücknera w Berlinie), krytyk i publicysta, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie (od 1933 r.), redaktor „Przeglądu Warszawskiego” (1922–1923) i kwartalnika „Marchoń” (1934–1938), autor publikacji o wybranych autorach kresu romantyzmu i Młodej Polski (*Stanisław Wyspiański. Rzecz o tragediach i tragizmie*, 1922; *Twórczość Jana Kasprzowicza*, 1924; *Dwa studia: Fredro, Norwid*, 1934; propagator idei uniwersytetu ludowego; po wybuchu II wojny światowej został wraz z innymi naukowcami aresztowany i wywieziony do obozu koncentracyjnego, przebywał w Sachsenhausen i Oranienburgu, zmarł wkrótce po uwolnieniu i powrocie do Krakowa. [przypis edytorski]

by za wszystkich świadków dowodowych, że modernistyczny zanik wszelkich wartości był również transpozycją rozczarowania na widok rozkładu ideałów społecznych pozytywizmu. Znajdziemy jednak świadków, którym można zaufać. Białobłocki, Popławski, Witkiewicz, Orzeszkowa, Krzemiński w oskarżeniach, nieraz namiętniejszych od skarg modernistów, nie byli stroną zainteresowaną, nie solidaryzowali się z modernistami w ich reakcji uczuciowej na ten rozkład, możemy więc spokojnie się na nich powoływać. Przedwcześnie zmarły Bronisław Białobłocki<sup>323</sup> już w roku 1884 pisał o „zniżeniu ideału”, dostrzegając filisterskie zacieśnienie, połaniecczyznę „*avant la lettre*”...

„Nie cklivym, lecz powabnym wydaje się nam spokój beznamiętny za-  
kątków schludnych, parkanem egoizmu odgradzonych od reszty świata, a du-  
chy szukające, jako koniecznego warunku do swego osobistego szczęścia,  
dobra ogółu wydają się nam śmiesznymi donkiszotami. A jednak chybaż  
takie wypaczenie ideału jest chwilową chorobą<sup>324</sup>!”

Witkiewicz zaświadczał, że „społeczeństwo tych lat odmalowane zostało w *Rodzinie Połanieckich* z nadzwyczajną prawdą”, i dorzucał, iż przed rokiem 1890

„zdawało się, że ideałem społecznym jest gruboskórna istota, ograniczona, upasiona, mająca pełne spichrze i kieszenie, najeżona egoizmem, istota, która nie chce ani cza-  
su, ani bogactw, ani pracy zmarnować na marzenie, na żaden cel umysłowy, niemający  
bezpośredniego wpływu na pomnożenie groszy i złotych<sup>325</sup>”.

Popławski rzucał w „Głosie” wspaniałą, pełną sarkazmu i oburzenia, na które w poko-  
leniu Młodej Polski stać było tylko jednego Brzozowskiego, diatrybę na społeczeństwo,  
w którym

„w słowie i w piśmie, otwarcie, szeroko, prowadzi się dzisiaj apostołstwo  
egoizmu i apatii. Ma ona swoich uczonych mistrzów w biretach doktorskich,  
ma wymownych i bezczelnych obrońców w togach adwokackich, ma nawet  
chytrych kaznodziejów w sutannach. A dookoła tych mównic, z których  
brzmi nowa ewangelia zwyrodnienia i samobójstwa, tłoczy się i klaszcze ga-  
wiedź podła, głodna i żarłoczna, chciwa i nienasycona, która nie rozumuje,  
nie myśli nawet, ale wie tylko jedno, że chce żyć i używać do woli<sup>326</sup>”.

Krzemiński swoją niewiarę w postęp moralny argumentował dowodami wyraźnie za-  
czerpniętymi z obserwacji ówczesnych stosunków społecznych.

„Człowiek w gromadzie, szczerze, organicznie, z własnej woli, niepoga-  
niany niczym, obraca się tylko naokoło samego siebie; żaden ideał od gru-  
bych interesów egoizmu go nie oderwie. Typ takiego egoizmu, mechanicz-  
ności i płytkości, fałszu i obłudy nazywa się filistrem — specjalna zoolo-  
giczna odmiana jestestw w ziemskiej przyrodzie... Filister to tylko dobrze  
zrobi, co do komory swojej dla siebie zwieźć może; wszystko inne fuszkuje:  
miłość, miłosierdzie, rodzicielstwo, obowiązek społeczny, naukę, oświatę,  
sztukę, wychowanie, samą wreszcie uczciwość<sup>327</sup>”.

<sup>323</sup> Białobłocki, Bronisław (ok. 1861–1888) — przedwcześnie zmarły na gruźlicę krytyk literacki, publicysta, pochodził z polskiej drobnoszlacheckiej rodziny kalwińskiej z okolic Mińska, studiował prawo w Petersburgu (1878–1882), gdzie nawiązał kontakty z ros. organizacją Narodna Wola; następnie przebywał w Warszawie, współdziałając z kręgiem młodzieży ożywianej ideami socjalistycznymi, skupionym wokół Stanisława Krusińskiego; publikował gł. w „Przeglądzie Tygodniowym” (1883–1885), był jednym z pionierów krytyki socjalistycznej (z tego stanowiska poddawał oglądowi twórczość realistów rosyjskich i polskich, w tym m.in. Konopnickiej i Orzeszkowej), dopominał się o literaturę zaangażowaną społecznie, stającą po stronie uciemiężonych mas ludu, dającą wsparcie dla zaangażowania w walkę o sprawiedliwość społeczną. [przypis edytorski]

<sup>324</sup> Nie cklivym, lecz powabnym wydaje się nam (...) takie wypaczenie ideału jest chwilową chorobą! — B. Białobłocki, *Szkice literackie*, Warszawa 1932, s. 120 (*Zniżenie ideału*). [przypis autorski]

<sup>325</sup> Zdawało się, że ideałem społecznym jest gruboskórna istota (...) na pomnożenie groszy i złotych — S. Witkiewicz, *Aleksander Gierymski*, Warszawa 1903, s. 36. [przypis autorski]

<sup>326</sup> w słowie i w piśmie, otwarcie, szeroko, prowadzi się dzisiaj apostołstwo egoizmu i apatii (...) chce żyć i używać do woli — L. Popławski, *Pisma polityczne*, Warszawa 1910, I, s. 7. [przypis autorski]

<sup>327</sup> Człowiek w gromadzie, szczerze, organicznie (...) obowiązek społeczny, naukę, oświatę, sztukę, wychowanie, samą wreszcie uczciwość — S. Krzemiński, *Nowe szkice literackie*, Warszawa 1911, s. 6–7. Nie jest pozbawiony pewnej pikanterii fakt, że studium *Postęp i człowiek*, skąd pochodzą te sądy, zostało wydrukowane najpierw w księdze zbiorowej dla Świętochowskiego. [przypis autorski]

Orzeszkowa była surowym sędzią modernizmu, zarzucała „przeestetyzowanym dekadentom... lekceważenie wszelkich piękności i dóbr moralnych<sup>328</sup>”, a jednak przyznawała, że pesymizm pokolenia posiada

„przyczyny liczne i w pewnej części bardzo poważne. Znaczną ich ilość nazwałabym jednym imieniem: rozczarowanie. Wiara religijna osłabła w sercach, nauka nie zadowoliła umysłów, idee tak zwane humanitarne nie okazały dość siły do zwalczania czynników im przeciwnych. Oddaleni od nieba i nieśmiertelności, spostrzegliśmy jednak, że wiedza nie podaje młota do rozbijania obręczy tajemnic, które ściskają nas i niepokoją, że tysiące pokoleń pracowało nad wyrobieniem pojęć bohaterstwa i prawdy po to tylko, aby dziś, przed oczyma naszymi, siła szła przed braterstwem i przed prawem<sup>329</sup>”.

W tym świetle poczyna się precyzować sprawa powszechnego zaniku wartości, na który tak wymownie i tak często skarżyli się moderniści. Nie tyle doszło do jakiegoś powszechnego załamania sensu kultury, ile młodzi rozczarowanie oparte na przesłankach słusznych, ale takie, które społecznie biorąc mogło się odnosić jedynie do bardzo płaskich wcieleń pozytywizmu, rozdzieli do rozmiarów koniecznych w sporze pokoleń, koniecznych, by pokolenie następne mogło się wyróżnić duchowo. Pamiętać o tym dalej należy, że przemilczenie silnych stron pozytywizmu i jego ewolucji możliwe było dzięki temu, iż programowo-modernistyczny okres Młodej Polski rozwijał się w środowisku krakowskim, nieznanym prawdziwego pozytywizmu. Programowe poczucie zaniku wszelkich ideałów, uprzątając całą przeszłość i odmawiając jej znaczenia obowiązującego młodych, stwarzało tym samym szerokie, nieskrępowane pole dla rozwoju uczuciowości modernistycznej. Każdy pogląd na świat mieści w sobie silne pierwiastki woluntatywne, zwłaszcza zaś mieści je w sporze pokoleń, kiedy celem nowego poglądu i uczuciowości staje się wyraźne, dla ludzi ogarniętych daną nowością mniejsza czy słuszne, przeciwstawienie się poprzednikom. Wyjaśnia to również stałą niemożność porozumienia się pokoleń: wola jest elementem natury ludzkiej, który nie daje się przekonać, jedynie — porwać. U modernistów działała przeto, żeby tak rzec, *wola znużenia* i zarówno dlatego byli znużeni i zrezygnowani, że posiadali ku temu pewne powody obiektywne, jak dlatego, że *znużeni być chcieli*.

### 3. Problem początków okresu Młodej Polski

Mając w pamięci te dowody możemy się pokusić o pewne uogólnienia dotyczące się początków Młodej Polski. Odrodzenie aktywizmu po roku 1880, pojawienie się pośredniego pokolenia „Głosu” i „Wędrowca” skłoniło Stefana Kołaczkowskiego do przesunięcia początków okresu Młodej Polski na te objawy i do odrzucenia tradycyjnego rozpoczynania od „Życia” warszawskiego, Tetmajera, Miriama etc.

„Sienkiewicz, pisząc *Ogniem i mieczem*, Miłkowski, wydając w r. 1887 *Rzecz o obronie czynnej*, Piłsudski, idąc na zesłanie, i Orzeszkowa, otaczając glorią mogiłę w *Nad Niemnem*, robili to samo”

— przełamywali pozytywizm i kładli podstawy ideologiczne pod Młodą Polskę po jej wyjściu ze stanu „Biernej Polski”:

„Gdyby Młoda Polska dała się wytłumaczyć importowanymi prądami i modami, zasługiwałaby tylko na miano »Biernej Polski«<sup>330</sup>. [Aneks VI<sup>331</sup>]

Młodzi jednakże z tej przemiany absolutnie sobie nie zdawali sprawy. Z bogatej produkcji literackiej pokolenia starszego około 1890 roku jedno tylko dzieło uznali za swoje — *Bez dogmatu* Sienkiewicza. Przyjęcie *Bez dogmatu* stanowi jeden więcej, choć pośredni, dowód, że dla pokolenia Młodej Polski modernistyczne rozczarowanie było koniecznym punktem wyjścia. Te poszukiwane przez młodych stanowiska duchowe mieściły się

<sup>328</sup>Orzeszkowa (...) zarzucała (...) „przeestetyzowanym dekadentom... lekceważenie wszelkich piękności i dóbr moralnych” — E. Orzeszkowa, *Melancholicy*, s. 12. [przypis autorski]

<sup>329</sup>przyczyny liczne i w pewnej części bardzo poważne (...) aby dziś, przed oczyma naszymi, siła szła przed braterstwem i przed prawem — E. Orzeszkowa, *Melancholicy*, s. 8. [przypis autorski]

<sup>330</sup>Sienkiewicz, pisząc *Ogniem i mieczem* (...) zasługiwałaby tylko na miano »Biernej Polski« — S. Kołaczkowski, *Rekoniesans. Księga zbiorowa ku czci Ignacego Chrzanowskiego*, Kraków 1936, s. 71. [przypis autorski]

<sup>331</sup>Aneks VI — patrz: dalej w tej publikacji autorskie uzupełnienie opatrzone tytułem *Aneks VI*. [przypis edytorski]

w *Bez dogmatu*. Nie oceniamy naturalnie, czy i o ile Sienkiewiczowi udało się wyraz filozoficzny i artystyczny tych stanowisk, lecz wskazujemy pobudkę, która skłaniała młodych do chętnego przyjęcia tej powieści. To, że autorem był pisarz starszego pokolenia, stanowiło coś na kształt mimowolnego przyznania przez to pokolenie racji znużeniu i pesymizmowi młodych.

Dopiero Brzozowski wyzna się, że *Bez dogmatu* było w twórczości Sienkiewicza przypadkową przygodą, ale czegoż nie nawypisywał o tej powieści Feldman:

„Analiza uczuć i myśli dochodzi tu w swej szczerości do najwyższego samoudręczenia i szarpie, i boli, i odkrywa ostatecznie w chorej owej duszy tyle cząstek każdego z nas, każdego nowoczesnego człowieka... Nikomu z młodych nie imponowała Anielka ze swymi dogmatami, wielu pociągał Płoszowski, tak świetny, subtelny, uświadamiający tyle drzemiących pierwiastków czasu<sup>332</sup>”.

Jellenta, omawiając *Rodzinę Polanieckich*, odżałować nie mógł zmiany, jaka się dokonała w Sienkiewiczu:

„Jeszcze nie zdążył rozwiązać się niewysłowiony czar *Bez dogmatu*, a już zaczęto wykadzać pałac literatury *Rodziną*, jak gdyby po jakiejś zarazie moralnej”.

Gorąco brał w obronę Bukackiego, potępianą przez Sienkiewicza odbitkę psychologiczną Płoszowskiego:

„Dlatego że czasem jawi się między tymi chwastami prawdziwy kwiat, istotna wyższość, jak w osobie Bukackiego — że nam się przypomina prawdziwy dawny Sienkiewicz, niezdolniśmy powstrzymać się od wykrzywienia twarzy bolesnym rozczarowaniem i prawie że uczuciem doznanej obelgi<sup>333</sup>”.

Boy-Żeleński wspomina, że w tym okresie (1893 r.) uwielbiał Sienkiewicza właśnie za *Bez dogmatu*<sup>334</sup>.

Krytycy starszego pokolenia z podobnych pobudek podobnie oceniali Płoszowskiego. Nawet wówczas, kiedy go potępiali, przyznawali mu godność wielkiego typu literackiego i sądzili, że w atmosferę okresu Sienkiewicz utrafił bezbłędnie. Władysław Bogusławski<sup>335</sup> twierdził, że

„Płoszowski jako typ literacki ma przy schyłku naszego wieku to samo znaczenie, jakie miał w końcu zeszłego stulecia Werter<sup>336</sup>”.

Jeszcze wyższą parentelę literacką przypisywał Płoszowskiemu Władysław Mieczysław Kozłowski<sup>337</sup> oświadczając, że

<sup>332</sup>Analiza uczuć i myśli dochodzi tu w swej szczerości do najwyższego samoudręczenia (...) Płoszowski, tak świetny, subtelny, uświadamiający tyle drzemiących pierwiastków czasu — W. Feldman, *Piśmiennictwo polskie*, II, s. 29–30. W pierwszym wydaniu *Współczesnej literatury polskiej* sądy te są powtórzone w całości, w dalszych wydaniach Feldman je opuścił. Por. ponadto artykuł Feldmana *Kobiety Sienkiewicza*, „Dziennik Krakowski” z 24 I 1897: „Sienkiewicz kobiecych postaci świeżych do literatury prawie nie wprowadził, gdy męskimi stworzył »nowy dreszcz«. Taki Płoszowski, Bukacki, Świrski itd. są najwyższym triumfem artysty: chwytają nowe ognia psychologiczne, które czas nasz stwarza”. [przypis autorski]

<sup>333</sup>Dlatego że czasem jawi się między tymi chwastami prawdziwy kwiat (...) rozczarowaniem i prawie że uczuciem doznanej obelgi — C. Jellenta, *Dwie epopeje kupieckie*, „Życie” 1897, nr 7–9. Przedruk w tomie *Grający szczyt*, Kraków 1912, s. 194, 201. [przypis autorski]

<sup>334</sup>Boy-Żeleński wspomina, że w tym okresie (1893 r.) uwielbiał Sienkiewicza właśnie za *Bez dogmatu* — Boy-Żeleński *Znaszli ten kraj?*, Warszawa 1931, s. 79. [przypis autorski]

<sup>335</sup>Bogusławski, *Władysław* (1839–1909) — krytyk literacki, muzyczny i teatralny, nowelista, tłumacz, reżyser; uczestnik powstania styczniowego, w 1869 r. powrócił z zesłania; związany z „Kurierem Warszawskim”, „Wieńcem” (w 1872 kierował pismem), „Kurierem Codziennym” (od 1887), „Gazetą Polską” i „Tygodnikiem Ilustrowanym” i in., redaktor „Biblioteki Warszawskiej” (od 1890); w kilku pismach prowadził stałe rubryki muzyczno-teatralne. [przypis edytorski]

<sup>336</sup>Płoszowski jako typ literacki ma przy schyłku naszego wieku to samo znaczenie, jakie miał w końcu zeszłego stulecia Werter — W. Bogusławski, *Najnowsza powieść Sienkiewicza*, „Świat” 1891, s. 86. [przypis autorski]

<sup>337</sup>Kozłowski, *Władysław Mieczysław* (1859–1935) — pisarz filozoficzny i przyrodnik polski, urodzony w Kijowie; w l. 1880–1889 na zesłaniu na Syberii, po powrocie w 1890 roku uzyskał w Dorpacie stopień kandydata botaniki, w 1900 w Krakowie stopień doktora filozofii na podstawie rozprawy *Zasadnicze twierdzenia wiedzy*

„od czasu do czasu jakiś geniusz poetycki rzuca na papier postać, która, urągając biegowi wieków, zostaje wiecznie młodą, zawsze bliską sercu czytelnika, chociaż cały szereg pokoleń przejdzie nad nią, chociaż zmienia się warunki życia, instytucje. Do takich postaci zaliczamy Fausta i Don Juana, Hamleta i Gustawa z *Dziadów*), Manfreda i hr. Henryka z *Nieboskiej*, Wertera i Płoszowskiego”.

Zdaniem tego krytyka Płoszowski stanowi postać typową, która odbija i koncentruje w sobie dążności i pragnienia całej epoki, silne i słabe strony pewnego pokolenia, odzwierciedla jego charakter moralny, doprowadzając pojedyncze rysy do największego wykończenia<sup>338</sup>.

Recepcja *Bez dogmatu* dowodziła zatem dwu faktów o znaczeniu ogólniejszym. Po pierwsze, że publikując tę powieść Sienkiewicz dokonywał wyraźnej zmiany adresu czytelniczego swych książek, a nowym ich odbiorcą mieli być wyrafinowani młodzi. Po drugie, że sam fakt opublikowania przez twórcę *Trylogii* książki podobnie w jego dorobku nieoczekiwanej to dowód przemiany w całej atmosferze duchowej okresu. W dwu najobszerniejszych i najbardziej wnikliwych omówieniach *Bez dogmatu*, u Władysława Bogusławskiego i Konstantego M. Górskiego, te twierdzenia górują. Drugi z nich pisał:

„Oto zmieniło się koło czytelników, do których Sienkiewicz się zwraca. Umiejąc zawsze pozostać artystą niezwyklej subtelności, przemawiał on dotąd do wyobraźni i poczucia wszystkich niemal sfer społecznych. W ostatnim swym dziele zdaje się mieć na oku szuplejsze koło i bardziej wytworne. Książka jego jest jednym z rzadkich u nas objawów owego piśmiennictwa, które Francuzi zowią *Littérature artiste*. Subtelniejsza i specjalniejsza od poprzednich, może ona wyrzucić zupełne wrażenie tylko wśród warstw bardziej rafinowanych, zdolnych odczuć delikatną analizę i analizujących się nawet do głębi (...) Pomimo tej wyłączności może jednak liczyć na ogromny szereg czytelników. Nie jest to pocieszającym, lecz jest podobno niewątpliwym faktem, że liczba natur, przypominających Płoszowskiego w ten lub ów sposób, zwiększa się u nas codziennie. Bez tego aniby ta książka nie była potrzebna, aniby nawet pod piórem czulego na społeczne objawy pisarza nie była powstała<sup>339</sup>”.

Bogusławski zaś swoją porównawczą analizę *Bez dogmatu* (wciągnął do niej *Ucznia Bourgeta* i *Hrabiego Augusta Mańkowskiego*) rozpoczął od następującego uogólnienia:

„Wszyscy wiedzą i czują, że jakiś olbrzymi cień padł na słońce cywilizacji europejskiej, i radzi by wiedzieć, skąd się wzięło, jak wygląda niepokojące zjawisko. Uzbrowiwszy się więc w szkła, czarne od pesymistycznego kopciucha, patrzą w życie, sztucznie zabarwione, patrzą i oprócz ciemności nie widzą nic, bo fenomen przesłonięty szarą oponą codziennej, smutnej jak dżdżysty dzień egzystencji odbywa się gdzieś het! za chmurami. Nie widać słońca, nie widać i cienia, a jednak mroczy się coraz bardziej naokoło. Stąd wszędzie niepewność i trwoga oczekiwania<sup>340</sup>”.

Kto wedle Bogusławskiego trzyma przed oczyma okopcone szkiełko, rzecz to jasna bez nadmiernego komentarza: młode pokolenie. Dla Tetmajera tę samą rolę, co *Bez dogmatu*,

---

*przyrodniczej w zaraniu filozofii greckiej*”, w 1895 roku został asystentem przy Katedrze Chemii Rolniczej i Fizjologii Roślin w Krakowie, następnie wyjechał do Stanów Zjednoczonych, gdzie prowadził po polsku wykłady dla osadników w różnych częściach kraju oraz badania stosunków społecznych w osadach polskich; do Europy wrócił 1898 r., w archiwach w Paryżu i Rapperswilu zbierał materiały do swych późniejszych publikacji o Kościuszcze i Pułaskim; na jakiś czas zamieszkał w Krakowie, pełniąc funkcję wiceprezesa ludowego uniwersytetu im. Mickiewicza oraz redaktora miesięcznika „Pogląd na świat”; w 1901 r. wykładał filozofię w wolnym Uniwersytecie Nouvelle w Brukseli i przeprowadził swą habilitację w zakresie filozofii na uniwersytecie we Lwowie; następnie od 1902 r. wykładał w Genewie jako docent prywatny; w latach 1920–1928 w Poznaniu objął katedrę profesorską oraz redagował bibliotekę pt. „Podstawy wykształcenia współczesnego”; był członkiem Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk; autor licznych prac z zakresu historii filozofii, socjologii oraz teorii i metodologii nauk. [przypis edytorski]

<sup>338</sup>„od czasu do czasu jakiś geniusz poetycki rzuca na papier postać, która, urągając biegowi wieków, zostaje wiecznie młodą” (...) Zdaniem tego krytyka Płoszowski stanowi postać typową (...) odzwierciedla jego charakter moralny, doprowadzając pojedyncze rysy do największego wykończenia — W. M. Kozłowski, *Manfred, hr. Henryk i Płoszowski jako przedstawiciele trzech pokoleń XIX stulecia*, „Ateneum” 1895, IV, 1, 3. [przypis autorski]

<sup>339</sup>Oto zmieniło się koło czytelników, do których Sienkiewicz się zwraca (...) aniby nawet pod piórem czulego na społeczne objawy pisarza nie była powstała — K. M. Górski, *Najnowsza powieść Henryka Sienkiewicza*, „Biblioteka Warszawska” 1891, I, s. 363–364. [przypis autorski]

<sup>340</sup>Wszyscy wiedzą i czują, że jakiś olbrzymi cień padł na słońce cywilizacji europejskiej (...) wszędzie niepewność i trwoga oczekiwania — W. Bogusławski, *Najnowsza powieść Sienkiewicza*, „Świat” 1891, s. 17. [przypis autorski]

odegrały *Emancypantki* Prusa. Po śmierci ich twórcy zwierzał się on na ten temat Anieli Zagórskiej:

„*Emancypantki* nie są powieścią — są spowiedzią duszy, spowiedzią każdego osobno, spowiedzią pisarza. Co do mnie — nie dostałem rozgrzeszenia. Gdybym tę powieść przeczytał w 1894, nie byłbym napisał ani *Aniola śmierci*, ani *Panny Mery*, ani głupiego *Zatracenia*. Można było pisać głupstwa przed *Emancypantkami*, ale nie wolno po *Emancypantkach*. Na końcu rozumie się nazwisko Abecadłowski, Zetkiewicz etc. To nie jest powieść i to nie są osoby. To jest nauka o człowieku i o życiu, a to są przykłady (...) Prusa należało w rękę całować i jego pamięci poświęcić edycję *Końca epopei*<sup>341</sup>”.

Te wielkoduszne słowa — wielkoduszne pod piórem małego na ogół i obraźliwego Tetmajera — wyglądają na podanie ręki Prusowi, którego opinia o psychologizmie modernistów była przychylna i wyrozumiała. Twierdził autor *Emancypantek*, że

„reforma polegająca: 1-mo<sup>342</sup> na silniejszym uwzględnieniu zjawisk duszy i 2-do<sup>343</sup> na szczegółowym i starannym ich obrabianiu, jest reformą dobrą i już za nią samą należy się wdzięczność nowej szkole<sup>344</sup>”.

Na tym tle zastanawia nader powściągliwy sąd Żeromskiego o *Bez dogmatu* czytany w odcinkach „Słowa”. Chętnie się nim posługiwał jako podkładką do toczonych aktualnie flirtu, z mężatką<sup>345</sup>, ale ani ideologii powieści, ani jej warsztatu analitycznego nie traktował serio:

„*Kwiat lotosu* M. Rodziewicz i *Bez dogmatu* Sienkiewicza poruszają wielkie kwestie religijne, poruszanie których przyprawia mię o śmiech. Sądzę, że pisze się to dla chleba tylko. Czyż to tak można? Na próżno zresztą mówilibyśmy o tych ideach: świat idzie swoją drogą... (...)”

Tak potargane mam nerwy, popsute myśli, rozstrojone uczucia, że nic nie wiem. Tym się różnię od rozmaitych chorych ludzi współczesnych, że nic a nic nie umiem analizować siebie. Zresztą może oni, ci mędrcy zgłupieli, analizą nazywają i zbierają chętnie a skwapliwie najrozmaitsze odruchy, cierpienie po prostu nad sobą, walki i udręczenia<sup>346</sup>”.

Te fakty wraz z dawniejszymi dowodami świadczą, że pokolenie Młodej Polski jako ostatni etap pozytywizmu musiało odczuwać atmosferę, która nie sprzyjała powstaniu żadnej trwałej wartości, a nie zdawało sobie sprawy, że pozytywizm w obrębie generacji, która go wytworzyła, został już w znacznej mierze przewyższony, i to w sposób daleki od znużenia i niewiary. Była to jednak *wewnętrzna sprawa generacji poprzedniej*. Ów przełom w latach 80. dlatego nie mógł się dokonać w sposób decydujący dla następców, ponieważ był to przełom w obrębie pokolenia, którego zasadnicze i wyjściowe cele były różne. Był to jedynie etap rozwoju generacji pozytywistycznej, etap, do którego Młoda Polska nawiąże dopiero później w twórczości Żeromskiego, Wyspiańskiego, ale nie wcześniej, póki nie przejdzie walczącego okresu modernizmu, bo ten był koniecznością młodych.

Pojęcie pokolenia ukazuje tutaj swoje niezastąpione znaczenie metodyczne. Oto gdy zajścia duchowe dokonujące się w twórczości innego pokolenia, albo schodzącego już z widowni (pozytywiści), albo takiego, które nie zdołało wytworzyć naprawdę żywego stylu i uczuciowości (pokolenie pośrednie), podniesie się do godności zapowiedzi, zapowiedź ta się nie spełnia, obowiązuje bowiem jedynie grupy, które jej dokonały, nie

<sup>341</sup>*Emancypantki nie są powieścią — są spowiedzią duszy (...) Prusa należało w rękę całować i jego pamięci poświęcić edycję Końca epopei — K. Tetmajer o „Emancypantkach”, „Warszawa” 1947, nr 11. [przypis autorski]*

<sup>342</sup>*1-mo* — skrót od łac. *primo*: po pierwsze. [przypis edytorski]

<sup>343</sup>*2-do* — skrót od łac. *secundo*: po drugie. [przypis edytorski]

<sup>344</sup>*reforma polegająca (...) należy się wdzięczność nowej szkole — B. Prus, Kronika tygodniowa. Młoda literatura polska, „Kurier Codzienny” 1899, nr 15. [przypis autorski]*

<sup>345</sup>*nader powściągliwy sąd Żeromskiego o Bez dogmatu czytany w odcinkach „Słowa” (...) — S. Żeromski, Dzienniki, III, s. 472 (27 V 1890). [przypis autorski]*

<sup>346</sup>*Kwiat lotosu M. Rodziewicz i Bez dogmatu Sienkiewicza poruszają wielkie kwestie religijne (...) odruchy, cierpienie po prostu nad sobą, walki i udręczenia — cytaty: S. Żeromski, Dzienniki, III, s. 413 (11 XII 1889) i 455 (5 V 1890). [przypis autorski]*

posiada tej mocy dla innych, samodzielnie, według własnego subiektywnego odczucia rozwijających się grup. Kiedy objawy zachodzące w jednych grupach zostaną pomieszczone z objawami grup innych, dochodzimy do nierozwiązalnych kolizji. Póty wszelki przełom estetyczno-myślowy nie nabiera życia i doniosłości, póty jest tylko materiałem możliwych przemian, odkrywanym przez późniejszych badaczy, a nie elementem istotnie się rozwijającym przez kolejne następstwo artystów nawiązujących wprost do poprzedników, póki nie stanie się *problemem i zadaniem nowych ludzi*, nieobarczonych wcześniejszą i odmienną pracą. Wszelkie inne etapy ewolucyjne są prekursorem, którego bezpośredni następcy nie podejmują.

O jednej jeszcze okoliczności pamiętać się godzi. Ewolucja literacka ujmowana całościami, według pokoleń i przemian zbiorowych, spóźnia się wobec rzutowanych przez nas w przeszłość i ze stanowiska późniejszych interpretacji budowanych aktualności<sup>347</sup>. I tak np. chociaż w Europie u niektórych filozofów i pisarzy już około 1890 roku dokonuje się zwrot ku aktywizmowi, w powstającej równocześnie świadomości Młodej Polski, która zadecyduje o przełomie, ten zwrot jeszcze nie istnieje. W czasopiśmie polskim do roku 1900 nie udało się odszukać znajomości Bergsona, a i we Francji minie kilkanaście lat, zanim jego idee staną się kośćcem uczuciowości takiego Peguy, jeszcze więcej, zanim w odmienny niż Péguy, ale całkowicie skończony kształt artystyczny przetworzy je Proust. Ewolucja literacka opóźnia się, ponieważ potrzeba pracy komentatorów, popularyzatorów i rozgadaczy, nim pewne idee staną się własnością całych grup pisarskich. Naturalnie ze stanowiska interpretacji wartościującej — czas rozprzestrzenienia pewnych idei nie jest rzeczą najistotniejszą, wystarczy zbieg zjawisk, choć nielicznych, odpowiednio ze sobą zgodnych, ażeby wskazać, że w tym zbiegu leży przytoczona aktualność. Jednakże czas rozprzestrzenienia jest rzeczą doniosłą przy opisie przemian, które w świadomości pokoleń rzeczywiście miały miejsce, przemian bywających nieraz cofnięciem się, koniecznym jednakże, by nowym grupom stworzyć pole działalności.

Wyjaśnia to, dlaczego należy pozostać przy tradycyjnym rozpoczynaniu Młodej Polski od „Biernej Polski”. Każde nowe pokolenie „*se pose en s'opposant*”<sup>348</sup>. Jako tło przeciwstawne wybiera nie ten czy ów etap rozwoju wewnętrznego poprzedników, ale grubo narysowany kompleks ogólnych zadań i rozwiązań przynoszonych przez nich. Ten kompleks nawet w stosunku do Prusa, Orzeszkowej, Sienkiewicza będzie w świadomości następców — z konieczności posługujemy się dosyć bezceremonialnym skrótem, bo takimi skrótami posługiwano się w sporze — realistyczny, antymetafizyczny, pozornie daleki od idealistycznych wzlotów, daleki od spirytualistycznych tęsknot, naukowy, organiczny, społecznikowski etc. Temu kompleksowi poczyna się przeciwstawiać wchodząca w życie generacja. Przecistawiając się podobnym przeciwnikom wspólnym, buduje swoją jedność. Równie doniosłe będą formy artystyczne, za pomocą których dokonuje się przemiana. W młodym pokoleniu przemiana dokonywać się będzie w formach indywidualistycznych, spirytualistycznych, psychologizujących, lirycznych, bo takie są nowe punkty wyjścia generacji, a tych to form poprzednicy nie uważali za najważniejsze. Rozwiązania dokonywane przez nich na płaszczyźnie psychologii społecznej, zbiorowej, w kształtach powieści realistyczno-socjologicznej uchodzą, muszą ująć uwagi ludzi szukających rozwiązań na innych terenach.

<sup>347</sup> Ewolucja literacka ujmowana całościami, według pokoleń i przemian zbiorowych, spóźnia się wobec rzutowanych przez nas w przeszłość i ze stanowiska późniejszych interpretacji budowanych aktualności — dla wyjaśnienia tej sprawy należy zwrócić uwagę na cenny artykuł K. Bleszyńskiego, *W poszukiwaniu „X” współczesności* („Skamander” 1936, wrzesień). Według Bleszyńskiego w każdej epoce tkwi nieuchwytny najczęściej dla współczesnych „stożek wzrostu”, to coś, według czego, jak według stożka wzrostu w roślinie, rozwijać się będzie owa współczesność, co dla późniejszych ludzi stanie się aktualne, twórcze, w naszym pojęciu w danym czasie najdonioślejsze. „Pełne troski i biedy londyńskie mieszkanko Marksa lub bezdomne noclegi jak zwier tropionego przyszedł marszałka były, jak dzisiaj wiemy, o wiele współczesniejsze od komnat najbardziej postępowych wielkich kupców czy przemysłowców” (s. 361). Sądzę, że rozumowanie podobne polega na złudnym rzutowaniu przez nas w przeszłość spraw i rozwojów, które dla nas są ważne, ponieważ wygrały, i przypisywaniu tym sprawom w dobie powstawania ich tej samej wagi, jaką dziś dla nas posiadają, mierzaniem ówczesnej doniosłości według doniosłości dzisiejszej, co jest oczywistą hipostazą. Takie hipostazy w historii literatury popełnia się bardzo często i w pełnej, ze stanowiska danej epoki, a nie późniejszych aktualności pisanej, historii prądów są one bardzo niebezpieczne. [przypis autorski]

<sup>348</sup> *se pose en s'opposant* (fr.) — ustanawia się poprzez stawianie się w opozycji. [przypis edytorski]



Tak więc z okresu sporu, obok potwierdzenia znanych skądinąd twierdzeń o charakterze takiego sporu, wydobywamy nowe i chyba najbardziej przekonujące uzasadnienie tego pojmowania Młodej Polski, które jako początek pokolenia i okresu kładzie modernizm, mimo że doskonale zdajemy sobie sprawę, iż jest to etap niższy, raczej charakterystyczny, *znamienny aniżeli wartościowy*. Modernizm jest bowiem pierwszą fazą pokolenia tworzącego nowy okres. Jak zaś ująć rolę modernizmu w całości pokolenia, na to pytanie dopiero w zakończeniu studium spróbujemy odpowiedzieć. Obecnie pora powrócić do dalszego rozwoju prądu.

## WARSTWY GŁÓWNE MODERNIZMU

### 1. Spirytualizm programów i liryki modernistycznej

Koroną modernizmu, dwie jego główne i najbardziej znane warstwy stanowią przebudzenie i rozkwit spirytualizmu, po wtóre zaś stosunek do sztuki jako najwyższej wartości ludzkiej. Pragnienia spirytualistyczne, które, jak widzieliśmy, rozbiły się o grzyby moinizmu, najsilniej się wyraziły w programach modernistycznych i w analizie psychologicznej. Żadne pokolenie literackie nie bronilo się w Polsce tak bardzo przed posądzeniami o program i żadne nie pozostawiło tylu charakterystycznych programów, co modernisci. Trzy udane, przyjęte przez rówieśników: wstęp Miriama do *Wyboru pism dramatycznych* Maeterlincka, *Młoda Polska* Górskiego i *Confiteor* Przybyszewskiego. Dwa nieudane: tom *Forpoczty* i artykuł *My młodzi* Brzozowskiego. Programy, spełniające równocześnie u Górskiego, Przybyszewskiego i Brzozowskiego rolę typowych *manifestów pokolenia*, wezwań do rówieśników. Ta sprzeczność — programofobia i nadmiar programów — pochodziła stąd, że po prostu łatwiej rzucić hasło i łatwiej w szumie wielkich słów i zapowiedzi ukryć, że hasło jest jedynie tęsknotą niespełnioną. Bardzo mocno odczuwano potrzebę duchowości, gorzej ją wcielano, ponieważ każde wcielenie prawdziwe musiałyby być przekroczeniem modernizmu w tych objawach, któreśmy charakteryzowali.

Trzy udane wystąpienia programowe są bardzo podobne w zasadniczej koncepcji: szukanie wartości duchowych za wszelką cenę, wszędzie, wiara w wyższość tych wartości, chociażby miały pozostać tak bardzo nieokreślone, jak „naga dusza” Przybyszewskiego, wreszcie wiara, że skarbnicą tych wartości jest zawsze jednostka odrębna, dusza indywidualna. Spirytualizm prowadzący do indywidualizmu. Modernisci nie dlatego byli indywidualistami, ażeby naprawdę ich stać było na mocne, wyodrębnione indywidualności (wszak pisarze generacji poprzedniej byli przeważnie większymi od modernistów indywidualnościami), ale byli nimi dlatego, ponieważ indywidualizm przez kontrast wobec sztuki poprzedników zapewniał im swobodne, nieużyte przez poprzedników pole działania dla dążeń spirytualistycznych.

Ten spirytualizm skierowany ku jednostce brzmi już pełnym tonem w *Forpocztach*, mimo że forpoczty są tu raczej strażą tylną, tyle w nich nieskrywanej naukowości pozytywistycznej, ewolucjonizmu, tendencyjności społecznej. Skoro jednak w tym najmniej modernistycznym programie już ów wątek występuje, zupełnie jak np. w *Młodej Polsce* Górskiego mamy prawo w nim widzieć podstawową spójnię pokolenia.

„Kto ma w piersi poczucie wolnego i potężnego lotu, ucieka jak nieprzytomny, choćby miał przy tym skrzydła połamać. Ale gdzie uciec, skoro wszystko cuchnie? W siebie samego, w głębie własnej, spętanej ciemniestwem ogółu duszy. Tam przynajmniej można rozpamiętywać tragedie prometejskiej męki i obnażając własne rany i bole własne, jednocześnie wskazywać niedolę bezducha powszechnego. Stąd ów potężny wiejący po Europie prąd indywidualizmu i tęsknota za samotnością<sup>349</sup>”.

To samo przekonanie, tyle że przybierane w mistyczne szaty, przewija się przez *Wstęp* Miriama. Sztuka Maeterlincka czy prymitywów religijnych godna jest podjęcia, ponieważ odślania

<sup>349</sup> *Kto ma w piersi poczucie wolnego i potężnego lotu, ucieka jak nieprzytomny (...) ów potężny wiejący po Europie prąd indywidualizmu i tęsknota za samotnością — Forpoczty*, s. 167 (C. Jellenta, *Cieplarnia bezducha*). [przypis autorski]

„owe wyjawy ukrytej treści, które [człowieka] niemniej od zmysłowych szczegółów charakteryzują, a które są przeblyskami nadzmysłowego, ku nieskończoności zwróconego jego oblicza<sup>350</sup>”.

Cały, jak zaraz zobaczymy: bardzo wątpliwy, mistycyzm Miriama zmierza do wyjaśnienia wszelkich przejawów niecodziennego spirytualizmu, przeczucie, dziwnych sympatii, poznania intuicyjnego etc.

Cele, ku którym zmierza odkrycie niecodziennego ja, dużo dobitniej odsłania Górski. Oto na skutek opozycji przeciw przedmiotowości i „materialistycznemu pojmowaniu duszy ludzkiej” tym ta dusza staje się cenniejsza, im bardziej jest

„oderwana, tylko na tle zagadki bytu badana. — Tak powstała literatura «nagiej duszy», obranej z szat czasu i postawionej przed oczy artysty w całej swojej piękności i grozie. Miała ona ogromny szacunek dla tych uczuć, które wiodą życie w głębi i nie wychylają się na próg świadomości, przywracała godność tej duszy ludzkiej, której teorii »środowiska« odebrały samoistość i wielkość<sup>351</sup>”.

Wszystkim tym programom brakowało atoli głównego efektu. Ich autorowie przemawiali tonem dowodu, stwierdzenia, nie potrafili uderzyć w ton apelu. Tymczasem wspólna i powszechnie odczuwana dążność wtedy dla pokolenia staje się wiążącym zawołaniem, kiedy znajdzie się pisarz, który z oczywistości uczyni apel. Sama oczywistość nie wystarczy, przekonuje ona, ale nie porywa woli, sam apel bez tej podstawy uderza w próżnię, jak zawołanie Górskiego o powrót do Mickiewicza. W sztuce skojarzenia tych dwóch właściwości tkwi przyczyna, dlaczego spirytualizm pokolenia dopiero u Przybyszewskiego dojrzał naprawdę, mimo że jego poprzednicy uzasadniali ten spirytualizm nieraz lepiej i rozsądniej. W *Confiteor*, w rzeczy o „Nowej sztuce” ani śladu spokojnych dowodów, lecz namiętne, porywające — w to *wierzę*, tamto *odrzuć*. Jest u Przybyszewskiego gest typowego przywódcy pokolenia, który nie argumentuje, lecz rzuca gorączkowe, wyolbrzymione hasło: „Naga dusza”. Dla modernistów sam zwrot do analizy psychologicznej był wyróżnieniem pokolenia, jakimżeż dopiero wyróżnieniem staje się hasło, które duszę wyzwala w wszelkich więzów, które spirytualizm pokolenia doprowadza do ostatecznych granic. Drzemiące u młodych tęsknoty znajdują dzięki Przybyszewskiemu gwałtowne ujście. To on rozbija zatory, ukazuje rówieśnikom, że ich najwyższym prawem może się stać sama dusza, nic — tylko dusza. A przecież tego pragnęli w skrytości ducha i tego nie umieli śmiało wypowiedzieć, aż z buntowniczą siłą wypowiedział to za nich Przybyszewski.

„Nie znamy żadnych praw, ani moralnych, ani społecznych — wołał Przybyszewski — każdy przejaw duszy jest dla nas czystym, świętym, głębią i tajemnicą, skoro jest potężny... Dusza jest organem obejmującym rzeczy nieskończone i bezobszarne, organem, w którym spływają się ze sobą niebo i ziemia — dusza, to ustawicznie do wnętrza skierowany wzrok, to stan, w którym całe, na milionowe cząstki rozbite życie jednoczy się w jedno wielkie słońce, milionowe członki jednoczą się w jedno olbrzymie ciało, a miliony stuleci stapiają się w jednej sekundzie<sup>352</sup>”.

Innych, mniej metaforycznych i mniej patetycznych określeń darmo szukać u Przybyszewskiego. Czytelnik starszego pokolenia, pragnący dowiedzieć się jakichś dokładniejszych cech nagiej duszy, doznawał zawodu. Młodym ów zawód nie groził. Patetyczne, podniosłe określenia czyniły z duszy zjawisko wyjątkowe, budziły dumę, bo przecież każdy niefilister, byle się zechciał w siebie zagłębić, we własnym wnętrzu mógł odnaleźć te wspaniałości. Nieokreśloność połączona z wiarą i patosem wystarczyły całkowicie.

<sup>350</sup>owe wyjawy ukrytej treści (...) ku nieskończoności zwróconego jego oblicza — Z. Przesmycki, *Wstęp do Wyboru pism dramatycznych Maeterlincka*, Warszawa 1894, s. XCI. [przypis autorski]

<sup>351</sup>oderwana, tylko na tle zagadki bytu badana (...) odebrały samoistość i wielkość — Quasimodo [A. Górski], *Młoda Polska*, „Życie” 1898, nr 19. [przypis autorski]

<sup>352</sup>Nie znamy żadnych praw (...) miliony stuleci stapiają się w jednej sekundzie — S. Przybyszewski, *Na drogach duszy*, s. 18. [przypis autorski]

Przybyszewski staje się przywódcą i magiem, ponieważ jak nikt wiedział, o czym lepiej zamilczeć, a co górnje wywyższyć. A zamilczał bardzo dużo...

Zamiast skargi i dążenia wnosił więc Przybyszewski ton zwycięstwa, pewności, uznania za wartość bezsporną takich właściwości rówieśników, które oni sami lękali się widzieć w tym kształcie. Było w tym oczyszczenie i w tym to sensie Brzozowski cenil Przybyszewskiego, gdy powiadał, że ów pisarz dał mu coś więcej niż pewien określony pogląd — dał samą wiarę w wartość życia duszy, jej wszelakich objawów. Autoanaliza modernistyczna potrzebowała tej wiary jako podstawy, nie umiała jednak zdobyć się na nią, tkwiła w sprzecznościach. Przybyszewski z duszy modernistycznej *czyni wartość*. Ale był w tym jednocześnie tragizm pisarza: bo naprawdę ów proces w świadomości wszystkich żyjących wówczas pokoleń nie mógł być zjawiskiem obiektywnym, bo naprawdę było to jedynie potwierdzenie fantastycznej, skomplikowanej niepomiernie osobowości Przybyszewskiego, potwierdzenie dane na krótko przez potrzeby rówieśników literackich. Tragizm był w tym, że uczuciowość modernistyczna, uzyskawszy dzięki Przybyszewskiemu ten stan samouznania, nie mogła już trwać w stanach sprzeczności i niedopełnienia. Po Przybyszewskim nie działał już Tetmajer. Przybyszewski potwierdzając — zamykał, kończył modernizm, rozwiązywał jego sprzeczności i w ten sposób siebie czynił zbędnym.

Potwierdzenie przez Przybyszewskiego kłopotliwych stron spirytualizmu pokolenia najlepiej sprawdzić na pojęciu bólu. To, co dla modernistów było jedynie przedmiotem skargi, dla niego jest fatalnością tragiczną, którą uznaje on i wciela do swego systemu duchowego. W *Zur Psychologie des Individuums* fatalizmem uduchowionej indywidualności współczesnej jest to, że uduchowanie oznacza wzrost poczucia bólu powszechnego, ponieważ rozwój wrażliwości a rozwój bólu to jedno. Ból ten był dla Przybyszewskiego miarą wszelkiej wielkości, artystów bliskich sobie — Muncha<sup>353</sup>, Vigelanda<sup>354</sup>, Momberta<sup>355</sup> czy Kasprowicza<sup>356</sup> cenil przede wszystkim za wyraz bólu w ich twórczości.

„Cała natura nie zna szczęścia. Postępującą drogę ewolucji charakteryzuje coraz silniejsze napięcie bólu<sup>357</sup>.”

Po takim stwierdzeniu stoickim nie ma miejsca na rozdarcie, na utajony hedonizm (dlatego np. w zmysłowości Przybyszewskiego nie ma śladu hedonizmu, wystarczy zestawić ją z Tetmajerem!), nastąpić może jedynie tragizm. Na tragizm prawdziwy nie stać było jednak modernistów, a u Przybyszewskiego zarody tragizmu zabiło deterministyczne dziedzictwo. Przedstawiciele innych formacji duchowych Młodej Polski staną się wyrazicielami tragizmu. Przybyszewski, podnosząc tendencje modernizmu ku prawdzie bezwzględnej, przygotowywał inne formacje duchowe pokolenia.

Objawem omawianego spirytualizmu była też większość liryki pokolenia. Tematy tej liryki były przeważnie tak niepowtarzalne i zrozumiałe tylko w sytuacji duchowej modernistów, że nie mogły one zapewnić trwałości analizie psychologicznej narodzonej ze spirytualizmu. I tutaj niespodziewanie zemściła się na modernizmie sytuacja, którą już

<sup>353</sup> Munch, Edvard (1863–1944) — malarz i grafik norweski, sztandarowy przedstawiciel ekspresjonizmu, autor m.in. obrazów *Chore dziecko* (*Det syke barn*, 1886), *Krzyk* (*Skrik*, 1893), *Madonna* (1893/1894), *Wampir* (*Vampyr*, 1893/1894) i in., większość jego dzieł uzyskała po kilka wersji; przyjaźnił się z wieloma przedstawicielami europejskiej bohemy swego czasu, m.in. Hansem Jægerem, Augustem Strindbergiem, Stanisławem Przybyszewskim i jego żoną Dagny, należał do bywalców berlińskiej winiarni „Zum Schwarzen Ferkel” („Pod czarnym prosiakiem”); zmagił się z alkoholizmem i chorobą nerwową, w związku z czym był przez jakiś czas hospitalizowany, za życia został uhonorowany Królewskim Orderem Św. Olafa oraz Wielkim Krzyżem Św. Olafa. [przypis edytorski]

<sup>354</sup> Vigeland, Gustav Adolf, właśc. *Gustav Thorsen* (1869–1943) — rzeźbiarz norweski, uczeń Rodina; twórca rzeźb symbolicznych i secesyjnych, autor popiersi i pomników znanych Skandynawów: Henryka Ibsena, Knuta Hamsuna, Alfreda Nobla, Nielsa Henrika Abela, Camilli Collett i in. oraz projektant kompleksu rzeźbiarsko-ogrodowego w Oslo (tzw. Park Vigelanda); starszy brat Emanuela Vigelanda (1875–1948), malarza, witrażysty, rzeźbiarza i architekta norweskiego. [przypis edytorski]

<sup>355</sup> Mombert, Alfred (1872–1942) — poeta niem.; z wykształcenia prawnik; autor tomów: *Der Sonnengeist* (1905), *Aeon, der Weltgesuchte* (1907), *Aeon vor Syrakus* (1911), *Der Himmlische Zeher* (1909), *Der Held der Erde* (1919), *Aeon Zwischen den Frauen* (1920). [przypis edytorski]

<sup>356</sup> Kasprowicz, Jan (1860–1926) — poeta, krytyk literacki, dramaturg, profesor Uniwersytetu Lwowskiego, tłumacz; twórczość Kasprowicza odzwierciedla kilka nurtów młodopolskich: od naturalizmu (*Z chłopskiego zagonu*), przez symbolizm, katastrofizm i ekspresjonizm (*Hymny*) do prymitywizmu (*Księga ubogich*). [przypis edytorski]

<sup>357</sup> *Cała natura nie zna szczęścia (...) napięcie bólu* — S. Przybyszewski, *Na drogach duszy*, s. 87. [przypis autorski]

analizowaliśmy, to mianowicie, że modernizm przez kontrast był predestynowany do liryki. Liryka jedynie przeczuwa nowe formy, wytwarza ich wzory w swoim laboratorium, ale utrwała te formy powieść. Tymczasem modernizm był przeważnie liryczny i programowy. Czyli wobec awangardowej roli liryki był programowy i... programowy. Skutkiem tego analiza modernistyczna, znajomość wielkich kontrastów duchowych, psychologia głębin, została zapowiedziana i przewidziana, zakwitnęła w pożądaniami i przeczuciach, ale naprawdę tej analizy modernistycznej nie mogli urzeczywistnić, ponieważ nie stać ich było na dobrą powieść. Nie uczyniła tego krzykliwa, przesadna powieść Przybyszewskiego, zastępująca prawdziwe odkrycie głębi duchowych retoryką i grozą czysto tematyczną. Pozostawali Berent i Dąbrowski, jedyni powieściopisarze modernizmu, ale wobec plejady liryków jakżeż to mało!

Powstawała więc w spirytualizmie modernistycznym duża luka. Były zapowiedzi programowe o „tragediach prometejskiej męki”, nie było spełnień artystycznych w powieści. Lukę tłumaczy środowisko krakowskie, które zupełnie nie posiadało tradycji dobrej prozy i nie dało pokoleniu żadnego prozaika poza późniejszym Orkanem. Tradycję takiej prozy posiadała za to Warszawa i kiedy akcent główny generacji przesunie się do warszawskiego ośrodka, działającego na młodych na razie resztkami pozytywizmu, ta luka zostanie zapełniona. Ale to już nie będzie modernizm. Ten jedynie przygotowuje, stawia wysokie wymagania analizie, ale sam ma terenie najważniejszym dla każdego prądu spełnia je nader fragmentarycznie. Już tu zarysowuje się przygotowawcza rola modernizmu, do której w ocenie końcowej przyjdzie szerzej powrócić.

## 2. Naukowość pozytywistyczna utajona w „mystycyzmie” Miriama

Dłaczego spirytualizm programów pozostał tak nieokreślony, pełen zawołań, ale skromny w istotnej swej treści? Kiedy dokładniej przyjrzyć się tym treściom, przede wszystkim u Miriama i Przybyszewskiego, stwierdzamy, że ani jeden, ani drugi nie wyzwolili się nawet teraz spod władzy naturalistycznego i pozytywistycznego dziedzictwa.

Najłatwiej to zjawisko zauważyć w *Forpocztach*, o nich jednakże krótko, ponieważ w formowaniu się generacji odegrały minimalną rolę. Głosy Jellenty i Komornickiej powstały na rozdrożu pomiędzy modernizmem a pragnieniami naukowymi, znacznie bliżej tych pragnień. Wzorem artystycznym Komornickiej (*Powrót ideałów*) jest Ibsen, Jellenta zaś tylko w zgryźliwych i słusznych postulatach staje blisko modernizmu, za to fantazja *W upojeniu* to typowy przejaw monizmu przyrodniczego. Dla Komornickiej nie ma zasadniczej różnicy między światem duchowym a materialnym, podobnie jak jej nie było dla monistów przyrodniczych.

„Ponieważ świat duchowy jest wyższą przemianą fizycznego, podlegać więc zatem musi tym samym, co ten, prawom rozwoju przez różniczkowanie, przez powstawanie nowych gatunków i nowych harmonii<sup>358</sup>”.

Podkreślana przez Komornicką przejściowość, trudno rzec, żeby całego pokolenia, bo raczej tylko uczuć opiewanych przez nią, polegała na tym, że dążenia do swobody duchowej są u niej jeszcze bezsilniejsze niż u innych modernistów, bezsilniejsze wobec władztwa natury, praw naukowych etc.<sup>359</sup>

<sup>358</sup> *Ponieważ świat duchowy jest wyższą przemianą fizycznego (...) nowych harmonii* — *Forpocztzy*, s. 130 (M. Komornicka). [przypis autorski]

<sup>359</sup> *Podkreślana przez Komornicką przejściowość, (...) polega na tym, że dążenia do swobody duchowej są u niej jeszcze bezsilniejsze (...) bezsilniejsze wobec władztwa natury, praw naukowych etc.* — oto typowy przykład: „Jeżeli czuć każesz [naturę] wielkość i nieskończoność i jako bodziec usiłowań dajesz nam przeczucie nieśmiertelności ich wyników; jeżeli nam kochać każesz wszystko, co niezmierzone, a z wstrętem uciekać od wszystkiego, co ograniczone i małe; jeżeli nas przykuwasz do siebie tym, że nie masz kresu w czasie ni przestrzeni i nawet w rozpacznej żądzy unicestwienia przedstawiasz nam zanik jako mgliste i wieczne istnienie wśród mglistych i nieskończonych obszarów, jeżeli wszystko, co jest w nas i poza nami, oddycha żądzą trwania, jeżeli nam szumu wichury nawet słuchać każesz, jak jęku bezmiarów, jeżeli nam dałaś pragnienie nieśmiertelności dla naszych i cudzych dusz i ciał; jeżeli myśl zupełnego zniszczenia jest w nas krzykiem buntu, jeżeli drżymy z trwogi przed nie-życiem, jeżeli rozwijamy siły nasze ku celom, które mamy za nieśmiertelne, i ręce wyciągamy ku wiekiustym ideałom... — Dłaczego, naturo, uczysz nas także, że życie nasze jest tylko chwilą, a dusza chwilowym drganiem poruszanej przez ciebie ludzkiej struny na harfie wszechzjawisk; że cele człowieka trwać będą, póki się ta struna nie zerwie pod niecierpliwą ręką, żeśmy znikomością i kochamy znikomość i że ograniczoność i małość jest naszym prawem?” (*Forpocztzy*, s. 139. *Dłaczego*). [przypis autorski]

Niezwykle skomplikowana i prekursorska, aż do progu i granic egzystencjalizmu, postać Marii Komornickiej oczekuje dopiero na pełne opracowanie. Jego wstępną a przekonującą próbę podjęła Maria Podraza-Kwiatkowska. W toku obecnego wywodu chodzi jedynie o młodziutką Komornicką, współautorkę *Forpoczt*, godzi się jednak pamiętać, że autorka ta znakomicie wyrażała w późniejszych swoich utworach zasadnicze idee i postawy modernizmu, a nie tylko jego związki z naukowością okresu poprzedniego. Z wielu przypominanych przez Podrazę-Kwiatkowską tekstów bodaj ten jeden wypada powtórzyć jako świadectwo „podwójności natury ludzkiej: dążenie do doskonałości i upadek, wola mocy i pokusa słabości, zwycięstwo nad samym sobą i klęska<sup>360</sup>”.

W noc chmurami złowieszczymi ciemną  
Leżałam jak zwalony krzyż,  
A duchy mocowały się nade mną  
O mnie —

Jeden o buławę wsparty stał niezłomie,  
Rozkazując przepotężnym swym milczeniem:  
Pójdzie wzwyż.

Drugi szeptał przez oblęd i trwogę,  
Wbity we mnie rannych ócz płomieniem:  
Bez ciebie żyć nie mogę —  
Czoło zbliż —  
Chodź do mnie<sup>361</sup>...

Daleko ważniejszy jest wstęp Miriama do *Wyboru pism dramatycznych Maeterlincka*. Dziedzictwo pozytywistyczne leży tu tak blisko powierzchni wywodów, aż zdumienie zbiera, że poza intuicjami Brzozowskiego, zresztą nieudowodnionymi na tekstach, nikt nie stwierdził, iż Miriam w tym wstępie to nie mistyk, jakim go okrzyczano i jakim sam siebie obwołał, ale spirytualistyczny pozytywista, który nie porzucił zdobyczy naukowości możliwych do utrzymania na nowym etapie.

Przyczyną, która każe Miriamowi uznać i propagować mistycyzm monistyczny Maeterlincka oraz wynikające z niego konsekwencje artystyczne, nie jest, jak należałoby się spodziewać, uznanie za prawdę bezwzględną objawień tego mistycyzmu, ale ustawicznie powracająca argumentacja, że wyniki najnowszych badań naukowych doprowadzają do podobnych wniosków, jakie daje Maeterlinck, że tłumaczą właściwości postępowania jego postaci, a wobec tego z wszelką pewnością mistyczne objawienia poety belgijskiego są słuszne. Sprawdzianem jest więc u Miriama pojęcie faktu naukowego, a mistycyzm istnieć może, ponieważ nauka stworzyła ostatnio zasób faktów, w którym się on pomieści. Jest aż kłopot z mnóstwem cytatów, które można by przytoczyć na poparcie tego twierdzenia. Pochwałą najwyższą dla mistycyzmu Maeterlincka jest to, że nie tonie on w dogmatyzmie i cudowności, że jest „raczej naukowy”.

„Jakkolwiek nie wyzbył on się zupełnie pewnych reminiscencji dogmatycznych, jakkolwiek w trwożliwości jakiejś, która go ogarnia wobec tajni zawartych w człowieku, dają się odgadywać echa zabobonnych lęków i obaw przed zjawiskami nadnaturalnymi, cudownymi — w ogóle jednak nie uważa on, podobnie jak wiedza dzisiejsza, rzeczy niewyraźnych, tajemniczych, niezrozumiałych, sprzecznych ze znanymi dzisiaj prawami natury — za nadnaturalne, widzi w nich objawy praw, których jeszcze nie znamy, żąda badania, obserwacji, analizy<sup>362</sup>”.

<sup>360</sup>podwójności natury ludzkiej (...) zwycięstwo nad samym sobą i klęska — M. Podraza-Kwiatkowska, *Tragiczna wolność*, w: *Z problemów literatury polskiej XX wieku. Młoda Polska*, s. 154–173. [przypis autorski]

<sup>361</sup>W noc chmurami złowieszczymi ciemną (...) Chodź do mnie — *Forpoczt*, s. 159. [przypis autorski]

<sup>362</sup>Jakkolwiek nie wyzbył on się (...) żąda badania, obserwacji, analizy — Z. Przesmycki, *Wstęp do Wyboru pism dramatycznych Maeterlincka*, Warszawa 1894, s. LXXXIV. Por. s. LXXXIX, XCI, XCII, XCV etc. [przypis autorski]

Nauka, Wizja, Poeta,  
Dusza, Ciało

Podobnych argumentów jest w bród.

Interpretator mistycyzmu ciągle się posługuje odziedziczoną gotowością naukowego dowodzenia, bezwzględny zaufaniem w autorytet wiedzy, co budzi mocne wątpliwości, czy w ogóle interpretator był świadom cech przeżycia mistycznego, bo w ten sposób mistyk prawdziwy nigdy nie argumentuje<sup>363</sup>. Nic więc dziwnego, że Chmielowski, tak niechętny Przybyszewskiemu, w wywodach *Miriama* nie widział nic przesadnego ani gorszącego<sup>364</sup>. Żyje w *Miriamie* ponadto wiara w postęp, w nieograniczone możliwości nauk doświadczalnych, zastosowanych do terenu niepoznawalnego i objawów mistyczno-duchowych.

„Całe szeregi notorycznie stwierdzonych, lecz żadną dotąd na znanych nam prawach natury opartą hipotezą niewytłumaczonych faktów świadczą o bezdennych snadź otchłaniach praw, jeszcze wiedzy nieznanach... Z drugiej strony, też same badania i odkrycia dowiodły po części, że rozmaite przecucia, przepowiednie, czary, nadnaturalności i cudowności romantyków, a zwłaszcza skrajnych mistyków romantycznych, nie są wcale czczymi widmami jedynie ich wyobraźni, lecz przeciwnie, dowodem wielkiej intuicyjnej ich potęgi w odczuwaniu faktów, które nauka dziś dopiero stwierdzać poczyna<sup>365</sup>”.

Są to przekonania typowo pozytywistyczne, pozbawione wprawdzie materialistycznej i fizjologicznej pewności, ożywione za to fazą jeszcze wcześniejszą, duchem optymistycznego scjentyzmu. [Aneks VII<sup>366</sup>]

Lecz to są argumenty wstępne, które mogłyby nie zaważyć na treści objawień mistycznych Maeterlincka i *Miriama*. Jakaż jest sama ta treść, może w niej skrywają się prawdy innego pochodzenia? *Miriam* rozmaicie, to głębią, to nieskończonością nazywa niezmienny pierwiastek duchowy przejawiający się w wszelkich objawach bytu. Ten pierwiastek jest jeden, niezmienny.

„Świat przedstawia się jako byt jeden, całkowity, nierozzerwalny, w którym wszystkie pozornie dywergujące i nieprzebytymi granicami od siebie oddzielone sfery, części i dziedziny są odwiecznie i na wieki powiązane ze sobą, w nieustannej znajdują się korespondencji, nieustannie wpływają na się i w każdym najdrobniejszym wypadku wzajemnie się odczuwają. Związek ten i harmonię między nimi utrzymuje wspólny wszystkim bez wyjątku, rzeczywistą wszystkich istotę stanowiący i wszystkie do jednej sprowadzający całości — pierwiastek Nieskończoności<sup>367</sup>”.

Mamy więc monizm jak u wszystkich modernistów. *Miriama* najbardziej jednak zdradzają konsekwencje tego monizmu. Skoro bowiem ów pierwiastek jest jeden, „to wszystko w naturze oddziaływa na wszystko, wszystko na nas i my na wszystko<sup>368</sup> Ist-

<sup>363</sup> *w ten sposób mistyk prawdziwy nigdy nie argumentuje* — „Mistyka nie ma nic wspólnego z okultyzmem ani wszelakim ezoteryzmem, podobnie jak religia nie ma nic wspólnego ze spirytyzmem: są to sprawy absolutnie różnego pokroju, jedne mieszczą się na płaszczyźnie empirycznej, na której zamierza się odkryć dane dostępne zmysłom według kierunku naszych dotychczasowych doświadczeń, drugie na płaszczyźnie świata niedostępnego ciekawości i zmysłowemu eksperymentatorstwu, do której można dotrzeć jedynie wewnętrznym nawróceniem i przetworzeniem duchowym naszej istoty moralnej; tak, że nie oczekując tutaj tzw. obiektywnych, na podobieństwo wtajemniczenia, stwierdzeń, rzec trzeba, że mistyk przestalby wierzyć w mistykę, gdyby się ją pragnęło sprowadzić do dowodów czy danych rzeczywistych w pierwszym rodzaju”. (M. Blondel, *Le probleme de la mystique*, w książce zbiorowej *Qu'est-ce que la mystique?*, Paris 1929, „Cahiers de la Nouvelle Journée”, nr 2, s. 8–9). [przypis autorski]

<sup>364</sup> *Chmielowski, tak niechętny Przybyszewskiemu, w wywodach Miriama nie widział nic przesadnego ani gorszącego* — P. Chmielowski, *Historia literatury polskiej*, Warszawa 1900, VI, s. 278. [przypis autorski]

<sup>365</sup> *Całe szeregi (...) faktów, które nauka dziś dopiero stwierdzać poczyna* — Z. Przesmycki, *Wstęp do Wyboru pism dramatycznych Maeterlincka*, Warszawa 1894, s. LXXX–LXXXI. [przypis autorski]

<sup>366</sup> *Aneks VII* — patrz: dalej w tej publikacji autorskie uzupełnienie opatrzone tytułem *Aneks VII*. [przypis edytorski]

<sup>367</sup> *Świat przedstawia się jako byt jeden (...) pierwiastek Nieskończoności* — Z. Przesmycki, *Wstęp do Wyboru pism dramatycznych Maeterlincka*, Warszawa 1894, s. XLVIII. [przypis autorski]

<sup>368</sup> *wszystko w naturze oddziaływa na wszystko, wszystko na nas i my na wszystko* — Z. Przesmycki, *Wstęp do Wyboru pism dramatycznych Maeterlincka*, Warszawa 1894, s. LXXXIV. Wobec tego np. gadki ludowe, że zrywa się wichura, gdy ktoś się powiesił, nie są bzdurą, w podobnych „za bezmyślne urojenia uważanych faktach [nauka poczyna] doszukiwać się istotnych, niekiedy zdumiewającej głębokości znaczeń”. [przypis autorski]

nieje zatem powszechna korespondencja zjawisk natury — nauczył jej zapewne Miriama słynny sonet Baudelaire'a *Correspondances*, posiadający zresztą liczne pokrewieństwa w mistyce romantycznej. Jedyna to wiadomość wyglądająca na mistycyzm. Ba, ale ten „pierwiastek nieskończoności” narodził się u Miriama z... teorii energetycznych Faraday'a, Crookesa, dowodzących, że wszystkie

„stany skupione: stały, płynny i lotny, są tylko produktami zgęszczenia czwartego stanu, zwanego materią promieniącą — co pozostaje w zgodzie z myślą Maeterlincka, że — istota wszystkiego, co istnieje, jest jedna, ani wyłącznie materialna, ani wyłącznie duchowa, lecz jakaś ogólna, bytowa, pozostająca zawsze zasadniczym pierwiastkiem każdej rzeczy<sup>369</sup>”.

Przepaści między tymi dwoma dowodami Miriam nie dostrzega!

Mistyka powszechnej korespondencji powstaje więc u Miriama, ponieważ jako wynik logiczny energetycznego monizmu można przyjąć zależność wzajemną najbardziej odległych zjawisk. *Udowodnić* nie można, ale *przyjąć*, otoczyć tajemniczością, posmakami głębokich prawd, skrytych w wierzeniach ludu i poetów. Nie ma, widzimy to jasno, objawienia mistycznego, lecz wyprowadzenie czysto przyrodniczej, opisowej hipotezy poza ukryte w niej możliwości. W podobny sposób, ale jeszcze ciekawiej, ewolucjonizm Darwin stał się dla Miriama dowodem istnienia świata... czysto duchowego. Zmysłową i duchową dwoistość natury ludzkiej łączy Miriam

„z Darwinowską teorią rozwoju, która, słusznie oparłszy się na fakcie, iż każda forma bytu, czy roślinna, czy zwierzęca, zawiera w sobie z jednej strony pierwiastki wskazujące na biologiczną jej przeszłość, na drogę rozwoju już przebytą, a z drugiej... nielogicznie zatrzymała się u człowieka, nie zastosowała do niego stwierdzonej zasady i nie starała się odszukać owych zarodków proroczych, które i w nim także obok wspomnień przeszłości egzystować muszą. Ponieważ dalszy rozwój fizycznej (...) organizacji człowieka jest w najwyższym stopniu nieprawdopodobny, przeto należy przypuszczać dalszą ewolucję — że użyję starego wyrazu — psychiczną, a za prorocze, wskazujące przyszły jej kierunek zarodki uważać owe ukryte, przysłonięte, w wyjątkowych dziś najczęściej stanach na jaw wychodzące »mistyczne objawy« natury ludzkiej<sup>370</sup>”.

Czyli prościej — Darwin przewidział aniołów. O takim zużytkowaniu ewolucjonizmu przyrodniczego nie śniło się zapewne biologom. Sam fakt ewolucji pojmowanej naukowo jest pewnikiem, jest różdżką czarodziejską, którą wystarczy przytknąć w odpowiednie miejsce, a wytrysnie źródło nowych form. Niełatwo znaleźć przykład pojęcia-truizmu, tak głęboko spoczywającego u podstawy rozumowania.

Nieraz w programie Miriama i te tajemniczości odpadają i ukazują się jako ostatnia rezerwa pisarza monizm panteistyczno-przyrodniczy, spokojny, pełen optymizmu, który każe staroświeckim — ze stanowiska całej uczuciowości pokolenia — środkiem rozwiązać dręczącą modernistów drapieżność i brutalność determinizmu w przyrodzie. Miriam całkiem po prostu nie zauważa tej przeszkody i najspokojniej dowodzi, że skoro wszystkim rządzi pierwiastek transcendentalny, to musi on kierować

„porządkiem zjawisk i wypadków prawie niepodzielnie, czyli że korespondujące z perypetiami ludzkimi odzwy natury stosować się muszą raczej do transcendentalnych przyczyn, skutków i znaczeń faktów, aniżeli do tych, które ograniczoną świadomością zmysłową ogarnąć możemy. W ten tylko sposób wytłumaczyć i rozumieć możemy owe częstsze może od niby normalnych stanów, a — jak przypuszczać trzeba — pozorne jeno niezgodności i dysonanse w stosunku natury do człowieka, owe mniemane okrucieństwa

<sup>369</sup>stany skupione (...) pierwiastkiem każdej rzeczy — Z. Przesmycki, *Wstęp do Wyboru pism dramatycznych Maeterlincka*, Warszawa 1894, s. LXXXIV. [przypis autorski]

<sup>370</sup>z Darwinowską teorią rozwoju (...) „mistyczne objawy” natury ludzkiej — Z. Przesmycki, *Wstęp do Wyboru pism dramatycznych Maeterlincka*, Warszawa 1894, s. LXXX–LXXXI. [przypis autorski]

jej i obojętności na bóle i nędze ludzkie, owe zbrodnie spełniane pod najjaśniej uśmiechniętym niebem, a gniewy chłoszczące po dobrym czynie lub stające mu na przeszkodzie, owe noce opiekuńcze, osłaniające macierzyńsko złoczyńców, a nawałności druzgocące szlachetnych i niewinnych, owe szyderstwa wiosennych przebudzeń, gdy nas śmierć najdroższych osób w osłupienie półśmiertelne rzuciła, a melancholia i zasypianie natury, gdy w nas wiosna wre i kwitnie<sup>371</sup>”.

To nader rzadkie u naśladowczego Miriama wyznanie własnego poglądu ani na jotę się nie różni od takiego np. „dumania” Świętochowskiego:

„Każde zjawisko jest skutkiem, każdy skutek ma swoją przyczynę, każda przyczyna jest skutkiem innej przyczyny, wszystko więc to, co nazywamy celem istnienia, jest koniecznym następstwem poprzednika, koniecznym skutkiem przyczyny. Ponieważ zaś wszystko, co jest, musi być skutkiem przyczyny, która je poprzedziła, i stać się może przyczyną skutku, który po nim nastąpi, więc chociażby natura zmieniła całkowicie obecne swoje formy, nigdy nie będzie miała końca, tak jak nie miała początku. O tyle też zapewniona jest i nasza wieczność. Śmierć — powiedziałem — jest tylko zmianą postaci istnienia. Ona może nieraz mięsza prochy mędrca z prochami kretyna i ulepia kamień do bruku, po którym bezpiecznie przejeżdża się uśmiechnięty zbrodniarz<sup>372</sup>”.

Jest więc u Miriama tęsknota za spirytualizmem, ale urzeczywistnienie tej tęsknoty dokonywa<sup>373</sup> się w ramach wprost zamierzonych, całkowicie odziedziczonych po pozytywizmie. Naturalnie rówieśnicy silniej odczuwali samą tęsknotę, stąd nikt, zupełnie nikt nie dostrzegł argumentacji Miriama, podobnie jak spragnionego niewiele obchodzi, z jakiego naczynia, czy naprawdę czystego, podaje mu się rzeźwiący napój. Ta argumentacja, mimo że jej nie zauważono bezpośrednio, zaciążyła na nikłości oddziaływania studium Miriama. Spokojny, pozbawiony gorących pragnień ton programu Miriama nie przemawiał do młodych. Zarzucano mu zbyt dużą powściągliwość i oschłość. Tymczasem ton nie mógł być inny. Skoro najgłębszą podstawę tworzył monizm w swym kształcie optymistycznym, jeszcze przedasnijkowskim, w takim razie spirytualizm Miriama nie mógł utrafić w stany najżywiej odczuwane w pokoleniu. Nie dopuszczał przecież sprzeczności, szukania, prawdę osiągał poprzez spokojną zgodę i dlatego musiał być powściągliwy. Za późno było głos podnosić w imię tych przekonań. Tak to zbyt silny, do odrzucenia niemożliwy spadek po naukowości poprzedniego okresu sprawił, że działalność programowa Miriama nie dotarła do rówieśników i jego spirytualizm skazała na bezpłodność i rychło osiągniętą pozę hieratyczną.

### 3. „Naga dusza” i naturalizm

O naturalizmie Przybyszewskiego pisze prawie każdy z głębiej sięgających badaczy jego twórczości. Pod tym określeniem najczęściej rozumie się najbardziej uchwytne, choć nie najbardziej istotny związek: zainteresowanie dla ciemnych stron natury ludzkiej, „wzrok bezwzględny sędziego w najtajniejsze ohydy i potworności” zagłębiany<sup>374</sup>, czy też zdanie takie: „Walcząc z naturalizmem i gardząc nim, przejmują jednak najnowszy artyści (czytaj Przybyszewski) jego metodę oświetlania przede wszystkim ciemnych, strasznych, dzikich stron duszy<sup>375</sup>”.

Lecz naturalistyczną, w dodatnim znaczeniu, jest cała atmosfera walki, jaką wytwarzał Przybyszewski, to wyróżniające go spośród modernistów dążenie do bezwzględnej prawdy, tak znamienne, choć na innej płaszczyźnie, dla typowego naturalisty Dygasińskiego.

Prawda, Sztuka

<sup>371</sup>porządkiem zjawisk i wypadków (...) gdy w nas wiosna wre i kwitnie — Z. Przesmycki, *Wstęp do Wyboru pism dramatycznych Maeterlincka*, Warszawa 1894, s. CXV–CXVI. [przypis autorski]

<sup>372</sup>Każde zjawisko jest skutkiem (...) bezpiecznie przejeżdża się uśmiechnięty zbrodniarz — A. Świętochowski, *Dumania pesymisty*, „Przegląd Tygodniowy” 1876, s. 321. [przypis autorski]

<sup>373</sup>dokonywa — dziś raczej popr. forma: dokonuje. [przypis edytorski]

<sup>374</sup>„wzrok bezwzględny sędziego w najtajniejsze ohydy i potworności” zagłębiany — Z. Bytkowski, *Stanisław Przybyszewski. Charakterystyki literackie*, Lwów 1902, s. 53–54. [przypis autorski]

<sup>375</sup>Walcząc z naturalizmem i gardząc nim (...) dzikich stron duszy — M. Oksza, *Modernizm w Niemczech i Stanisław Przybyszewski*, „Biblioteka Warszawska” 1899, III, s. 283. [przypis autorski]



„Niepodobna twórczości tego pisarza — pisze Kołaczkowski — pomyśleć bez naturalizmu. I chęć *épater les bourgeois*, i bezwzględność w odsłanianiu prawdy, docieraniu do niej, zwróceniu uwagi na te prawdy i fakty, które są odstręczające, odziedziczył Przybyszewski po naturalistach<sup>376</sup>”.

Przybyszewski był osobowością bardzo silną, która potrafiła typowo dekadentkie przekonania narzucać z mocą, odbierając im schyłkowe właściwości. Stosunek Przybyszewskiego do czystego dekadentyzmu był zdecydowanie niechętny, ale na gruncie polskim, gdzie nieraz musiał tego dekadentyzmu bronić, dosyć nieszczerzy. Warto wskazać popierające to fakty. W „Życiu” Przybyszewski bronił Brzozowskiego za osławione „Kamelie-Ofelie”, lecz w wydaniu książkowym obronę pominął; nie mylił się Irzykowski, pisząc, że było to „uznanie z protekcji, wielkopański kaprys<sup>377</sup>”. Nie przetłumaczył również Przybyszewski tych ustępów *Auf den Wegen der Seele*, gdzie o rozlubowanych w sobie dekadentach i nastrojowcach pisał, że są jedynie „słabowitymi, dychawicznymi spadkobiercami olbrzymów wśród plebejów, spadkobiercami Zoli”, po czym dorzucał złośliwe przeciwstawienie:

„tam gdzie Zola piętrzy potworne masy kamieni, w trudzie i z wielkimi kłopotami znoszą oni delikatne cząsteczki swych uczuć i wrażeń, gdzie Zola, zaprzeczając swoim doktrynom, tworzy potężne obrazy i do naprawdę niesamowitego symbolu podnosi otaczające go sprawy, jego epigonowie pragną wywołać nastrój tak ustawicznie powracającymi obrazami, że łatwo można by ułożyć słownik owych obrazków: białe łabędzie ślizgające się po sennych kanałach, czarne ptaki unoszące się ponad fioletowymi morzami, białe lilie kołyszące się wokół lśniących ołtarzy<sup>378</sup>”.

Jeśli przypomnimy jeszcze złośliwą charakterystykę dekadentyzmu w *Moich współczesnych*<sup>379</sup> i zdecydowanie niechętnie sądy o Maeterlincku<sup>380</sup>, dojdziemy do wniosku, że ta indywidualność typowego przywódcy, któremu los kazał wyrażać potrzeby generacji rozkochanej w słabościach i smutkach, ciążyła ku innej postawie — ku bezwzględnej walce o prawdę, znamiennej właśnie dla naturalistów. Stąd dosyć nieoczekiwany fakt, który domaga się jeszcze potwierdzenia, że Przybyszewskiego bardzo cenili typowi naturaliści, Dygasiński i Gruszecki<sup>381</sup>.

Tak szeroko naturalizm Przybyszewskiego analizować jednak nie będziemy. Słuszność uwag Kołaczkowskiego spróbujemy udowodnić na ciaśniejszym, ale łatwiej sprawdzalnym terenie prawd programowych pisarza. Niewielu w tym znajdziemy poprzedników, chociaż już pierwszy recenzent Przybyszewskiego w Polsce, Witold Rubczyński, wiedział, że w całej swej programowej walce z materializmem pisarz szermował argumentami zupełnie materialistycznymi<sup>382</sup>, później Bytkowski, Presser i Leser dowodzili również, że drogi antynaturalistycznej reakcji Przybyszewskiego były naturalistyczne, rozumiejąc naturalizm w znaczeniu doktryny artystycznej. By uniknąć nieporozumień, wynikających z rozmaitego znaczenia tego terminu, zaznaczam, że pojęciem „naturalizm” posługujemy się w jego pierwszym, filozoficznym znaczeniu, na co terminologia filozoficzna całkowicie pozwala (Eisler, Lalande). Będzie to więc cały ten konglomerat naukowy, filozoficzny i artystyczny, jaki doba naukowości naturalistycznej zaszczepiała artystom. Naturalizm literacki był lub też pragnął być prądem o możliwie naukowych podstawach, przez naukowość rozumiejąc naukowość wyłącznie przyrodniczą, co sprawia, że niezależnie od metody artystycznej jako zjawisko równoległe rozpatrywać możemy prądy duchowe, tworzące te podstawy. Tę właśnie całość, raczej filozoficzną niż czysto

<sup>376</sup>Niepodobna twórczości tego pisarza (...) odziedziczył Przybyszewski po naturalistach — S. Kołaczkowski, *Twórcze fermenty*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 18. [przypis autorski]

<sup>377</sup>uznanie z protekcji, wielkopański kaprys — K. Irzykowski, *Czyn i słowo*, Lwów 1913, s. 124. [przypis autorski]

<sup>378</sup>tam gdzie Zola piętrzy potworne masy kamieni (...) białe lilie kołyszące się wokół lśniących ołtarzy — S. Przybyszewski, *Auf den Wegen der Seele*, Berlin 1896, s. 58–59. [przypis autorski]

<sup>379</sup>złośliwą charakterystykę dekadentyzmu w „*Moich współczesnych*” — S. Przybyszewski, *Moi współcześni*, II, s. 98 (*Wśród swoich*). [przypis autorski]

<sup>380</sup>zdecydowanie niechętnie sądy o Maeterlincku — S. Przybyszewski, *Na drogach duszy*, s. 132; *Listy*, I, s. 106. [przypis autorski]

<sup>381</sup>Przybyszewskiego bardzo cenili typowi naturaliści, Dygasiński i Gruszecki — S. Przybyszewski, *Moi współcześni*, II, s. 64 (*Wśród swoich*). [przypis autorski]

<sup>382</sup>pierwszy recenzent Przybyszewskiego w Polsce, Witold Rubczyński, wiedział, że w całej swej programowej walce z materializmem pisarz szermował argumentami zupełnie materialistycznymi — W. Rubczyński, *Satans Kinder Stanisław Przybyszewski*, „Przegląd Polski” 1897, II. [przypis autorski]

artystyczną, z jakiej wszakże wypływały nierozzerwalnie z nią spojone wnioski artystyczne, zwać będziemy dla krótkości naturalizmem.

Punktem wyjścia programu literackiego Przybyszewskiego w dobie „Życia” jest antynomia duszy i mózgu. O mózgu nic szczególnie doniosłego się nie dowiadujemy. Mózg spełnia tzw. mózgowę, czyli analityczne i schematyczne zarazem, czynności. Zasklepia jednostkę w pewnym otoczeniu społecznym i uczy ciasnych prawideł zbiorowych.

„Mózg to materializm w zakresie wiedzy, to nauka o najmniejszym oporze siły, to psychofizyka, to socjalizm i niezliczone systemy ekonomiczne, które rodzą się, aby uszczęśliwić — ha — ha — uszczęśliwić człowieka przez kolektywizm pracy<sup>383</sup>”.

Mózg, chociaż zdolny jest stwarzać cierpienie przez zbędną samowiedzę miłosną (*Tötenmesse*), przecina komunikację z zasadniczymi pokładami psychiki ludzkiej, zabija poczucie tajemnicy, umiejętność syntezy, a przez to uniemożliwia powstanie prawdziwej sztuki.

Dusza jest w tym sporze partnerem o wiele dokładniej przedstawionym. Dusza stwarza sztukę, sama zaś stanowi wyzwolony od prawd zbiorowych wędrowny absolut, pamiętający wszelkie stany i wcielenia, jakie przeżył.

„Zasadniczą podstawą całej, tak zwanej nowej, sztuki, wszystkich prądów i kierunków w sztuce, jest pojęcie duszy jako potęgi osobistej, duszy, kroczącej od jednej wieczności do drugiej, duszy, która, raz po raz nieznaną potęgą zmuszona, idzie na ziemię, wraca z powrotem na łono wieczności i znowu się ucieleśnia, bogatsza, silniejsza, więcej uświadomiona niż pierwszym razem, i tak bez końca<sup>384</sup>”.

Najważniejsze jednak jest to, że w wędrownej „nagiej duszy” kryją się niesłychane tajemnice i głębie, „dziwnie splątane i powikłane krużganki, grobowce wspomnień życia przed życiem, podziemne korytarze, do których nigdy jeszcze nie wnikło światło<sup>385</sup>”. Artysta współczesny odtwarza „morze tajni i zagadek, kędy się wicherzą dziwaczne burze”, odwraca się ku swemu wnętrzu, ponieważ tą drogą pogłębia człowieka, odejmując mu wolną wolę i odpowiedzialność za jego czyny:

„Dla nas istnieje człowiek jako istota, w którego motywach, uczuciach, we wszystkim, co robi, przejawia się tylko drobnuteńka część nieskończonej, absolutnej świadomości, a którego świadome Ja jest tylko pianą, raz po raz przez ocean na brzeg wyrzucaną<sup>386</sup>”.

Nowy artysta odtwarza „nagą duszę”, absolutną świadomość, której cechą jest właśnie to, iż... jest nieświadoma, niedostępna człowiekowi, narzucająca mu deterministyczne więzy.

„Przedstawiciel nowej sztuki (...) szuka (...) wpływów i oddziaływań wzajemnych, jakie zachodzą pomiędzy całą przyrodą a człowiekiem, jednym słowem, nie da się mamici świadomości, a wszystkich przyczyn szuka poza jej obrębem<sup>387</sup>”.

Zatem poszukiwanie podstaw świadomości w nieświadomych instynktach i determinizm etyczny, dwie prawdy programowe o naturalistycznym, choć nieujawnianym przez Przybyszewskiego podłożu.

W jednym wypadku, jeśli chodzi o naturalizm w znaczeniu metody artystycznej, Przybyszewski zdradza to podłożo w sposób, który nie powinien nas zdziwić, jako że pochodzi z *Auf den Wegen der Seele*, kiedy jeszcze Zolę przeciwstawiało się dekadentom. Chwali on Muncha za to, że ten nie wyraża *états d'âmes* za pomocą *états de choses*, że nie przybiera uczuć w symboliczne zdarzenia, lecz

„usiłuje zjawiska duchowe bezpośrednio wyrazić kolorem (...) chce wyrazić, krótko mówiąc, nagi stan psychologiczny nie mitologicznie, tj. za pomocą zmysłowych przeno-

<sup>383</sup>Mózg to materializm w zakresie wiedzy (...) uszczęśliwić człowieka przez kolektywizm pracy — S. Przybyszewski, *Na drogach duszy*, s. 28. [przypis autorski]

<sup>384</sup>Zasadniczą podstawą (...) i tak bez końca — S. Przybyszewski, *Na drogach duszy*, s. 19. [przypis autorski]

<sup>385</sup>dziwnie splątane i powikłane krużganki (...) nigdy jeszcze nie unikło światło — S. Przybyszewski, *Na drogach duszy*, s. 20. [przypis autorski]

<sup>386</sup>Dla nas istnieje człowiek jako istota (...) przez ocean na brzeg wyrzucaną — S. Przybyszewski, *Na drogach duszy*, s. 22. [przypis autorski]

<sup>387</sup>Przedstawiciel nowej sztuki (...) nie da się mamici świadomości, a wszystkich przyczyn szuka poza jej obrębem — S. Przybyszewski, *Na drogach duszy*, s. 22. [przypis autorski]

śni, lecz bezpośrednio w jego barwnym równoważniku — i z tego punktu widzenia jest Munch naturalistą psychicznych fenomenów<sup>388</sup>”.

Naturalista psychicznych fenomenów... To nie tyle określenie kogoś drugiego, ile samookreślenie.

By wytłumaczyć te naturalistyczne pozostałości, starannie ukrywane, a jednak niekiedy całkiem wyraźne, sięgnąć musimy do sądów z okresu, kiedy program literacki Przybyszewskiego był zupełnie naturalistyczny. Sądy te znajdziemy głównie w broszurach *Zur Psychologie des Individuums*. Już Stanisław Brzozowski zwracał uwagę, że te prace są „kluczem niezbędnym do zrozumienia wszystkich dzieł późniejszych Przybyszewskiego<sup>389</sup>”. Fakt, iż rozprawa, w której to uczynił, wydrukowana została dopiero w 1928 r., nie tłumaczy innych badaczy, że nie dostrzegli ważności tych pierwszych rozpraw dla dalszej ewolucji pisarza. Chopin, Nietzsche i Ola Hansson z tych samych przyczyn programowych uznani zostają za artystów i myślicieli nowoczesności, jakie głosił Przybyszewski w okresie „*Życia*”. Lecz młody Przybyszewski całkiem dosłownie stwierdza, że ta propagowana przez niego nieufność wobec świadomości, za którą wielbi Nietzschego i Hanssona, ma podkład fizjologiczny, naturalistyczno-naukowy. Czytamy:

„Jak ta, w ciemniach podświadomości wegetująca, bujna flora posiada rozstrzygające znaczenie dla sposobu postępowania ludzi, jak właśnie z tych niezrozumiałych i podświadomych odbłyśków dziania się psychicznego budują się akty woli, które już dawno istniały, zanim się nam uświadomiły nasze zamiary, jak u podstawy każdego wydanego sądu istnieje podłoże fizjologiczne, z którego, bez pytania o zgodę naszą, wywieść się dają wszystkie postęпки nasze, jak wszelkie komplikacje duchowe złożone są z tych samych czynników, a ich rzekoma różnorodność, ich zdumiewająca różnorodność jest jedynie wyrazem najrozmaitszych przemian jednego i tego samego pierwiastka, jak postrzeżenie, uczucie, woła stanowią nierozdzielną jedność, a mianowicie funkcję psychiczną najdrobniejszych momentów ruchowych drobiny nerwowej, jak w ogóle wszystkie stany psychiczne, w odseparowaniu wzajemnym pojmowane jako coś prostego, bezwzględnie danego, zrozumiałego samo przez się, jako przyczyny i siły, są tylko fałszywą interpretacją i zbiorem stanów dziania się fizycznego — wszystko to dopiero Nietzsche udowodnił, ucząc równocześnie wielkiej nieufności wobec wszystkiego, co świadome<sup>390</sup>”.

Podobne wyurzenia w obydwu tych rozprawach młodzieńczych nie są żadną rzadkością. Gdzie indziej (I, s. 30) Przybyszewski tłumaczy, że nasza świadomość jest jak skorupa otaczająca wulkaniczną treść ziemi, to znowu, że pojęcie duszy jest pojęciem zbiorowym, jest sumą wszystkich dusz zwierzęcych, przez jakie przeszedł człowiek w poprzednich wcieleniach (I, s. 37) — słowem, nadaje pozory tajemniczości i głębi dowolnościom o pozornie naukowym podkładzie.

Z tej fizjologicznej nieufności wypływa determinizm etyczny, jaki znamy już z okresu „*Życia*”. Tam jednak mówiło się o absolutnej świadomości, niweczącej wolną wolę, tutaj ukazują się skryte później naturalistyczne fundamenty owej świadomości:

„Wolnej woli nie ma w ogóle, wskutek tego nie ma odpowiedzialności, nasze akty woli są chciane, lecz nie przez nas, ale przez człowieka cielesnego w nas, nad którym nie mamy żadnej władzy. Nie ma również dobra ani zła, ponieważ tymi właściwościami obdarzamy, ściśle biorąc, jedynie naturę, która włada człowiekiem, a wychwalać ją lub potępiać jest nonsensem, pozostałością zmarłej przeszłości, atawizmem w najgorszym gatunku<sup>391</sup>”.

<sup>388</sup> „istnieje zjawiska duchowe bezpośrednio wyrazić kolorem (...) jest Munch naturalistą psychicznych fenomenów — S. Przybyszewski, *Na drogach duszy*, s. 59. [przypis autorski]

<sup>389</sup> „w broszurach *Zur Psychologie des Individuums* (...) te prace są „kluczem niezbędnym do zrozumienia wszystkich dzieł późniejszych Przybyszewskiego” — S. Brzozowski, *O Stanisławie Przybyszewskim*, „*Droga*” 1928, nr 4. [przypis autorski]

<sup>390</sup> „Jak ta, w ciemniach podświadomości wegetująca, bujna flora (...) to dopiero Nietzsche udowodnił, ucząc równocześnie wielkiej nieufności wobec wszystkiego, co świadome — S. Przybyszewski, *Zur Psychologie des Individuums*, I, s. 29. [przypis autorski]

<sup>391</sup> „Wolnej woli nie ma w ogóle (...) atawizmem w najgorszym gatunku — S. Przybyszewski, *Zur Psychologie des Individuums*, I, s. 31. [przypis autorski]

Ten determinizm etyczny, który nie pozwala człowiekowi oceniać, wartościować wyższych od niego mocy, wiedzie również do postulatu stawianego w *Confiteor*: dla artysty nie ma ani dobra, ani zła, byle umiał dany przejaw duszy ukazać z potęgą właściwą owym nadludzkim mocom psychicznym:

„Nie znamy żadnych praw, ani moralnych, ani społecznych, nie znamy żadnych względów, każdy przejaw duszy jest dla nas czystym, świętym, głębią i tajemnicą, skoro jest potężny<sup>392</sup>”.

Podobne hasła musiały przejść przez szkołę naturalizmu psychologicznego, uczącą, że świadomość ludzka jest zbyt ograniczona i ciasna, by mózg, jej najnędniejszy wycinek, miał prawo sądzić potężne przejawy sił głębszych od świadomości. Ten naturalizm w wykrzyknikach o sztuce-absolucie jest tak ukryty, że aż niepochwytany, lecz bez tego przeszkolenia nie zrozumiemy pewności, z jaką Przybyszewski walczył o niezależność sztuki od wszelkich postulatów etycznych i społecznych: jest to stanowisko „naturalisty fenomenów psychicznych”, zastosowane do zadań sztuki.

Tajemniczością tchnące pogłębienia tych pozaświadomych sfer w najwcześniejszych rozprawach pisarza znajdujemy w wydaniu prawie że niezmiennym później:

„Cóż wiemy o potędze, wiecznie rodzącej nieszczęście, o demonie w nas, który, podobny średniowiecznemu księciu ciemności, żyje w wieczystej nocy naszej jaźni, w którego ręku jesteśmy bezwolnymi, somnambulicznymi mediami<sup>393</sup>?”

Tyle wiemy o tym księciu ciemności, co o morzach zagadek w *Confiteor*: tajemnica opływa obszar świadomego.

Te tajemnice i głębie najpełniej przejawiać się będą w stanach patologicznych, anormalnych, w psychozach. Dlaczego w nich właśnie? Te stany znajdują się poza kontrolą mózgu, zaprzeczają jego władzy, a jednocześnie doskonale nadają się do skojarzeń fizjologiczno-spirytualistycznych, jeśli te pojęcia połączyć wolno, są bowiem terytorium pogranicznym, które pozwala na swobodne przejście od zainteresowań naukowych do czystej tajemniczości. Po latach Przybyszewski wyznaje, że „już od samego początku wpadł na trop [»nagiej duszy«] w tak zwanych »anormalnych stanach«<sup>394</sup> i tego tropu, dodajemy, w polskim okresie programowym bynajmniej nie porzucił. Bardzo wczesnie poszerzył go fantastycznymi syntezami historiozoficznymi, w których wartościował dzieje wedle ujawnienia się w nich „nagiej duszy”. Taką najpełniejszą epoką panowania „nagiej duszy” było, jak wiadomo, średniowiecze, wówczas bowiem te patologiczno-spirytualistyczne objawy rządziły całością kultury:

„Średniowiecze było pod panowaniem duszy. Objawy jej były tak oczywiste, że nie może być najmniejszej wątpliwości o istnieniu pewnej potęgi całkowicie odmiennej od mózgu... Władza duszy była uciążliwa i przygniatająca. Ażeby wydobyć się na jaw, prawie zawsze musiała ona w mniejszym lub większym stopniu niszczyć świadomość mózgową”.

Istniały wówczas

„nieskończenie głębokie zarodki psychologiczne, które stanowiły podstawę istnienia diabłów i czarownic, wizjonersko-intuicyjne poznanie związków między życiem człowieka a wszechświatem etc.<sup>395</sup>”

Ta strona działalności programowej Przybyszewskiego, wraz z wypływającą z niej satanistyką pisarza, jest dobrze znana, co jednak ciekawsze (i dziwniejsze), Przybyszewski to samo, co ze średniowieczem, wyczytniał w swych syntezach historycznych ze starożytnością. Dowodził, że w starożytności świętym był każdy przejaw duszy ludzkiej, albowiem był przejawem duszy wszechświata, której atomem jest człowiek. Panował

„bóg przyrody, naga dusza wszechświata... wtedy jeszcze świętą była wszelkiemu stworzeniu nagość i świętą była dusza, w czymkolwiek się objawiała, w przyrodzie czy w człowieku (...) Różnokształtnie jak życie, wszech-

<sup>392</sup>Nie znamy żadnych praw (...) skoro jest potężny — S. Przybyszewski, *Na drogach duszy*, s. 18. [przypis autorski]

<sup>393</sup>Cóż wiemy o potędze, wiecznie rodzącej nieszczęście (...) jesteśmy bezwolnymi, somnambulicznymi mediami — S. Przybyszewski, *Zur Psychologie des Individuums I*, s. 23. [przypis autorski]

<sup>394</sup>już od samego początku wpadł na trop [»nagiej duszy«] w tak zwanych »anormalnych stanach« — S. Przybyszewski, *De profundis*, wyd. Lektora, Lwów 1929, s. 7. [przypis autorski]

<sup>395</sup>nieskończenie głębokie zarodki psychologiczne (...) związków między życiem człowieka a wszechświatem etc. — S. Przybyszewski, *Aufden Wegen der Seele*, Berlin 1896, s. 11–12. [przypis edytorski]

władnie i szlachetnie, ohydnie i zbrodniczo jak przyroda, dobrotliwie i zło-  
wrogo, panował wówczas szatan, jedyny Bóg: dusza i przyroda<sup>396</sup>”.

Krócej: panowała „naga dusza” o naturalistycznych cechach, wiążących człowieka z wszystkim, co poza nim istnieje w przyrodzie, nakazujących oceniać człowieka wedle stopnia zgodności jego życia z życiem całej przyrody.

Tyle, jeśli chodzi o szczegółowe odpowiedniki późniejszych zapowiedzi i konkluzyj programowych, znajdujące się we wczesnych rozprawach Przybyszewskiego. Najważniejsza wszakże wspólność spoczywa w tym, że owe wczesne rozważania przepaja ta sama potrzeba jedności, jaka przedziwne cechy nadawała „nagiej duszy”, byle ukazać, że może być ona czynnikiem przewijającym się przez wszelkie zjawiska. Równie przedziwną drogą dochodzi Przybyszewski do tej jedności. Tak mianowicie:

„każdy jest całkowicie zamkniętym w sobie, solipsystycznym światem i niczego więcej nie widzę, jak tylko moje centralne obrazy, niczego więcej nie słyszę, jak tylko centralne kompleksy tonów, cała moja przyczynowość wewnętrzna składa się jedynie z mych stosunków duchowych i czuć<sup>397</sup>”.

I tutaj niespodziewany przeskok: skoro moje ja stanowi podobnie zwartą całość, wystarczy za przykładem Hanssona tę wewnętrzną spójność i przyczynowość rozciągnąć na cały świat — przestaje on wówczas być zbiorem przypadkowych rzeczy i wrażeń, nabiera jedności w duszy widza świadomego tej jedności:

„Świat przedstawia mu się [Hanssonowi] jako pewna ciągłość. Z pasma zjawisk nie wydobywa on i nie utwierdza pojedynczych punktów, jak to ludzie czynią po dziś dzień jeszcze, opisując je następnie jako »rzeczy«, »granicę«, »przeciwieństwa«, »sprzeczności«, lecz pasmo rozwija się bez żadnych przerw. Dla nowego ducha nie ma żadnych sprzeczności, żadnych przeciwieństw, ponieważ wszystko, co jest, przedstawia mu się jako nieprzerwany łańcuch ustawicznie zmieniających się, lśniących wszystkimi barwami i światłami, a jednak w najgłębszy sposób powiązanych jego własnych stanów duchowych<sup>398</sup>”.

Zestawiając z podobnym twierdzeniem zdania z okresu „Życia”, dostrzegamy, że na tym polu „naga dusza” czyni to samo, co poprzednio czyniła dusza impresjonistyczno-naturalistyczna: nadaje światu spirytualistyczną jedność. Mianowicie:

„Dusza jest organem obejmującym rzeczy nieskończone i bezobszarne, organem, w którym spływają się ze sobą niebo i ziemia — dusza, to ustawicznie do wnętrza skierowany wzrok, to stan, w którym całe, na milionowe części rozbite życie jednoczy się w jedno wielkie słońce, milionowe członki jednoczą się w jedno olbrzymie ciało, a miliony stuleci stapiają się w jednej sekundzie<sup>399</sup>”.

Mimo o ileż górniejszych przymiotów treść tej nowej duszy jest wcale bliska wyrzuceniom nawet tak materialistycznym, jak w cytacie o Nietzschem. Łączy te etapy poszukiwanie monistycznej zasady, w jednolity sposób tłumaczącej całości zjawisk i życia duchowego. Zasadę tę odnajduje Przybyszewski zrazu w bezwzględnym sprowadzeniu wszelkich objawów duchowych do podbudowy fizjologicznej. Czyni to jednak na miarę równie postulatyczną i spekulatywną, równie daleką od ścisłości, co w chwili, gdy przyjmuje burzliwy, lecz niezmienny w swych podstawowych cechach pierwiastek spirytualistyczny, nazwany „nagą duszą”. Ten monizm materialistyczny jest niesprawdzałny i metafizyczny. Przybyszewski czuje to doskonale i snując podobne koncepcje, dorzuca:

<sup>396</sup>bóg przyrody, naga dusza wszechświata (...) panował wówczas szatan, jedyny Bóg: dusza i przyroda — S. Przybyszewski, *Synagoga szatana*, „Życie” 1899, nr 4. [przypis autorski]

<sup>397</sup>każdy jest całkowicie zamkniętym w sobie, solipsystycznym światem (...) jedynie z mych stosunków duchowych i czuć — S. Przybyszewski, *Zur Psychologie des Individuums*, II, s. 45. [przypis autorski]

<sup>398</sup>Świat przedstawia mu się (...) własnych stanów duchowych — S. Przybyszewski, *Zur Psychologie des Individuums*, s. 45. [przypis autorski]

<sup>399</sup>Dusza jest organem obejmującym rzeczy nieskończone (...) miliony stuleci stapiają się w jednej sekundzie — S. Przybyszewski, *Na drogach duszy*, s. 28. [przypis autorski]

„Zagadnienie człowieka z jego pragnieniami, z podziemnym wrzieniem, głuchym łomotem niewidocznych płomieni, to przepożęzny problem, którego nie wyjaśnią żadne hipotezy o podwójnej elektryczności drobin, żadne teorie o atomach obdarzonych właściwościami elektrolitycznymi, i *l'homme machine*, jakiego skonstruowali płytki filozofowie anglicyzujący, będzie coraz większą zagadką<sup>400</sup>”.

Mimo tych zbieżności od materialistycznych programów naukowo-literackich Przybyszewskiego do „nagiej duszy” jest dość duża droga. Zastanowić się trzeba, jakim sposobem mógł ją Przybyszewski przebyć. Pomocą będzie nam tak bardzo ceniony przez niego, forytowany i drukowany w „Życiu” Ola Hansson, który wedle własnych słów Przybyszewskiego był przewodnikiem, usiłującym „połączyć, a raczej skojarzyć linię przyrodniczo-filozoficznego myślenia z twórczo-intuitywną, pozamózgową siłą<sup>401</sup>”. W studium o *Poem*<sup>402</sup> dowodzi Hansson, że jaźń nie może istnieć odwiecznie. „Świadomość jest czymś, co ujawniło się dopiero na podłożu ewolucji świata organicznego”, co czerpie swój byt z materii, z fizjologii. „Jądrzem jaźni, podstawą indywidualności jest... pierwotne życie zwierzęce; a pierwszym zawiązkiem kielkującej świadomości, podłożem wszystkich jej przejawów... jest samowiedza i funkcje fizjologiczne organizmu”. Organizm jest podstawą duszy: — „przez poczucie własnego organizmu człowiek czuje się całością, czuje, czym jest i jakim jest”. Wszystko polega na pewnych przemianach fizycznych; niestety w najważniejszym, decydującym momencie Hansson zmuszony jest wyznać: „Na czym jednak polegają te fizyczne przemiany — nie wiadomo”. Na krańcu naukowości ukazuje się tajemnica... Stwierdza dalej Hansson istnienie głęboko skrytego łącznika między świadomością człowieka a nisko stojącymi organizmami zwierzęcymi. Powiada, że

„im niżej sięgniemy, tym to pierwotne poczucie będzie bardziej przeważało, aż wreszcie stanowić będzie samo dla siebie całą indywidualność psychologiczną. Ale u człowieka echo tego pierwotnego ustroju bardzo rzadko się odzywa subtelny, słabym szeptem, który ginie prawie zupełnie w ogłuszającym, hałaśliwym świecie namiętności, uczuć, obrazów i myśli”.

Istnieje więc pod pokładami wytworzonymi przez ewolucję kultury ludzkiej pewna pierwotna, istotna dusza człowiecza, dusza żywotna w ogóle, bo aż ze zwierzętami łączy ona człowieka. Ta dusza jest istotniejsza niż spoczywające na niej pokłady ewolucyjne, skoro bowiem zachwieje się równowaga, stałość tej duszy — cała osobowość jednostki rozprasza się w chorobę, obłąkanie.

Wywód w terminach niby naukowych kryje metafizyczną treść. Wystarczy odrzucić te terminy naukowe, przy których pomocy Hansson opisuje ów łącznik, a dostrzeżemy, że posiada on wszelkie cechy — „nagiej duszy” Przybyszewskiego. Przecież to właśnie ten niezmienny, niezależny od przypadków, głęboki, prawdziwą istotę człowieka determinujący substrat, ukryty w głębiach świadomości. W ten sposób na krańcach materializmu duchownawczego, doprowadzonego do ostatecznych granic, pojawia się zasada tłumacząca jedność zjawisk psychicznych, zasada spirytualistyczna i niesprawdzalna. Przybyszewski nie sprzeniewierzał się swemu dojrzałemu programowi, drukując w „Życiu” Hanssona. Tym bardziej że dziedzictwo przeszłości pozostało w „nagiej duszy” na zawsze. Zachowywać się ona będzie zgodnie z tymi objawami, jakie Hansson przypisuje wtargnięciu na powierzchnię życia owego tajemniczego nurtu: stany pośrednie między snem a jawą,

<sup>400</sup>Zagadnienie człowieka z jego pragnieniami (...) będzie coraz większą zagadką — S. Przybyszewski, *Zur Psychologie...*, I, s. 23–24. [przypis autorski]

<sup>401</sup>Ola Hansson był przewodnikiem, usiłującym „połączyć, a raczej skojarzyć linię przyrodniczo-filozoficznego myślenia z twórczo-intuitywną, pozamózgową siłą” — S. Przybyszewski, *Moi współcześni*, I, s. 85–86. „Każdy jego artykuł był dla mnie objawieniem — własnej mej duszy. Czegom jeszcze wypowiedzieć nie umiał, bo zbyt mało przeżyłem i zbyt skąpo byłem obeznany z tym, co mi było tak nieskończenie bliskie i pokrewne, czegom jeszcze nie zdołał sobie uświadomić, choć to już wszystko na progu świadomości ostatniego zbawczego słowa wyczekiwało, to mi wszystko powiedział Ola Hansson”... (tamże, s. 85). Niewątpliwie więc wpływ Hanssona stworzył brakujące ogniwo między materialistyczną a spirytualistyczną metafizyką i programem literackim Przybyszewskiego, stąd tyle wdzięczności w stosunku do niego i skwapliwość w propagowaniu Hanssona na łamach „Życia”. [przypis autorski]

<sup>402</sup>studium o *Poem* — Ola Hansson, *Edgar Poe*, „Życie” 1898, nr 50, 1899, nr 1–4, przedruk w tomie *Jasnowidze i wróżbici*, Warszawa 1905, s. 7–58. [przypis autorski]

halucynacje, „cały szereg akcji psychicznych, które stoją na granicy między wrażeniem a myślą; trwają cząstkę sekundy, a w języku ludzkim nie ma słów na ich określenie”. Poprzez wszystkie dziwactwa psychiczne, rozszczepienia jaźni, potworne marzenia, nadwrażliwość duchową, poprzez przekonanie, iż psychika ludzka najpełniej wyraża się w utragizowanym odpowiednio popędzie płciowym (przyłącza się tu wpływ Schopenhauera), wyrażać się będzie „naga dusza”, świadcząc w ten sposób, że jest ona konsekwencją materialistycznego i naturalistycznego pojmowania duszy ludzkiej, przesuniętą w dziedzinę spirytualizmu, który pozwolił ukryć jej właściwe pochodzenie.

Czyżbyśmy zatem powtarzali za Chmielowskim —

„dawniej, pod wpływem studiów fizjologicznych, mówił dużo [Przybyszewski] o mózgu, potem pod wpływem prądów, wynoszących na pierwsze miejsce w umysłowości ludzkiej fantazję, zaczął bezwzględnie przeciwstawiać duszę mózgowi<sup>403</sup>?”

Nie. Prawda jest inna. Niewątpliwie podstawowe dla zrozumienia programu Przybyszewskiego właściwości „nagiej duszy” i wyrażającej ją sztuki były powtórzeniem materialistyczno-fizjologicznych przekonań<sup>404</sup> młodego Przybyszewskiego: nakaz, by artysta przede wszystkim uwzględniał stany psychiczne, które się mieszczą poza świadomością, determinizm, budzący poczucie tragizmu przez ukazanie wszechwładzy sił, w których ręku wola ludzka jest przedmiotem igraszki. Niewątpliwie tego samego rodzaju jest historiozofia i wynikająca z niej hierarchia epok artystycznych widzianych przez pryzmat nagiej duszy, jak również niejedna z cech, których mocą naga dusza jednoczy chaos zjawisk. Mimo to program literacki Przybyszewskiego był wcale paradoksalny: w dobie prawie zupełnego naturalizmu myślowego był o wiele bardziej spirytualistyczny, niż pozwalały konsekwencje zajmowanego stanowiska, w dobie gwałtownego spirytualizmu znacznie więcej naturalistyczny, niż sądzili współcześni, zasluchani w jego hasła.

Współcześni dziedzictwa tego prawie że nie dostrzegali, z nielicznymi wyjątkami, przytoczonymi na początku tych uwag. Tak uparcie Przybyszewski powtarzał, że sztuka jest wyrazem absolutu i „nagiej duszy”, że zapomniano o źródłach tego przekonania i szukano tłumaczących wpływów w romantyzmie niemieckim, gdy tymczasem pokrewieństwa są bliższe, ale trochę bardziej skomplikowane. Nie będzie więc żadną złośliwością zdanie, że najbardziej przenikliwym krytykiem swego programu był Przybyszewski, kiedy po latach pisał:

„Naiwni krytycy mego utworu wywodzili »nagą duszę« z cudownych majaceń Novalisa i źródeł jej szukano u Maeterlincka... poszukiwano u d'Annunzia... Och nie. Moja »naga dusza« to produkt »ściślej wiedzy« przyrodniczej, tej, która nie uważa (...) objawów wrzekomo wykraczających poza ogólnie uznane prawa przyrodnicze, jako za wysoce niepożądane i niewygodne zjawiska, ale cieszy się nimi (...) bo widzi w nich niezgodne z teorią fakty, które o cały wiek naszą wiedzę posunąć mogą. I właśnie w tym wszystkim, w czym udział Duszy wykluczano, widziałem jej najpotężniejsze przejawy. To *à rebours*, na przekór istniejącym, uświęconym prawom, normom, żadnych wątpliwości nie dopuszczającym pewnikom, rzuciłem z młodzieńczą zuchwałością jako hasło istnienie »nagiej duszy« poza wszelkimi przejawami tej normalnej duszyczki w naszej biednej, och jak nieskończenie biednej świadomości<sup>405</sup>”.

<sup>403</sup> „dawniej, pod wpływem studiów fizjologicznych (...) przeciwstawiał duszę mózgowi — P. Chmielowski, *Najnowsze prądy w poezji polskiej*, s. 145. [przypis autorski]

<sup>404</sup> „właściwości „nagiej duszy” i wyrażającej ją sztuki były powtórzeniem materialistyczno-fizjologicznych przekonań młodego Przybyszewskiego — P. Chmielowski, *Najnowsze prądy w poezji polskiej*, s. 145. [przypis autorski]

<sup>405</sup> „Naiwni krytycy mego utworu (...) och jak nieskończenie biednej świadomości — S. Przybyszewski, *De profundis*, s. 8–9. Polszczyzna wydań Lektora jest tak fantastyczna, że pozwoliłem sobie zacytowany tekst doprowadzić do stanu czytelności. Dla przykładu podaję, jak wygląda w „oryginalu” ostatnie zdanie: „na przekór zaistnionym, uświęconym prawom, normom, żadnych wątpliwości niedopuszczalnym pewnikom, rzuciłem z młodzieńczą zuchwałością jako hasło o istnieniu »nagiej duszy« poza wszelkimi przejawami etc.” — Relacje Przybyszewskiego o pochodzeniu samego terminu „naga dusza” są sprzeczne. W spisanej w 1913 r. autobiografii przypomina on, że terminu tego użył Mickiewicz w prelekcjach paryskich, w których „namiętnie się podówczas rozczytywałem” (w czasie pisania pierwszych manifestów) („Wiadomości Literackie”, 1928, nr 18). W przedmowie *De profundis* (s. 11), nie pamiętając widocznie o dawniejszym wyznaniu, napisał: „o tym, że Mickiewicz tej nazwy sam użył,

Pisząc o tych naiwnych krytykach, Przybyszewski najpewniej miał na myśli Zdziechowskiego, Porębowicza i Feldmana, którzy pierwsi zwrócili uwagę na związki Przybyszewskiego z romantyką niemiecką. Najdobitniej uczynił to Feldman:

„W pismach jego pełno reminiscencji, śladów powinowactw z teoriami Schległów, Tiecka, a przede wszystkim Novalisa, do których potem przyłączył się wpływ Maeterlincka<sup>406</sup>”.

W ogóle stosunek Feldmana do programu artystycznego Przybyszewskiego był do syć dziwny. Feldman powiedział dużo mniej, niż wiedział, i tylko niechcący zdradzał swe prawdziwe sądy. Omawiając program Przybyszewskiego, zaledwie raz, i to bardzo skromnie, wspomniął o jego związkach „z najnaiwniejszymi naturalistami<sup>407</sup>”, ale przy omawianiu teorii artystycznych Brzozowskiego nadspodziewanie się wygadał:

„Metafizyka Przybyszewskiego była dzieckiem smutnej epoki bankructwa naturalizmu i mocno przesiąknięta jej rezygnacją... W Przybyszewskim przemawia jeszcze pozytywizmowi właściwe korzenie się przed faktem empirycznym — niemożność wzniesienia się do wolności etc.<sup>408</sup>”

Feldman więc wiedział...

Że cała przenikliwość w tej sprawie jest po stronie Przybyszewskiego, najlepiej świadczy zdanie Czachowskiego (z niewielkimi zmianami powtórzenie formuły Matuszewskiego w *Słowacki i nowa sztuka*<sup>409</sup>), iż „naga dusza”

„jest to termin mistyczny, określający duszę wyzwoloną, świadomą swej potęgi, duszę absolutną, która po odbyciu szeregu ziemskich wędrówek, bo Przybyszewski był wyznawcą metempsychozy, stała się nareszcie sobą, niezależną od wpływów i warunków zewnętrznych, pojęła istotę absolutnego bytu i sama stała się absolutem<sup>410</sup>”.

Nic podobnego. Ta rzekoma metempsychoza była pochodzenia naturalistycznego, stanowiła zręczną spirytualizację dusz zwierzęcych, spoczywających w człowieku, ta mistyka tak samo była naturalistyczna.

Powracamy do punktu wyjścia: do antynomii mózgu i duszy i programowego sensu tego nieciekawego, trzeba to powiedzieć, przeciwieństwa. Możemy obecnie stwierdzić, że to przeciwstawienie było wybiegiem, kto wie, czy nie świadomym, mającym świadczyć, że Przybyszewski zerwał z materializmem i naturalizmem. Mózg w jego ujęciu stał się składem wszelakich ciasnych i przyziemnych cech człowieka, czymś w rodzaju mieszaniny duszyczki filistra z naukowym i społecznym prostactwem. Te dwa ostatnie składniki

---

wtedy jeszcze nie wiedziałem”. W *Szlakiem duszy polskiej* powrócił do pierwszej relacji: „naga dusza” nawiązuje tradycję w wykładem nauki Mickiewicza — Przybyszewski już w 18. roku swego życia ze świętym prawie nabożeństwem przestudiował *Literaturę słowiańską* Mickiewicza (*Dzieła wszystkie*, wyd. sejm. Warszawa 1933, II, s. 118). Wszystkie te relacje są bałamutne, jeśli nawet pominiemy ich sprzeczność. W *Listach* Przybyszewskiego nie ma śladów rzekomego rozczytywania się w *Literaturze słowiańskiej*, mało tego, terminu „naga dusza” nie udało mi się odszukać u Mickiewicza; jest to zrozumiałe, ponieważ Mickiewicz przyjmuje pradawne przeciwstawienie ducha i duszy, jako władzy niższej, związanej jeszcze z cielesnością (X, s. 200), i głównie posługując się terminem duch. Niekiedy zwie jednak ducha wyzwolonym i kto wie, czy zasłyszane wiadomości o istnieniu tego terminu nie sprawiły, iż Przybyszewski powoływał się na Mickiewicza, jako swego poprzednika. — Jeszcze bardziej bałamutne (nie pochodzi ono od Przybyszewskiego) jest wiązanie terminu „naga dusza” z *L'âme nue* Haraucourta. Termin ten zupełnie co innego oznacza u Haraucourta i mimo iż liryki z tego cyklu drukowane były w „Życiu” warszawskim, bardzo wątpię, czy zasłyszal o nich w latach berlińskich Przybyszewski, tak wówczas daleki od polskiej atmosfery literackiej. Słowem, najbliższe prawdy jest przypuszczenie, że Przybyszewski sam ukuł omawiany termin, nie spodziewając się, jakiego rozgłosu nabierze on w formie hasła, gdy zaś to się stało, i on, i krytycy poszukiwać poczęli poprzedników, wyjaśniających powódzenie hasła. Rzeczą dalszą, na którą brak miejsca w tym rozdziale, jest zestawienie merytoryczne „nagiej duszy” z filozofią romantyczną, które by ukazało ich wzajemne powinowactwa. [przypis autorski]

<sup>406</sup>W pismach jego [Przybyszewskiego] pełno reminiscencji, śladów powinowactw z teoriami Schległów, Tiecka, a przede wszystkim Novalisa, do których potem przyłączył się wpływ Maeterlincka — W. Feldman, *Piśmiennictwo polskie*, IV, s. 188. [przypis autorski]

<sup>407</sup>Feldman (...) wspomniął o jego związkach „z najnaiwniejszymi naturalistami” — W. Feldman, *Piśmiennictwo polskie*, s. 196. [przypis autorski]

<sup>408</sup>Metafizyka Przybyszewskiego (...) niemożność wzniesienia się do wolności etc. — W. Feldman, *Piśmiennictwo polskie*, s. 210. [przypis autorski]

<sup>409</sup>powtórzenie formuły Matuszewskiego w *Słowacki i nowa sztuka* — I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka*, Warszawa 1902, s. 274. [przypis autorski]

<sup>410</sup>jest to termin mistyczny, określający duszę wyzwoloną (...) pojęła istotę absolutnego bytu i sama stała się absolutem — K. Czachowski, *Syn ziemi kujawskiej i poeta pozaziemskiej tęsknoty*, Stanisław Przybyszewski. *Księga pamiątkowa*, Poznań 1932, s. 25. [przypis autorski]



Przybyszewski szczególnie silnie uwytatniał, w ten bowiem sposób dawał do poznania, że zerwał z podstawami naukowymi pozytywizmu i naturalizmu, skoro wyzwolił duszę spod władzy prostackiego mózgu. W to, że mózg jest całkowitą reakcją przeciwko naukowości przyrodniczej, nikt nie wątpił; dyskutowano jedynie o „nagiej duszy” i tu niektórzy z piszących (Ludwik Krzywicki, Zofia Daszyńska, Zygmunt Leser) zauważyli te znamiona „nagiej duszy”, jakie niebezpiecznie podważały programowe wyzwolenie się spod naturalizmu: „naga dusza” to były instynkty, chuć i niepodbita świadomością pierwotność. Daszyńska wołała, że „to cała krucjata przeciwko uświadomionemu życiu duszy”, i pytała zdumiona „więc to niższość [człowieka cywilizowanego], że instynkty poddał władzy wysubtelnionych przez kulturę zmysłów, sprawnemu w pracy umysłowej rozumowi<sup>411</sup>?” Obrona Lacka wypadła słabo:

„Zagłębiać się w nieświadomych zakątkach duszy nie znaczy tworzyć nieświadomość i gardzić uświadomionym życiem — lecz przeciwnie: znaczy podnosić, potęgować duszę ludzką nową treścią, znaczy wydobywać na jaw najbardziej nieświadome pokłady duszy i niezmiernie jej powiązania<sup>412</sup>.”

Lack odpowiadał, że w sztuce nieświadome staje się świadomym, lecz nie o to przecież chodziło, tylko o hierarchię zagadnień narzuconą artyście, która u Przybyszewskiego jest tak oczywista, że wybronić się jej nie da.

„Mózg wchłonał w siebie doświadczenie wieków, pokoleń i cywilizacji, mózg personifikuje głos obowiązku i sumienia wobec społeczeństwa, mózg daje ból poznania, pracy i wiedzy, mózg jest najboleśniejszą tresurą ducha<sup>413</sup>, a „naga dusza” mimo gwałtownego spirytualizowania z tym właśnie zrywa, szuka człowieka i zadań literatury w biologicznych i fizjologicznych praźródłach — jak Przybyszewski mawiał: prałach bytu. Ludwik Szczepański skarżył się, że dusza pierwotna, której istnienia świadomy jest *homo sapiens* i której przeto szuka, zniknęła pod skorupą kultury, poczucia grzechu i kontroli myślowej.

„To jest tragedia nowożytnego człowieka: wiecznie szukać musi i skazany jest z góry na to, że jej nie znajdzie, że na chwilę tylko zajrzy w te głębie i, oślepiiony, cofnie się z przerażeniem i na nowo szukać pocznie<sup>414</sup>”.

Kiedy minęły lata i nie trzeba już było odmierzać zdań, jak w „Życiu”, Przybyszewski powtarzał naturalistyczne i deterministyczne sądy, jakby żywcem przepisane z *Zur Psychologie des Individuums*, potwierdzając słuszność interpretacji, że od tego dziedzictwa nigdy się nie wyzwolił. „Bo Przybyszewski nigdy nie wyszedł z kręgu pojęć, o które donkiszocił się w swojej młodości; wszystkie przemiany, zdarzenia, spłynęły po nim bez śladu<sup>415</sup>” — pisze Boy; trzeba dodać: spłynęły również bez śladu jego rzekome przemiany wewnętrzne, zerwanie z naturalizmem. W *Moich współczesnych* widzimy to bardzo wyraźnie. Określenie sztuki brzmi stosunkowo niewinnie, brzmi jak w dobie „Życia”, choć teraz dostrzegamy w nim wyraźniej naturalistyczną podstawę wraz z jednym jeszcze dowodem, że dekadentyzm pozostał Przybyszewskiemu zawsze obcy:

„Występowałem z zacieklą namiętnością przeciwko sztuce tendencyjnej, sztuce budującej i rzeźwiącej... sztuce demokratycznej, czy też tej, która chępiła się wyłącznością o głupiej nazwie dekadentyzmu, a natomiast byłem żarliwym wyznawcą tej sztuki, która staje się religią, która stoi ponad życiem, nie zna ni granic, ni praw, ma tylko jedną odwieczną ciągłość i potęgę bytu duszy, kojarzy duszę człowieka z duszą wszechnatur, a duszę jednostki uważa za przejaw tamtej<sup>416</sup>”.

<sup>411</sup> *Więc to niższość [człowieka cywilizowanego], że instynkty poddał władzy wysubtelnionych przez kulturę zmysłów, sprawnemu w pracy umysłowej rozumowi?* — Z. Daszyńska, *Program modernistów*, „Prawda” 1889, nr 6. [przypis autorski]

<sup>412</sup> *Zagłębiać się w nieświadomych zakątkach duszy (...) niezmiernie jej powiązania* — S. Lack, *Przegląd Przegłądów*, „Życie” 1899, nr 5. [przypis autorski]

<sup>413</sup> *Mózg wchłonał w siebie doświadczenie wieków (...) jest najboleśniejszą tresurą ducha* — Z. Leser, *Neurastenicy w literaturze. I. Stanisław Przybyszewski*, Lwów 1900, s. 6. [przypis autorski]

<sup>414</sup> *To jest tragedia nowożytnego człowieka (...) cofnie się z przerażeniem i na nowo szukać pocznie* — S. Przybyszewski, *Homo sapiens*. [przypis autorski]

<sup>415</sup> *Bo Przybyszewski nigdy nie wyszedł z kręgu pojęć, o które donkiszocił się w swojej młodości; wszystkie przemiany, zdarzenia, spłynęły po nim bez śladu* — Boy, *Znaszli ten kraj*, s. 128. [przypis autorski]

<sup>416</sup> *Występowałem z zacieklą namiętnością przeciwko sztuce tendencyjnej (...) a duszę jednostki uważa za przejaw tamte* — S. Przybyszewski, *Moi współcześni*, II, s. 96. [przypis autorski]

Inne wynurzenia są jeszcze dosadniejsze:

„Poza moim osobistym »kulturalnym« i »ucywiliżowanym ja«, ciasnym obrębem moich osobistych doświadczeń, tkwi we mnie człowiek-zwierzę z zaledwie co przebudzonym mózgiem, który nie umiał jeszcze rozróżniać przyczyny od skutków... — tkwi we mnie jaskiniowiec. — Biedne i śmieszne, bezradne i bezsilne moje ja wobec predestynacji życia, według której w prairach drobinki protoplazmy już na najodleglejszą przyszłość całemu życiu granice i cele wyznaczone zostały — biedne, stokroć razy biedne moje ja, to mizerne *tout de coalition*, i to *coalition* ubożuchnych moich wrażeń<sup>417</sup>”.

Przedziwne zjawisko. Na szczytach wyrafinowania tęsknota do najzupełniejszej pierwotności, wiara, że jedynie na pierwotności osnuta tajemniczość rozjaśnia zadania sztuki i człowieka. Program literacki Przybyszewskiego jest tego najznamienitszym, choć nie jedynym w okresie Młodej Polski przykładem.

Podobna interpretacja „nagiej duszy” nie wyklucza interpretacji odmiennych, jeśli nacisk położymy na inne strony tego hasła-pojęcia. „Naga dusza”, jak wszelkie złożone pojęcie, ujmowane nadto metaforycznie, a nie w sposób ściśle naukowy, mieści w sobie naturalnie szereg innych pierwiastków, boć rozmaite składały się na jej wytworzenie składniki i rozmaite z niej można wydobywać analogie. Istnieje na przykład interpretacja, którą pierwszy za Przybyszewskim podał Szukiewicz i która w dobie swego powstania mogła wydawać się słuszną, interpretacja najjaśniej ujęta przez Irzykowskiego:

„naga dusza była tylko — potężną, co prawda — poetycką parafrazą »woli« Schopenhauerowskiej, taką, jaką dziś jest »*elan vital*« Bergsona. Ta geneza hasła odbiła się na dalszym jego rozwoju u samego Przybyszewskiego. Wyobraźnia jego żyła wciąż w epoce protuberancji kosmicznych, kiedy rozdawała się płeć, kiedy dusza była jeszcze naga, tzn. nieprzyrodziana w ten głupi rozum i te głupie pięć zmysłów<sup>418</sup>”.

W takim tłumaczeniu słuszną jest tylko część druga: wola Schopenhauera, nazwana chucią, nauczyła Przybyszewskiego kosmogonii „nagiej duszy”, opisanej w *Totenmesse*, wola nadała niezwykle rozmiary metafizyczne urodzonej z niej duszy i walce woli z duszą, ale cechy najważniejsze „nagiej duszy” skądinąd wyniknęły. Wola stworzyła łożysko, którym popłynęła treść zaczerpnięta z odmiennych źródeł.

Na słusznych dotworzeniach, chociaż również nie wyjaśniają one skrytych cech „nagiej duszy”, oparte są pomysły Żuławskiego. Według niego

„cała różnica duszy i mózgu... jest różnicą syntezy i analizy. Jak powszechnie wiadomo, analizą nazywamy metodę umysłu, mocą której każdą rzecz, w naszej świadomości obecną, rozkładamy na czynniki prostsze... Analiza nie tworzy, lecz odkrywa. Mózg tedy, jako zdolność analityczna w człowieku, ma ten sam destrukcyjny charakter<sup>419</sup>”.

Niewiele tutaj dodano do twierdzeń Przybyszewskiego; ważniejszy jest dalszy ciąg interpretacji:

„Wszelka synteza natomiast jest twórczością i na odwrót: wszelka twórczość na syntetyzowaniu polega. Wszak tworzyć — znaczy pierwiastki dane ze sobą wiązać i łączyć, aby powstała z nich jedność wyższa, organiczna, której przybywa to, czego w pierwiastkach owych jeszcze nie było, ich wzajemny stosunek, forma... Przybyszewski powiada: Sztuka jest jedynym objawem duszy. Powinien był powiedzieć: Twórczość jest jedynym objawem

<sup>417</sup> Poza moim osobistym „kulturalnym” i „ucywiliżowanym ja” (...) ubożuchnych moich wrażeń — S. Przybyszewski, *Moi współcześni*, I, s. 27. [przypis autorski]

<sup>418</sup> naga dusza była tylko (...) poetycką parafrazą (...) te głupie pięć zmysłów — K. Irzykowski, *Pierwszy bilans Przybyszewskiego i jego autorehabilitacja*, „Wiadomości Literackie” 1926, nr 6. [przypis autorski]

<sup>419</sup> cała różnica duszy i mózgu (...) ten sam destrukcyjny charakter — J. Żuławski, *Prolegomena*, Kraków 1902, s. 85 (*Teoria sztuki „nagiej duszy”*). [przypis autorski]

duszy, a sztuka jej najczystszy objawem. Dusza zazwyczaj w objawach swoich z mózgiem się łączy; wszelka twórczość zawiera także pewne pierwiastki analityczne, które jej tamę stanowią i pewnych prawideł każą się trzymać. Gdzie zaś spotkamy syntezę, jeśli to możliwe, od wszelkiej analizy wolną, stwarzanie, w którym za materiał służące pierwiastki najzupełniej swą odrębność tracą na rzecz tej nowej jedności, co z nich się rodzi — tam będziemy mieli z »nagą duszą« do czynienia<sup>420</sup>.

Dalsze wnioski Żuławskiego są w całkiem aprobatywnym charakterze. Dla nas ważny jest związek, który na tle jego rozważań krótko przynajmniej musimy ukazać: związek teorii „nagiej duszy” ze stanowiskiem Przybyszewskiego w pokoleniu Młodej Polski, z jego siłą wpływu i przekonania. Słowa Żuławskiego znaczą, że dla celów estetycznych przeciwieństwo mózg-dusza to również przeciwieństwo nauki i sztuki, zwłaszcza sztuki syntetyzującej, metafizycznej. Dusza syntetyczna i jej najwyższy objaw: sztuka — są nieporównanie wyższe od nauki i sztuki metafizycznej, o tyle wyższe, ile dusza więcej od mózgu warta. W ten sposób teoria „nagiej duszy” tłumaczy bojowość estetyzmu Przybyszewskiego, albowiem nadaje ona uprawnienia metafizyczne, pozwalające na rewelatorską pewność, z jaką Przybyszewski wygłaszał swe objawienia estetyczne. Tłumaczy również słusność słów Irzykowskiego, dostatecznie chyba popartych tymi rozważaniami, że „najlepsza poezja, którą Przybyszewski zrobił, była dydaktyczna... Szczyty swoje osiągnął Przybyszewski w manifestach, w rewelacjach stanowczych<sup>421</sup>”.

#### 4. Horla i konsekwencje

Działalność translatorska oraz interpretacyjna Miriama, działalność programowa Przybyszewskiego odegrały zasadniczą rolę w powstawaniu postulatycznej estetyki polskiego modernizmu. W ich cieniu całkowicie zniknęła trzecia możliwość rozwiązania problemów nowej sztuki w ich związkach z modernistyczną negacją dotychczasowej literatury i filozofii. Była to bowiem możliwość prekursorska, a jej twórca, wychodząc z problematyki modernizmu i będąc w nią zanurzonym z całą odwagą młodzieńczego radykalizmu intelektualnego, równocześnie negował tę problematykę w rozwiązaniach proponowanych w dziesięcioleciu 1890–1900.

Chodzi oczywiście o Karola Irzykowskiego. Nie jako twórcę *Patuby*, lecz jako nikomu nieznanego intelektualistę ze wschodniej Galicji, który na użytek własny i najbliższych przyjaciół — legenda personalna Stanisława Womeli — proponował i konstruował nowe możliwości literackie. Zagadnienie prekursora zawsze bywa zagadnieniem osoby niewidocznej na rynku literackim. Jego rola częstokroć musi być odtworzona ze szczątków i niedopowiedzeń. Modernizm polski był prądem nowatorskim w stosunku do wyprzedzających go formacji ideowo-literackich. Chętnie się powoływano na zapomnianych i niedocenianych poprzedników, czyli własnych prekursorów. W tej sytuacji usiłował się ujawnić ktoś, kto — fakt ten przyjmując jako zastany i oczywisty — proponował dalej, świadomy obowiązującej dialektyki przemian: „Naturalizm wchłonął w siebie romantyzm, symbolizm wchłonął w siebie naturalizm<sup>422</sup>”.

Jeżeli termin symbolizm przyjęć jako równoznacznik tendencji modernistycznych omawianego dziesięciolecia, a specjalnie związków Miriama i Przybyszewskiego z naturalizmem, powstaje pytanie, gdzie ich drogi stykają się z propozycjami Irzykowskiego. Można bezpośrednio na odpowiednim tekście wskazać owo skrzyżowanie.

W swojej naturalistyczno-spirytualistycznej argumentacji na temat niesprzecznej z naturą możliwości egzystencji istot niecielesnych, argumentacji wykładanej we wstępie do *Wyboru pism* Maeterlincka, Miriam albo zapomniał, albo przemilczał pewną oczywistą zgodność. Zgodność z ostatnim, głośnym, przedobłądnym opowiadaniem Maupassanta *Horla* (1886). Treścią tego bardzo osobistego (istniejącego w dwu redakcjach) opowiada-

<sup>420</sup>Wszelka synteza natomiast jest twórczością i na odwrót (...) tam będziemy mieli z „nagą duszą” do czynienia — J. Żuławski, *Prolegomena*, Kraków 1902, s. 86 (*Teoria sztuki „nagiej duszy”*). [przypis autorski]

<sup>421</sup>najlepsza poezja, którą Przybyszewski zrobił, była dydaktyczna (...) w manifestach, w rewelacjach stanowczych — K. Irzykowski, *Pierwszy bilans Przybyszewskiego i jego autorehabilitacja*, „Wiadomości Literackie” 1926. [przypis autorski]

<sup>422</sup>Naturalizm wchłonął w siebie romantyzm, symbolizm wchłonął w siebie naturalizm — K. Irzykowski, *Nowele*, wydanie drugie, Stanisławów 1908, s. 123. [przypis autorski]

nia jest sprawa opętania jednostki ludzkiej przez przybywającą na ziemię istotę wyższą, wampira-demonia, od którego żadnym, najbardziej przemyślnym zabiegiem nie można się wyzwolić. *Horla* to imię takiej istoty.

Pomijając oczywiste związki *Horli* z rychło mającą się narodzić u Freuda teorią podświadomości i kompleksów, na dwie kwestie u Maupassanta należy wskazać. Obydwie łączą się z tokiem myślenia Miriama. *Horla* zapowiada możliwość istnienia całkowicie różnych od człowieka i wyłącznie spirytualistycznych istot:

„Człowiek, od czasu jak myśli, przeczuwał i lękał się nadejścia innej, silniejszej od siebie istoty, swojego następcy na tym świecie, i że czując jego bliskość, a nie mogąc przewidzieć właściwości tego władcy, stworzył, w przeobrażeniu, fantastyczny tłum tajemnych istot, mglistych widziadeł zrodzonych ze strachu<sup>423</sup>”.

Oto perspektywa, jakiej nie sprzeciwiłby się Miriam. Jeszcze dobitniej w jego duchu była Maupassantowska argumentacja owej możliwości — stąd podejrzenie o przemilczaną pożywkę myślową. Lekarz chorób nerwowych dr Pavent tak przewiduje:

„Jesteśmy bliscy — utrzymywał — odkrycia jednej z najważniejszych tajemnic na tej ziemi, gdyż przyroda ma niewątpliwie inne, ważne pod innymi względami tajemnice tam, na gwiazdach. Od czasu, jak człowiek myśli, od czasu jak umie wypowiedzieć i napisać swoją myśl, czuje się muskany przez tajemnicę, której nie mogą przeniknąć jego prymitywne i niedoskonałe zmysły, i stara się uzupełnić za pomocą wysiłku inteligencji bezsilność tych organów. Kiedy inteligencja jego pozostawała jeszcze w stanie pierwotnym, obsesja zjawisk niewidocznych przybierała formy banalnie przerażające. Stąd zrodziły się ludowe wierzenia w siły nadprzyrodzone, legendy o błakających się duchach, wrózkach, gnomach, zjawach, powiem nawet, że legendy o Bogu, gdyż nasze pojęcia o robotniku-twórcy, od jakiegokolwiek by religii pochodziły, są najbardziej nędznymi wymysłami, najgłupszym wybiegiem przerażonego ludzkiego umysłu (...).

Ale już od stu lat przeszło wyczuwa się jak gdyby coś nowego. Mesmer i inni wskazali nam nieoczekiwaną drogę i uzyskujemy istotne, zwłaszcza od czterech czy pięciu lat, zdumiewające wyniki<sup>424</sup>”.

Zbieżność z Miriamem — zbieżność typu argumentacyjnego — ewidentna. A jednocześnie zbieżność z Irzykowskim, w tym przypadku dotycząca istnienia lub nieistnienia Boga, wraz ze światem odpowiednich wyobrażeń metafizycznych (por. [Aneks VII<sup>425</sup>]). *Horlę* znał również Przybyszewski. Bardziej jako symbol losu poetów wyklętych, a więc tej klasy artystów, o których rangę walczył. W *Zur Psychologie des Individuums* czytamy:

„Cóż my wiemy o potędze wiecznie rodzącej się z nieszczęścia, o demonie w nas, który podobny do średniowiecznego księcia ciemności, żyje w wieczystej nocy naszej jaźni, w którego rękę jesteśmy bezwolnymi, somnambulicznymi mediami?

Widzimy, jak przed naszymi oczami wstają śmiejące się szydyczki upiory, czujemy nagle uczucie w sercu, tak bolesne i piekące, że cała nasza istota w śmiertelnej trwodze dęba staje — czy wiemy, skąd to wszystko pochodzi? Czy wie morderca z pobudek seksualnych, dlaczego jędrne ciało dziewczęce wabi go do mordu? Czy szaleniec wie, dlaczego szaleje?

Horla! Horla!

<sup>423</sup>Człowiek, od czasu jak myśli (...) mglistych widziadeł zrodzonych ze strachu — G. de Maupassant, *Horla i inne opowiadania*, Warszawa 1961, s. 186. Cytaty pochodzą z drugiej, późniejszej wersji *Horli*, w której o wiele ostrzej zostały zaakcentowane wchodzące w grę problemy. [przypis autorski]

<sup>424</sup>Jesteśmy bliscy (...) od czterech czy pięciu lat, zdumiewające wyniki — G. de Maupassant, *Horla i inne opowiadania*, Warszawa 1961, s. 173–174. [przypis autorski]

<sup>425</sup>Aneks VII — patrz: dalej w tej publikacji autorskie uzupełnienie opatrzone tytułem *Aneks VII*. [przypis edytorski]

Horla, który Edgarowi Poe od alkoholu, Baudelaire'owi od haszyszu, Maupassantowi od eteru zginąć kazał<sup>426</sup> (...)”.

Nade wszystko zaś *Horlę* Maupassanta czytał i uczynił z niej nagłówek swego programu literackiego Irzykowski. Był to program nie tyle *antymodernistyczny*, chociaż ujawniły się w nim elementy sprzeciwu wobec modernizmu, ile — *postmodernistyczny*. Z propozycji wyjściowych modernistycznych proponując drogę odmienną aniżeli wytyczana przez Miriamę i Przybyszewskiego. Sam tekst przedobłądnej noweli Maupassanta odczytał Irzykowski w sposób od innych różny: nie jako uzasadnienie możliwej zgody między naukowością a spirytualizmem, nie jako wprowadzenie do biografii *poetes-maudits*. Natomiast jego uzasadnienie całkowitej autonomii dzieła literackiego, tworu równorzędnego z innymi wytworami natury oraz człowieka, a przez żaden z tych wytworów niedającego się zastąpić:

„świat jest właściwie cudem, a fenomen ten nazwijmy wedle jego najbardziej jaskrawego objawu: *Horla*.”

Celem świata jest powrót do cudu, poezja ilustruje ten cel, osiągając go zarazem w ten sposób chwilowo. Na to zaś składają się następujące czynniki.

Pierwszym jest poeta, tworzący dzieło. Każde dzieło, bez wyjątku, można ze stanowiska rozumu znihilizować, wykazać niedorzeczność i kruchość idei, charakterystyki, stylu, techniki — ale pozostanie na dnie niezniszczalna siła, rozstrzygająca w ostatniej instancji o wartości dzieła: a tą jest nieświadoma i nieobliczalna energia autora, wpływ metafizycznego pierwiastka woli. Myśl tę objaśniam frazesem Krasińskiego: »Przez ciebie płynie strumień piękności, ale ty nie jesteś pięknością«, ale przez »ciebie« mam tu na myśli nie poetę, lecz poezję. To jest pierwsze koło.

Dzieło samo w sobie stanowi drugie koło. Z poprzedniego ustępu już wynika, że poezja będąc samą naturą, nie potrzebuje i nie może naśladować natury. Absolutny naturalizm jest tedy niemożliwy. Ale najnaturalniejszym objawem poezji jest właśnie to, że chce oddać naturę: naturalizm jest odwieczną kategorią myślową. Na najwyższym stopniu intensywności dąży jednak poezja nie do oddania zagieć natury, lecz do dania jej tętna, jest to zadanie, do którego ona sama, bez, a nawet wbrew sterowaniu doktrynerów, grawituje. To zaś tętno natury — jest wola.

Trzecim, ostatnim kołem jest dusza czytelnika. Energia autora i tętno dzieła udzielają się czytelnikowi i wywołują w nim powtórzenie stanu twórczości. I to jest także wola<sup>427</sup>”.

Pomimo potrójnego ukłonu werbalnego w kierunku Schopenhauera<sup>428</sup> — *wola*, nie chodzi o tego patrona modernistycznego pesymizmu. Dokonując redukcji triady *twórca, dzieło, czytelnik* na rzecz *członu*, który dla Irzykowskiego jest najważniejszy w owej

<sup>426</sup> *Cóż my wiemy o potędze wiecznie rodzącej się z nieszczęścia, o demonie w nas (...) Horla, który Edgarowi Poe od alkoholu, Baudelaire'owi od haszyszu, Maupassantowi od eteru zginąć kazał* — S. Przybyszewski, *Wybór pism*, oprac. R. Taborski, BN, S I, nr 190, Wrocław 1966, s. 18. (*Z psychologii jednostki twórczej. Chopin i Nietzsche*). [przypis autorski]

<sup>427</sup> *Świat jest właściwie cudem (...) to jest także wola* — K. Irzykowski, *Nowele*, s. 120–122. Cytat pochodzi z tekstu noszącego tytuł *Czym jest Horla? (Rodzaj programu)*, datowanego 5 V 1896. [przypis autorski]

<sup>428</sup> *potrójnego ukłonu werbalnego w kierunku Schopenhauera* — pesymizmu Schopenhauera w jego układzie aprobowanym przez modernistów młody Irzykowski nie przyjmował do wiadomości. Pisał w *Dziennikach*: „Nie ma wcale obawy, abym zaraził się pesymizmem od osławionego Schopenhauera. Wprawdzie niejedyn — tak mówią i piszą — miał sobie wskutek jego lektury życie odebrać (wbrew właśnie doktrynie Schopenhauera!), ale ja to uważam za fałsz!! Schopenhauer nie mógł być nigdy bezpośrednią przyczyną samobójstwa, coś podobnego twierdzić jest absurdem! Ja nie jestem wcale optymistą, ale przecież pesymizm Schopenhauera w tej formie, w jakiej go dotychczas poznałem, wydaje mi się tylko chimera i fantazją poetyczną, ale nie filozoficzną. Nawołuje do ascetyzmu — jego własne życie się temu sprzeciwia, gdzież rzetelność? »Zaprzeczenie woli do życia« jest grubym frazesem. Jest wola i jest poznanie, ale poznanie jest tylko formą woli. Któż więc zaprzecza? Schopenhauer przedstawia to wszystko, jakby w człowieku było jakieś nadnaturalne coś, które się w nim zapala, w płomień wybuchu i wreszcie wolę pożera. Zresztą być może, że nie rozumiem tej hecy, ale czyż rezultat ma być właśnie dlatego dobrym, że jest trudnym i jednostronnym? Wszystkie paradoksy mają w sobie jakąś drażniącą sztyrderczą moc i właśnie dlatego im się trudno oprzeć” (*Notatki z życia, obserwacje i motywy*, s. 106–107, 7 VIII 1893). — Warto też pamiętać, że doskonale władający językiem niemieckim Irzykowski w swoich sądach o tym filozofie nie polegał na jakichś zasłyszanych wiadomościach, ale gruntownej lekturze. [przypis autorski]

triadzie, nie popełnimy błędu powiadając, że *dzieło*. Poprawka do Krasieńskiego ma tutaj znamioną wymowę. Dzieło (= poezja) jest naturą, nie musi i nie powinno jej naśladować, jest równorzędne logicznie w stosunku do natury, a więc — autonomiczne. Nie zagięcia natury, lecz jej tętno. Oto perspektywa od modernizmu prowadząca w stronę autonomii literatury oraz autotematycznego charakteru dzieł literackich. Perspektywa w stronę *Pałuby* i łańcuch tytułów przechodzący od tej powieści dalej.

Dlatego jak najszlachetniejszą wydaje się interpretacja *Pałuby* zaproponowana przez młodego badacza (tym szlachetniejsza, że dokonując jej nie mógł znać *Dzienników* Irzykowskiego):

„Ostrze antymodernistyczne ma też po prostu wewnętrzną strukturę *Pałuby*, zwłaszcza jej warstwa autotematyczna. Osiągnięta dzięki tej warstwie demitologizacja pozycji autora, pozbawienie go wieszczego dostojęstwa, uczynienie go człowiekiem — i to najzupełniej omylnym, uderza przecież w modernistyczne pojmowanie roli artysty. Życie, »pierwiastek pałubiczny«, ze wszystkich stron ciśnie na pisarza, powoduje deformację, zakłamanie tworzonoego przezeń obrazu rzeczywistości. Toteż obcowanie dzięki sztuce z Absolutem, docieranie do »jądra wszechrzeczy« — to po prostu błaga<sup>429</sup>”.

Irzykowskiemu na podstawie autonomicznego charakteru literatury w ogóle chodziło nie tylko o możliwość uzasadnienia dla *Pałuby*. „Rodzaj programu” widoczny jest w zaprojektowanych przez niego i nigdzie w literaturze polskiej poza jego *Dziennikami* nieistniejących izmach: *horlizm*, *intymizm*:

„Ja sam, który dawniej odpychałem wszelkie doktryny i szkoły literackie, wszedłszy w ten wir i nie tracąc oka z całości wytworzyłem sobie teraz doktrynę intymizmu, czyli horlizmu na podstawie utworów moich i Womeli. Ten intymizm jest pierwszą większą emanacją mojej istoty<sup>430</sup>(...)”.

Ten program własny młodego Irzykowskiego szedł w trzech kierunkach, z których każdy — przy całym ich zakotwiczeniu w dno modernistyczne — wybiegał poza realizację artystyczne w typie impresjonistycznym, nastrojowym bądź symbolicznym. Zakotwiczone w dno modernistyczne wybuchy anarchistyczne Irzykowskiego (por. [Aneks V<sup>431</sup>]) znalazły niespodziewane ujście w postulatcie psychologizmu (on zdaje się być odpowiednikiem *intymizmu*); bezpośredni ciąg dalszy tych wybuchów przedstawia się następująco:

„To, co romansopisarze nazywają boleścią nie do przewyciężenia, zajścia, w których upatrują ogromną tragikę, to są błahostki, które jednak świadczą o niezrozumieniu prawdziwej istoty boleści. Jeżeli bohater kona za ojczyznę, kochanek zostaje wzgardzony przez kochankę, mężowi umrze najdroższa żona, matce jedyne dziecko, dobroczyńca ludzkości dozna niewdzięczności czarnej, a geniusz zostanie zapoznany — to są to wprawdzie bardzo smutne rzeczy, ale jest w nich taka ogromna doza szczytności i szlachetności, człowiekowi z tą boleścią tak do twarzy, taki jest sam przy tym bohater i dobry, a zresztą ma słuszność, że boleść znika, że staje się prawie rolą, dla której głęź serca jest obojętną. Ale znam jeszcze inne boleści, niezaprotektowane, które nie odważają się odchylić maski przy świetle dziennym: niezaspokojenie żądzy, męczeństwo śmieszności, niepowodzenie uwodziciela, walka niemocy z musiem ograniczenia i tyle tych bezimiennych zranień naszej nie ogólnoczwolniczej, ale najwewnętrzniejszej, egoistycznej istoty, które człowieka czynią w jego szamotaniu się z własną powłoką gliny tak nędznym i tak małym: tu ja upatruję tragizm i prometejską szczytność i takiej boleści chcę być pieśniarzem.

<sup>429</sup> *Ostrze antymodernistyczne ma też po prostu wewnętrzną strukturę Pałuby (...) po prostu błaga* — A. Werner, *Człowiek, literatura i konwencje. Refleksja historycznoliteracka w „Pałubie” Karola Irzykowskiego (Z problemów literatury polskiej XX wieku. Młoda Polska, s. 359)*. [przypis autorski]

<sup>430</sup> *Ja sam, który dawniej odpychałem wszelkie doktryny i szkoły literackie (...) intymizm jest pierwszą większą emanacją mojej istoty* — K. Irzykowski, *Notatki z życia, obserwacje i motywy*, s. 149 (25 I 1897). [przypis autorski]

<sup>431</sup> *Aneks V* — patrz: dalej w tej publikacji autorskie uzupełnienie opatrzone tytułem *Aneks V*. [przypis edytorski]

Zbrodniarza, który jedyny ze współczesnych rozumie i uznaje świętego,  
bo musi go sobie pomyśleć jako swój kontrast<sup>432</sup>”.

W późniejszych latach, lecz poeta do tego samego pokolenia przynależny i tak samo jak Irzykowski skłonny do intelektualizmu i refleksji, mianowicie Antoni Lange wypowiedź jego wyraził w tym opanowanym liryku:

Najboleśniej są pewnie te bole,  
O których milczy dusza uznojona;  
Choć wieczną chmurą osiadły na czole  
I cisną — niby polipów ramiona.

Szczęśliwe dziecię, że mu płakać wolno —  
Ze łzami bowiem spływają boleści —  
I dalej może kwitnąć różą polną,  
Która się rosą niby łzami pieści.

Lecz kiedy lata przetrawią nam ducha —  
Im przenikliwszy ból w piersi kołata,  
Tym bardziej nieme usta, bardziej sucha  
Żrenica, bardziej twarz jest lodowata<sup>433</sup>!

Intymizm należy zatem czytać jako postulat psychologizmu, odmiennego aniżeli ten, który preferowali pisarze Młodej Polski. Owe formuły, pełne „ogromnej tragiki”, na które sarka Irzykowski, mieszczą się np. w granicach ulubionych tematów Żeromskiego. Horlizm tak jednoznacznie odczytać się nie daje. Bywa on niekiedy — w sposób wyostrzony na skutek przybierającej go formy paradoksu — związany z modernistycznym ideałem literatury, sięgającej po stany paranormalne.

„Horlizm»: dlatego, bo życie jest tylko wtedy prawdziwe, gdy jest przedstawione jako wariackie<sup>434</sup>”.

Wyraźnie też horlizm zmierza w stronę własnej, antynastrojowej i antysymbolicznej poetyki Irzykowskiego. Miał on zaledwie osiemnaście lat, kiedy zanotował taką różnicę zdań, w tym rzekomym „niezgrabnie” mieści się cała realistyczna przewrotność Irzykowskiego.

„Pięknie brat powiedział: »W jesieni pada złoty śnieg liści«. Rzeczywiście. — A ja dodałem niezgrabnie: »Jesień jest czasem ogólnego golenia, a śnieg w zimie jest (mydłem) pianą mydlaną«<sup>435</sup>”.

Nade wszystko zaś horlizm jako terminologiczny poprzednik pałubizmu oznacza jego prymat, w słowach listu do Womeli tak określany:

<sup>432</sup>To, co romansopisarze nazywają boleścią nie do przewyciężenia (...) uznaje świętego, bo musi go sobie pomyśleć jako swój kontrast — K. Irzykowski, *Notatki z życia, obserwacje i motywy*, s. 132–133 (12 II 1894). [przypis autorski]

<sup>433</sup>Najboleśniej są pewnie te bole (...) bardziej twarz jest lodowata! — A. Lange, *Rozmyślenia*, s. 25. [przypis autorski]

<sup>434</sup>„Horlizm”: dlatego, bo życie jest tylko wtedy prawdziwe, gdy jest przedstawione jako wariackie — K. Irzykowski, *Dzienniki* (rękopis, wiosna 1897). Wobec tego Irzykowski zamierzał „Życiu” Przybyszewskiego przeciwstawić czasopismo literackie o następującej praktyce redakcyjnej i „programie” ideowym: „W czasie, kiedy w Krakowie powstało »Życie«, ja i kilku moich przyjaciół zamierzaliśmy we Lwowie założyć czasopismo literackie, oparte na całkiem innych, zupełnie oryginalnych podstawach. Miało się ono nazywać »Meteor«, a wychodzić tylko jeden rok, ale przez ten czas zupełnie usprawiedliwić swoją nazwę; miało zamieszczać oprócz utworów i artykułów literackich także rozmyślenia z warsztatu poetyckiego, wzajemne krytyki i plany dzieł, sny, bezimiennie spowiedzi i listy rzeczywiste (w pierwszym numerze np. miał dać swą spowiedź pewien niedoszły samobójca, który niedawno na dobre już odebrał sobie życie), w ogóle »Meteor« miał stać w ścisłym związku z tajemnicami praktycznego życia. Współpracownicy mieli pisać bezimiennie i nie brać żadnych honorariów; treść i wartość pisma miały rosnąć z każdym numerem, a w ostatnim spodziewaliśmy się znaleźć na jakichś zawrotnych, niespodziewanych wyżynach, wymagających kto wie, czy nie np. »samobójstwa całej redakcji«. Zamiast »Meteara« dostała Polska »Życie«”. (*Czyn i słowo*, s. 126–127). [przypis autorski]

<sup>435</sup>Pięknie brat powiedział (...) pianą mydlaną — K. Irzykowski, *Dzienniki* (rękopis, 28 X 1891). [przypis autorski]

„Wszystko na świecie jest zagadką, zadaną ludziom przez to, co nam się podoba nazywać Bogiem, jakieś nieznaną nam »beziemiennej« części świata, czyli życia<sup>436</sup>”.

Niejednokrotnie Irzykowski upominał się o to, że nie należąc do cyganerii krakowskiej otaczającej Przybyszewskiego, był bardzo konsekwentnym dekadentem. Upominał się słusznie, jeżeli rozumieć przez to nie fakt przyswojenia i powielania programu twórcy *Confiteor*, ale konstrukcję programu własnego, wychodzącego z identycznych założeń, co wszelkie propozycje generalne sztuki modernistycznej. Irzykowski zdołał jednak wyjść poza granice rządzących tą sztuką konwencji — naga dusza czy sztuka dla sztuki, to nie jego szylidy — i dlatego jego propozycje, chociaż przez nikogo z modernistów w tej postaci podówczas niepodjęte, najmniej są przedawnione. Dotyczą bowiem autonomii literatury w ogóle i autotematycznego charakteru dzieła jako drogi do niej prowadzącej.

„Poezja grawituje tedy do dania tętna natury. To tętno — to jest właśnie Horla. Poezja jest naturą i dlatego jest straszna i cudowna. Że ten cel jest właśnie prawdą, rękojmię daje jego niesłychana trudność i niedostępność. Nie ma dzieła w literaturze, które by go osiągnęło, chwilami tylko jak błyskawica jego światło się przedrze<sup>437</sup>”.

##### 5. Sztuka dla sztuki według pojęć parnasistów

Powszechne rozczarowanie, od którego rozpoczynali moderniści, nie obejmowało jednej dziedziny: sztuki. Sztuka stanowiła wartość bezsporną, na którą zgadzali się wszyscy w pokoleniu.

„Literatura to Pani nasza, Orędowniczka nasza, Poczycielka nasza, której my grzeszni wołamy z głębokości naszych pragnień i smutków”

— te słowa Artura Górskiego<sup>438</sup> najlepiej poddają ów ton pokory wobec wartości, tak rzadki zresztą u modernistów. Do związków estetyzmu z podstawową beznadziejnością pokolenia przyznawano się jednak dosyć rzadko, były to bowiem związki zbyt kłopotliwe. Gdy Górski rzucił cytowany okrzyk, Zdziechowski natychmiast i słusznie zarzucił, że krytyka wszystkiego, w co wierzyło pokolenie starsze, przeprowadzona w imię takiego ideału, to za mało<sup>439</sup>.

Tylko przeto Tetmajer wołał w znanym wierszu „i chociaż życie nasze nic nie warte: *evviva l'arte!*<sup>440</sup>”, rzadko zaś przyznanie takie wrywało się innym. Znajdujemy je jednak parokrotnie. Feldman pisał:

„Gdy wszystkie wiary zbankrutowały, ta jedna jeszcze została: dążenie do Piękna. Gdy poza sobą nic nie da się wyczuć, o co znużenie zdoła się oprzeć, można jeszcze wytworzyć sobie świat sztuczny, stokroć piękniejszy od rzeczywistości, iluzje bytu, zastępujące byt realny, wyższe, prawdziwsze od efemerycznych jego wartości<sup>441</sup>”.

We wstępie do antologii pisarzy krakowskich *Kraków* Jan Sten głosił, że miłość dla sztuki

„to po zgonie tylu wiar, wiara ostatnia, krzyk pokolenia, które się dusi na przemian niemocą i nadmiarem sił, szuka wyzwolenia, niepamięci, możliwości życia<sup>442</sup>”.

Znaczenie *Próchna* będzie polegać na rozprawie w tym stanowiskiem, ale określając cel swojej powieści, wyrażał Berent omawiane połączenie w sposób prawie że wyznawczy:

<sup>436</sup> *Wszystko na świecie jest zagadką (...) »beziemiennej« części świata, czyli życia* — K. Irzykowski, *Dzienniki* (rękopis; listy bez daty z roku 1894). [przypis autorski]

<sup>437</sup> *Poezja grawituje tedy do dania tętna natury (...) jak błyskawica jego światło się przedrze* — K. Irzykowski, *Nowele*, s. 122 (*Czym jest Horla?*). [przypis autorski]

<sup>438</sup> *Literatura to Pani nasza, Orędowniczka nasza, Poczycielka nasza, której my grzeszni wołamy z głębokości naszych pragnień i smutków* — Quasimodo [A. Górski], *Młoda Polska*, „Życie” 1898, nr 15. [przypis autorski]

<sup>439</sup> *Zdziechowski (...) zarzucił, że krytyka wszystkiego, w co wierzyło pokolenie starsze, przeprowadzona w imię takiego ideału [literatury], to za mało* — M. Zdziechowski, *Szkice literackie*, Warszawa 1900, s. 281–282. [przypis autorski]

<sup>440</sup> *i chociaż życie nasze nic nie warte: evviva l'arte!* — K. Tetmajer, *Poezje*, S. II, s. 46. [przypis autorski]

<sup>441</sup> *Gdy wszystkie wiary zbankrutowały, ta jedna jeszcze została: dążenie do Piękna (...) prawdziwsze od efemerycznych jego wartości* — W. Feldman, *Piśmiennictwo polskie*, II, s. 14. [przypis autorski]

<sup>442</sup> *to po zgonie tylu wiar, wiara ostatnia (...) niepamięci, możliwości życia* — [J. Sten, *Wstęp do Kraków. Antologia pisarzy krakowskich*] „Krytyka”, maj 1901. [przypis autorski]



„Są [tacy], dla których sztuka jest najistotniejszą potrzebą ducha, przyrodzonym piętnem umysłowości, »głodem i bólem ich wnętrzości«, klęskową rozterką z życiem, nieraz fatalistyczną wprost koniecznością wgłębiania się całą siłą myśli i uczucia we wszystkie wrażenia, objawy i w samych sobie, a więc we wszystkie przekazane wartości, normy, dogmaty i wierzenia<sup>443</sup>”.

Tych związków powszechnego estetyzmu z niewiarą i rozczarowaniem nie podkreślano również i dlatego, że wobec stosunku poprzedników do poezji wystarczyła pokoleniu sama gwałtowna cześć dla sztuki. Wystarczył „hymn do poezji”, zapowiedź — „nie zgasaś, pieśni”. Za swój obowiązek uważał każdy prawie poeta modernistyczny umieścić w tomie wierszy oświadczenie, że poezja jest wieczna, szczególnie zaś żywa w dobie współczesnej<sup>444</sup>.

Były jednak dwa estetyzmy w pokoleniu. Jeden, którego najważniejszym przedstawicielem jest Miriam, drugi, którego głowę stanowi Przybyszewski. Kiedy zastanowić się nad rolą tych pisarzy, uderza fakt, że Miriam, który pierwszy w pokoleniu rozpoczął walczyć o kryteria artystyczne w ocenie poezji, nie odegrał ani w części tej roli, choć za trzema nawrotami miał możliwość wypowiedzania się swobodnego, co Przybyszewski przez rok redagowania „Życia”. Czemu to? Pada czasem tłumaczenie, że w roku 1891 było jeszcze za wcześnie na przewrót w uczuciowości, że wobec tego nieszczęściem Miriama było, iż przyszedł przed czasem<sup>445</sup>. Nic podobnego! W roku 1891 i 1894 nie było wcale za wcześnie na pierwsze dwie serie poezji Tetmajera ani na *L'Amore disperato* i *Miłość-Grzech* Kasprowicza. Tetmajer od razu został uznany za przedstawiciela generacji. Przyczyny musiały być inne. Mimowolny adwersarz, ale gorący wielbiciel Miriama (miał zresztą obowiązki wdzięczności osobistej) — Przybyszewski też ich nie pojmował. Z niejakim zażenowaniem i rzadką u polskich pisarzy gotowością uznania cudzych zasług tłumaczył się, że przecież nie on,

„ale Miriam dokonał rewelacyjnego przewrotu w pojęciach o Sztuce, nie zaś, jak mylnie, a może rozmyślnie krytycy literatury współcześni twierdzą — Przybyszewski<sup>446</sup>”.

Nie czując tego zapewne, podawał jednak mimochodem tłumaczenie, którego słuszność spróbujemy uzasadnić:

„Spokojne, rzeczowe, bez porównania głębsze wywody Miriama przebrzmiały bez silniejszego echa, ale wyzywające na pięści, w najwyższym stopniu drażniące fanfary Przybyszewskiego znalazły posłuch<sup>447</sup>”.

Wy tłumaczenie spoczywa w osobowości poetyckiej i w charakterze teorii artystycznych Miriama. Jego kunsztowne i cyzelowane, ale pozbawione udzielającego się przeżycia wiersze stały właściwie w sprzeczności z duchowymi potrzebami modernistów. A w tych wartościach formalnych były przecież jedyne walory jego poezji. Nie trzeba zapominać, że kunszt techniczny u nielicznych prawdziwych poetów doby poprzedniej doszedł do wysokiego wyrobienia. Asnyk lepiej od Miriama władał różnorodnością wiersza i strofy, przewyższając go niezmiernie zasięgiem przeżyć. Gomulicki, Faleńskiego *Meandry* czy *Pieśni spóźnione* również nie ustępują Miriamowi. Należy on, przy wszystkich różnicach indy-

<sup>443</sup>Są [tacy], dla których sztuka jest najistotniejszą potrzebą ducha (...) wszystkie przekazane wartości, normy, dogmaty i wierzenia — [W. Berent], *List autora „Próchna”, „Chimera”, IV*, s. 465. [przypis autorski]

<sup>444</sup>Za swój obowiązek uważał każdy prawie poeta modernistyczny umieścić w tomie wierszy oświadczenie, że poezja jest wieczna, szczególnie zaś żywa w dobie współczesnej — oprócz Miriama i Liedera, którymi zajmujemy się szerzej, por. np.: A. Lange, *Rozmyślania*, II, s. 173. *Strofa alcejska*; K. Tetmajer, *Poezje*, S. I, s. 46 (*Artyści*), S. II, s. 6–8 (*Poci-idealici*); E. Leszczyński, *Radość samotna*, Warszawa 1923, s. 7 (*Plomienista harfa*); W. Perzyński, *Poezje*, wyd. II, Warszawa 1923, s. 23 (*Przysięgam*); M. Grossek, *Poezje*, Warszawa 1904, s. 99–100 (*Obróńca*); Rydel, *Poezje*, s. 3–4 (*Wstań, pieśni*); W. Wolski, *Nieznany*, Warszawa 1902, s. 7 (*Poetom*); W. Gozdawa-Godlewski, *Utwory*, Warszawa 1901, s. 87–88 (*Pobudka*). Najpiękniejszym wyrazem tej postawy jest późniejszy wiersz Bronisławy Ostrowskiej *Aniołom dźwięku* (1913). [przypis autorski]

<sup>445</sup>w roku 1891 było jeszcze za wcześnie na przewrót w uczuciowości (...) nieszczęściem Miriama było, iż przyszedł przed czasem — Feldman np. pisze: „Studium Miriama o Maeterlincku wrażenie wywarło niemałe na garstce artystów najmłodszej generacji i wyjątkowych miłośników sztuki — przyszło jednak za wcześnie, aby wstrząsnąć ogółem inteligencji” (W. Feldman, *Piśmiennictwo polskie*, IV, s. 186). Powtarza to przekonanie Przybyszewski: *Moi współcześni*, II, s. 152. [przypis autorski]

<sup>446</sup>ale Miriam dokonał rewelacyjnego przewrotu w pojęciach o Sztuce (...) — S. Przybyszewski, *Szlakiem duszy polskiej*, Poznań 1920, s. 85. [przypis autorski]

<sup>447</sup>Spokojne, rzeczowe, bez porównania głębsze wywody Miriama przebrzmiały bez silniejszego echa, ale wyzywające na pięści, w najwyższym stopniu drażniące fanfary Przybyszewskiego znalazły posłuch — S. Przybyszewski, *Szlakiem duszy polskiej*, Poznań 1920, s. 85–86. [przypis autorski]

widualnych, do tej samej, co oni, rodziny artystycznej, jest typowym parnasistą i własną twórczością niewiele wnosi nowego.

Teorie artystyczne Miriama stały także w niewątpliwej kolizji z pragnieniami rówieśników. Estetyzm Miriama posiadał kontemplatywno-statyczny charakter. Wynikał z idei o twórczości artystycznej, powtarzanych w dobie francuskiego Parnasu. Najpełniej te przekonania wypowiedział Miriam w cyklu felietonów *Harmonie i dysonanse*. Zniknęły te felietony w cieniu równocześnie ogłaszanej rozprawy o Maeterlincku, jednak dla poznania Miriama są nader doniosłe. W obydwu pracach chodzi mu o to, by spod pozorów zmiennej empirii artystycznej czy bytowej wydobyć niezmienną oś zjawisk. Ten pierwiastek stały, raz wydobyty, zachowuje się wielce dumnie wobec zwykłej rzeczywistości, budząc tym podejrzenie, że nie narodził on się z bolesnego szukania, ale był gotową formą, dla której wszelkie dowody są dobre, byle ją wzmacniały.

W *Harmoniach i dysonansach* jest to „siła twórcza”, której właściwość stanowi „przewaga wyobraźni nad innymi władzami ducha”; do pojęcia siły twórczej „należy to wszystko, co *vox populi* zowie głosem wewnętrznym, ogniem bożym, łaską bożą, zdolnością, geniuszem, talentem, inspiracją itp.”<sup>448</sup> — słowem, siła twórcza stanowi wszechobejmujące pojęcie, które jednak rychło zacieśnia się, ukazując parnasistyczny rodowód:

„Najczęstszym powodem kładzenia nacisku jedynie na natchnienie jest popularny bardzo, niestety, ale absurdem estetycznym będący komunał, że kto głęboko czuje, większym jest poetą od wielu poetów książkowych. Przede wszystkim, ściśle biorąc, nie uczucie jest źródłem twórczości, lecz wyobraźnia, ale i ona daje twórcom tylko myśl surową, zamkniętą w jego duchu i jemu jedynie znaną<sup>449</sup>”.

Wskazemy zaraz parnasistyczne odpowiedniki tego wywyższania wyobraźni.

W rozprawie o Maeterlincku jest na oko inaczej. Mnóstwo tu rozważań o mistycyzmie i głębi symbolicznej. Ale ta głębia, rodzona siostra niedawnej siły twórczej, tak samo powstaje przez wydobycie z wielości faktów osi wspólnej, tak samo najpierw jest niepomniernie szeroka, by później się zwęzić w pewien normatywny dogmatyzm. Pochodzenie wniosków ostatecznych różne, cel jeden: powstaje sfera przeznaczona na kontemplację niezmiennego pierwiastka, uprzednio tworu wyobraźni, teraz tworu myśli mistycznej. Mistycyzm nastrojowy polega na tym, że poezja

„specjalnymi dotknięciami pędzla poetyckiego będzie markować perspektywy nieskończoności, kazać ich się domyślać duchowi zdolnego do marzenia czytelnika i tu i ówdzie tylko fosforycznym błyskiem drogę ku głębiom ukrytym rozświetlać<sup>450</sup>”.

Głębia bez fal, *mare tenebrarum* bez burz — oto stanowisko Miriama. Żaden prawdziwy wstrząs nie porusza tafli. Pocięte według niego powinno wystarczyć

„otworzenie okienka do głębin ukrytych pierwiastku transcendentalnego. — Na tym polega wiekuista nieznikomość arcytworów geniuszu, raz dlatego, że kryją one w sobie pierwiastek niezmienny, powszechny, nieśmiertelny, ewolucyjnym meandrom świata zmysłowego nieulegający, a po wtóre, że w takich dopiero przestworzach duch i wyobraźnia skrzydła orlo rozwinąć mogą<sup>451</sup>”.

<sup>448</sup>siła twórcza (...) ogniem bożym, łaską bożą, zdolnością, geniuszem, talentem, inspiracją itp. — Miriam [Z. Przesmycki], *Harmonie i dysonanse*, „Świat” 1891, s. 20. [przypis autorski]

<sup>449</sup>Najczęstszym powodem kładzenia nacisku jedynie na natchnienie (...) tylko myśl surową, zamkniętą w jego duchu i jemu jedynie znaną — Miriam [Z. Przesmycki], *Harmonie i dysonanse*, „Świat” 1891, s. 20. [przypis autorski]

<sup>450</sup>specjalnymi dotknięciami pędzla poetyckiego będzie markować perspektywy nieskończoności (...) fosforycznym błyskiem drogę ku głębiom ukrytym rozświetlać — Z. Przesmycki, *Wstęp do Wyboru pism dramatycznych Maeterlincka*, Warszawa 1894, s. LXVII. [przypis autorski]

<sup>451</sup>otworzenie okienka do głębin ukrytych pierwiastku transcendentalnego (...) skrzydła orlo rozwinąć mogą — Z. Przesmycki, *Wstęp do Wyboru pism dramatycznych Maeterlincka*, Warszawa 1894, s. LXIV, LXV. [przypis autorski]

W tych dwóch zdaniach jest zaiste mimowolny uchwyt zasadniczej słabości teorii artystycznych Miriama: rozwija on orle skrzydła, ale w okienku otwartym na niezmienny, niechętny porywom rzeczywistości pierwiastek piękna, tutaj nazwany głębią.

Postawa estetyczna Miriama nie posiadała więc cech, o które uczuciowość pokolenia mogłaby się silnie zaczepić. Podobne poglądy były na swój czas postępowe w okresie parnasizmu francuskiego, kiedy tworzyły reakcję przeciwko nadmiernie rozlewnej i wybujałej uczuciowości romantycznej. Dla Flauberta i Baudelaire'a, tak bliskich parnasizmowi w swych pojęciach estetycznych, Musset, typowy uczuciowiec i sentymentalista, stanowiął turka, w którego uderzały wszystkie ciosy wymierzone w uczuciowość romantyczną. Najlepiej dla porównania zacytować Baudelaire'a:

„W rozwichrzonej epoce romantyzmu, w epoce żarliwej rozlewności, posługiwano się często formułą: »poezja serca«. Nadawano pełne prawa namiętności; czyniono z niej coś nieomylnego. Ile bezsensów i sofizmatów narzucić może językowi francuskiemu błąd estetyczny! Serce zawiera namiętność, serce zawiera oddanie się, zbrodnię, ale poezję zawiera jedna tylko wyobraźnia<sup>452</sup>”.

Podobne przekonania, połączone z wpływem nowszej estetyki (Ribot, *Essai sur l'imagination créatrice*), trafiały u Miriama na strukturę indywidualną, zgodną z takim pojęciem poezji. Lecz to, co było jego sprawą i sprawą nieaktualnej już reakcji parnasistycznej, bynajmniej nie odpowiadało potrzebom młodych. Moderniści nie szukali biernej kontemplacji ideału piękna, zbyt wiele kładli nadziei i serca w „Literaturę, Poczyszycielkę naszą”, aby wystarczyć im mogło takie stanowisko. Nie dlatego więc Miriam nie stał się przywódcą estetycznym pokolenia, że wystąpił zbyt wcześnie, ale dlatego, że jego estetyzm swoim brakiem ładunku uczuciowego nie zaspakajał tęsknot pokolenia, które, zawiedzione na innych polach, zwracało się ku sztuce z najpełniejszym zaufaniem. Nie znaczy to, by „argonauca ideału piękna”, jak zwie ich Feldman, byli zupełnie zacofani, jak na potrzeby pokolenia. Spełniali swoją rolę, wyrażali tęsknotę ku pięknu, ale nie mogli porywać i przewodzić. Nie potrafili, i to już rzecz gorsza, wznieść się w swej twórczości do poziomu, który by swoją jakością odpowiadał wadze estetyzmu modernistycznego. Siła Langego spoczywa w innym zakresie, Żuławski jest poetą miernym, choć posiadał niezgorsze przygotowanie filozoficzne.

Z dzisiejszej perspektywy urasta postać niedocenionego w swej epoce Wacława Rolicz-Liedera. Jeżeli o kim można mówić, że przedwcześnie dojrzał artystycznie i przez to pozostał w cieniu, to o Liederze. Poezja jego przed udostępnieniem Norwida padała na grunt zupełnie nieprzygotowany. Napierski powiada, że Lieder to brakujące ogniwo gdzieś między Norwidem a Faleńskim<sup>453</sup>. W czasie kiedy Norwid nie był znany, do kogo to ogniwo miało nawiązywać?

Stacyczna forma powszechnego estetyzmu dojrzała u Liedera, jak u żadnego z poetów pokolenia. Poezja Liedera ciąży do jednoznacznej dosadności, pozbawionej nastrojów płynnych i nieokreślonych. Nie jest to poezja impresji i symbolu czysto nastrojowego, lecz poezja trafności i zwięzłości uczuciowej, dużej ciętości intelektualnej, która nieraz przechodzi w ironię i satyrę, poezja w pewnym sensie nawet realistyczna, bo daleka od drażenia głębin tam, gdzie ich nie było.

„Ton romantyzmu przepojonego jednocześnie trzeźwością, odsłanianie kulis, demaskowanie sentymentalne i sceptyczne zarazem, pierwiastek persyflażu intelektualnego i alegorii, obrazowanie wreszcie, lubujące się w półcieniach płaskorzeźby, z niespodziewanym dysonansowym uwypukleniem brutalnych szczegółów<sup>454</sup>”.

Cechy liryki Liedera, które Napierski zestawia z Norwidem, nie mieściły się w lirycznej nastrojowości pokolenia. Dyspozycje artystyczne Liedera są odmienne od pragnień estetyczno-programowych modernizmu. Jego poezja powstaje z ciekawej asymilacji dwóch rozbieżnych tendencji. Lieder, piszący w dobie Parnasu, najpewniej uznawałby

<sup>452</sup>W *rozwichrzonej epoce romantyzmu (...)* poezję zawiera jedna tylko wyobraźnia — Ch. Baudelaire, *L'Art romantique*, Paris 1889, s. 154. [przypis autorski]

<sup>453</sup>Napierski powiada, że Lieder to brakujące ogniwo gdzieś między Norwidem a Faleńskim — S. Napierski, *Zapomniany polski modernista*, Warszawa 1936, s. 50 (por. Aneks VIII [patrz: dalej w tej publikacji autorskie uzupełnienie opatrzone tytułem *Aneks VIII*; red. WL]). [przypis autorski]

<sup>454</sup>Ton romantyzmu przepojonego jednocześnie trzeźwością (...) z niespodziewanym dysonansowym uwypukleniem brutalnych szczegółów — S. Napierski, *Zapomniany polski modernista*, Warszawa 1936, s. 8. [przypis autorski]

rzeźbę za najwyższą ze sztuk, zgodnie z ówczesną hierarchią sztuki i własnymi dyspozycjami. Tymczasem okres, w jakim tworzył, na tym miejscu stawia muzykę, nastrojową nieokreśloność narzuca poetom jako zadanie, dąży do obrazowania pozbawionego realistycznej, a nawet alegorycznej plastyki. Te idące od epoki tendencje zabarwiają nieraz poezję Liedera w oryginalny sposób. Pisze on fugi wierszowane na organy, koncerty dzwonów i zegarów, Wagnerowski koncert swej duszy, ale ta nieokreśloność nastrojowa i powiewność obrazów, do której dążyli najbardziej znamienni dla estetyki pokolenia pisarze, rodzi się u niego z takiego układu wizji, gdzie precyzja i trafność jasnych, wyodrębnionych intelektualnie obrazów symbolicznych poczyna rodzić nastrojową zadumę, jaka powstaje często na pograniczach precyzji i tajemniczości.

Generalnym dla całej literatury okresu, aż po Wyspiańskiego, sprawcą tych związków muzyki z literaturą oraz nadrzędnej roli tej pierwszej był oczywiście Ryszard Wagner<sup>455</sup>. Były też powody sięgające do mistrzów filozoficznych modernizmu:

„Filozoficzne uzasadnienie owej supremacji muzyki uczynione zostało zresztą już wcześniej: przez Schopenhauera. Dla Schopenhauera muzyka była najwyższą ze sztuk — głosił to w opozycji do Kanta — ponieważ w przeciwieństwie do pozostałych rodzajów sztuki nie posiada nic wspólnego z przestrzenią; istnieje jedynie w czasie. Celem sztuk pozostałych jest poznanie idei poprzez przedstawienie poszczególnych rzeczy. Muzyka natomiast jest odbiciem samej woli, której uprzedmiotowieniem są także idee. Inne sztuki mówią zatem o cieniach, muzyka — o istocie bytu. (...)

Strofa kantyleny, powtarzające się niczym Wagnerowskie leitmotywy refreny, powtarzanie całych słów w pozycji rymowej, próby operowania aliteracją i chwytami z zakresu eufonii jakościowej, (...) podobnie jak predylekcja do koncertów symfonicznych lub bardziej kameralnych, na organy zwłaszcza — świadczą o niewątpliwym wpływie na poezję Liedera teorii i praktyki francuskich symbolistów w zakresie umuzykalnienia poezji<sup>456</sup>”.

Był przeto Lieder autorem wielu utworów, w których precyzyjne i fachowe określenia muzyczne w zakresie jej instrumentacji, a więc jakiś pogłos parnasistowskiego scjentyzmu przechodzą w bezpośrednią notację elementów rzeczywistości. Tak jest w oryginalnym zakończeniu poematu: *Gdy dzwonki szwajcarskie symfonią grają: Oremus!*

W Wszechświecie gędzba ogromna:  
 Pierwsze skrzypce — pociągly wiew wiatru.  
 Kontrabasy — bieg rwących potoków.  
 Wiolonczele — myśl i serce moje.  
 Flet i klarynety — głos dzieci daleki.  
 Tamburina — dzwonki krów szwajcarskich.  
 Trąbka chromatyczna — jodler pasterzowy.  
 Organy — kaskad dalekich dudnienie.  
*Viole d'amour* — metaliczne drzew szemranie.  
*Vox humana* — słyszę głos mojej kochanki...  
*Vox humana* — Natura cała, Natura!  
 — Hosanna<sup>457</sup>

<sup>455</sup> Generalnym dla całej literatury okresu, aż po Wyspiańskiego, sprawcą tych związków muzyki z literaturą oraz nadrzędnej roli tej pierwszej był oczywiście Ryszard Wagner — S. Kołaczkowski, *Ryszard Wagner, jako twórca i teoretyk dramatu*, Warszawa 1931. T. Makowiecki, *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*, Toruń 1955; francuską (i decydującą dla dalszych losów międzynarodowych kompozytora) recepcję Wagnera najbardziej szczegółowo przedstawił L. Guichard: *La musique et les lettres en France au temps du wagnerisme*, Paris 1963. [przypis autorski]

<sup>456</sup> Filozoficzne uzasadnienie owej supremacji muzyki uczynione zostało zresztą już wcześniej: przez Schopenhauera (...) wpływie na poezję Liedera teorii i praktyki francuskich symbolistów w zakresie umuzykalnienia poezji — M. Podraza-Kwiatkowska, *Wacław Rolicz-Lieder*, Warszawa 1966, s. 150–152. [przypis autorski]

<sup>457</sup> *W Wszechświecie gędzba ogromna (...) Hosanna!* — M. Podraza-Kwiatkowska, *Wacław Rolicz-Lieder*, Warszawa 1966, s. 149. Przenoszenie do poezji zasad kompozycji muzycznej jako formuły ją organizującej cechuje także twórczość Marii Grosseck-Koryckiej. Nie chodzi bowiem w przypadku Liedera oraz Grosseck-Koryckiej o impresjonistyczno-nastrojowe naśladowanie, powielanie czy oddawanie impresji osobistych płynących ze słuchania utworów muzycznych. W sposób zawstydzający i świadczący o złym smaku uprawiał to nagminnie Żeromski (*Róża*, *Uroda życia*). Chodzi o próbę użycia w sztuce poetyckiej konstrukcji formalnych właściwych

Stoicką wysoką miarę poezji i poety, która mogła w pewnych warunkach wystarczyć modernistom, wypowiadał Lieder w nieskazitelny sposób. W tej zapomnianej i na skutek dziwactwa autora mało komu dostępnej poezji statyczny estetyzm pokolenia zrodził najpiękniejsze kwiaty, wraz z całkowitą świadomością roli tego estetyzmu:

Kto zasie w słowie znalazł był pierwiastek boski,  
Rytmiczną będzie miał kochankę w jasnej mowie;  
Chociażby zakneblował w uściech samogłoski,  
Ostatnie tchnienie wyda w sylabowym słowie.

A gdyby zasnę lutnię odpływowym morzom  
Powierzył, by precz niesły ją do Antypodów:  
Fale, zwracając lutnię, u stóp mu położą,  
By na niej grał do życia wieszczego zachodów.

A gdyby nawet ono gęślarskie narzędzie  
Roztrzaskał w wyuzdanej z krnąbrnym bólem kłótni:  
Každy szczątek narzędzia grać echowo będzie,  
Iż naraz zamiast jednej sto zaszłocha lutni.

A gdyby w samotności wysnuł pieśni, które  
Zawiódłby z sobą skromnie pod mogiłę zielną:  
Wiersze jego potoczą się przez usta wtóre:  
Pieśń w życiu raz zrodzona moc ma nieśmiertelną<sup>458</sup>.

Rolicz-Lieder był nadto bodaj pierwszym pisarzem okresu, który w sposób proponowany użył zestawienia *Sztuka dla Sztuki*. Uczynił to wprawdzie w liście prywatnym do Miriama (13 XII 1890), lecz do struktury świadomości estetycznej pokolenia tego rodzaju dokumenty jak list należą również:

„Jako poeta uprawiam Sztukę dla Sztuki, a jeżeli napiszę od czasu do czasu utwór, jaki ludzie chcą brać za utwór polityczno-społeczny, to jest on tylko wybuchem moich uczuć osobistych, wybuchem ogólnikowym przeciwko wszystkim ludziom w kupie lub przeciwko tym, w otoczeniu których przebywałem i których poznałem na szczęście lub nieszczęście. Zdania, iżby za pomocą poezji można ludzi kształcić i z człowieka robić Człowieka — nie uznaję.

Poezja nie jest katechizmem lub abecadłem, na którym mogą się uczyć wszyscy ludzie. Sztuka, jako najwyższa mądrość Ziemi, jest dostępną tylko dla ludzi wykształconych, a więc dla małej garści osobników, którzy oprócz wykształcenia posiadają jeszcze wyższą inteligencję i zdolność do odczuwania wrażeń życiowych i wnikania w samych siebie<sup>459</sup>”.

## 6. Związki artystyczne z naturalizmem i impresjonizmem

W tym podwójnym estetyzmie wyraża się wspomniane uprzednio dziedzictwo negatywne modernizmu. Brak przez kilkadziesiąt lat przodowniczej liryki sprawia, że par-

muzyce. Grossek-Korycka napisała (*Orzeł oślepy*, Kraków 1909) wielką kantatę *Miserere mei Domine*. Rozpoczynając tę kantatę recitativa, następuje cantata (chóralna) i coda. „Skomponowała” również *Zaduszne oratorium*. Napisała też cykl poematów, sześć sonat, pod tytułem *Sześć sonat*, w taki sposób komentując je w podtytule: „z sonatą muzyczną łączy te utwory przeprowadzenie pewnego tematu uczuciowego przez różne rejestra obrazowe, odpowiadające tonacjom” (*Orzeł oślepy*, s. 29). Ów temat uczuciowo-obrazowy jest zaskakujący, w sposób ewidentny wywodzący się z *Wesela* Wyspiańskiego: *pawie pióro*. Młodopolskie i podkrakowskie pawie pióro jako podstawa sonatowych wariacji! Pomysł świetny, ale ażeby powiódł się, konieczny byłby jako jego realizator jakiś Chopin literacki. Nie ulega wątpliwości, że Grossek-Korycka takim Chopinem nie była... [przypis autorski]

<sup>458</sup>Kto zasie w słowie znalazł był pierwiastek boski (...) Pieśń w życiu raz zrodzona moc ma nieśmiertelną — W. Lieder, *Wiersze*, Paryż (1897), V, s. 5–7 (*Z powodu rozbicia lutni*). [przypis autorski]

<sup>459</sup>Jako poeta uprawiam Sztukę dla Sztuki (...) dostępną tylko dla ludzi wykształconych, a więc dla małej garści osobników, którzy oprócz wykształcenia posiadają jeszcze wyższą inteligencję i zdolność do odczuwania wrażeń życiowych i wnikania w samych siebie — M. Podraza-Kwiatkowska, *Wacław Rolicz-Lieder*, Warszawa 1966, s. 94. [przypis autorski]

nasizm ciągle jeszcze stanowi nowość, ponieważ budzi cześć dla sztuki. Jest to nowość raczej przeznaczona dla przeciwników, nowość odporna, żeby tak rzec, bo wymagania wewnętrzne generacji są już silniejsze i nie zaspokoi ich postawa estetycznej *impassibilité*. Podobną nowością odporną, uczącą buntu sztuki, będzie ponadto naturalizm artystyczny, jako walka o bezwzględność prawdę artystyczną. Spajają się ze sobą parnasistowska walka o formę i naturalistyczna walka o prawdę odtworzenia, tworząc pierwsze linie obronne estetyzmu modernistycznego. I dlatego, zanim przejdziemy do głównej, dynamicznej formy kultu sztuki dla sztuki, należy poświęcić uwagę związkom pomiędzy naturalizmem artystycznym a podstawami modernizmu. Będzie to dalszy skutek opóźnionej ewolucji, skupiającej w jednym okresie, u jednych i tych samych pisarzy, wyniki gdzie indziej rozproszone, oddzielone biegiem czasu od siebie.

Rzecz w tym, że nie wiadomo właściwie, na jakie lata rozłożyć rozwój polskiego naturalizmu. Naturalizm polski nie stał się prądem, który by po wytworzeniu przez pewne pokolenie rozwinął się, zdobył przodownictwo, a później ustąpił miejsca prądowi, będącemu reakcją przeciw doktrynie naturalistycznej, lecz dosyć dziwnie współżył w czasie i powinowactwie ideowym z pozytywizmem i Młodą Polską. Wystarczy przyjrzeć się datom urodzin pisarzy naturalistycznych, by ujrzeć to współżycie z rozmaitymi sąsiadami. Twórcy polskiego programu naturalistycznego są ludźmi zaledwie o kilka lat młodszymi od twórców i wyznawców bojowej doby pozytywizmu. Świętochowski, Chmielowski, Prus, Sienkiewicz, Kotarbiński urodzili się między 1846 a 1849 rokiem; Sygietyński, Witkiewicz, Gruszecki urodzili się w latach 1850–1853. Może to jednak nie przekonywać, ponieważ nie sam czas urodzenia determinuje artystów. Tablica urodzeń i rozwoju artystycznego dostarcza bardziej stanowczych argumentów. Polscy naturaliści rodzą się od 1839 r. (Dygasiński) aż po rok 1869 (Ignacy Dąbrowski); rodzą się oni równocześnie z pokoleniem Młodej Polski i do tego pokolenia, mimo dużych różnic artystycznych, bywają zaliczani, jak Sieroszewski (1858), Zapolska (1860), Niedźwiecki (1865), Reymont (1867) i wspomniany już Dąbrowski (1869). Dygasiński, oddany propagandzie naukowej pozytywizmu, jako artysta milczy, dopóki nie złączy się w „Wędrowcu” (1885) z Witkiewiczem i Sygietyńskim, młodszymi od niego o lat dziesięć. Zaczyna późno, a jeszcze później, bo dopiero w dobie całkowitego zwycięstwa Młodej Polski, w *Godach życia* osiąga pełnię rozwoju przy całkowitej aprobacie Miriama, drukującego w „Chimerze” jego niedokończoną *Dęby. Gody życia* Miriam aprobował zgodnie z metafizycznymi pogłosami naturalizmu, jakich u niego wiele, a już najwyraźniej ten pogłos w jego wydaniu monistycznym wypowiedziała w „Chimerze” Maria Komornicka:

„Prawo Jedności jest niezachwiane, wszechświat streszcza się w bryzgu rosy. Mysikrólik stanie się mikrokosmem świata czującego...<sup>460</sup>”.

Witkiewicz trzyma się na uboczu, ale Sygietyński *Skalotocza-palczaka* drukuje w „Życiu” krakowskim. Zapolska, tak przecież typowa i krzykliwa naturalistka, jest bardzo forytowana, ku zgorzzeniu Przybyszewskiego, przez „Życie” za redakcji Szczepańskiego. Sieroszewski, Niedźwiecki, Reymont, Dąbrowski bez żenady bywają zaliczani do pokolenia Młodej Polski, co prowadzi do wstydliwego przemilczania różnic między nimi a górą pokolenia, lub też bywają wykreślani, co znowuż wywołuje dziwactwa niezgodne z rzeczywistym rozwojem literackim.

Dla przykładu warto się temu przyjrzeć na klasyfikacji Feldmana. We wcześniejszym i bardziej wojowniczym *Piśmiennictwie polskim* (1902) Dygasiński, Sygietyński, Zapolska i Niedźwiecki należą do naturalistów, Dąbrowski do „schyłkowców i poszukiwaczy nowych syntez”, Reymont i Sieroszewski kroczą razem ze zwyciężającym pokoleniem Młodej Polski, choć Feldman grymasi, że „dusza najmłodszego pokolenia bardziej jest skomplikowana”, aniżeli zdolni są odczuć<sup>461</sup>. W późniejszej *Współczesnej literaturze polskiej* (1907), kiedy Młoda Polska już tak porosła w znaczenie, że nie mogła jej zaszkodzić

<sup>460</sup> *Prawo Jedności jest niezachwiane, wszechświat streszcza się w bryzgu rosy. Mysikrólik stanie się mikrokosmem świata czującego* — Włast [Maria Komornicka], *Powieść*, „Chimera” 1902, t. V, z. 17, s. 312 b. [przypis autorski]

<sup>461</sup> *Reymont i Sieroszewski kroczą razem ze zwyciężającym pokoleniem Młodej Polski, choć Feldman grymasi, że „dusza najmłodszego pokolenia bardziej jest skomplikowana”, aniżeli zdolni są odczuć* — W. Feldman, *Piśmiennictwo polskie*, II, s. 202. [przypis autorski]

większa przenikliwość krytyczna, Sieroszewski i Reymont zostali włączeni między naturalistów, hen daleko przed początkiem Młodej Polski.

Nie byłoby w tym nic złego, gdyby Feldman nie pomieszał dwóch porządków rzeczywistości literackiej: *logicznego następstwa prądów z ich następstwem rzeczywistym*. W pierwszym porządku Reymont jest istotnie zapóźnionym naturalistą, w drugim — jednym z głównych twórców tego kompleksu zjawisk i ludzi, jaki zwiemy Młodą Polską. Z tego pomieszczenia wyszedł u Feldmana dziwoląg, świadczący ubocznie, jak trudno sobie poradzic z omawianym współlżyciem. Bo oto twórczość Sieroszewskiego w ostatnim wydaniu *Współczesnej literatury polskiej* doprowadzona została z konieczności aż do *Beniowskiego* (1917), Reymonta do tomu *Za frontem* (1919), po czym następuje ocena naturalizmu, przyznająca mu jedynie znaczenie podnóżka rozwojowego, z jakiego się rozwinie Młoda Polska, *po czym następuje rok 1890*, reakcja przeciw naturalizmowi, opowieść, że „po roku 1890 w całej Europie ku schyłkowi mają się dni pozytywizmu i naturalizmu<sup>462</sup>”, z czego dopiero o księgę później wyklucze się prawdziwa Młoda Polska. Powtarzam, że w logicznym następstwie prądów tak było, z naturalizmu rozwijał się dekadentyzm, a z niego dopiero symbolizm, i tak samo byłoby w rzeczywistości historyczno-literackiej, gdyby przebiegała w Polsce według logicznego porządku tendencji. Lecz nie przebiegała i przykład Feldmana świadczy jedynie, do jakich konsekwencji się dochodzi, przemilczając współistnienie naturalizmu i modernizmu w obrębie tego samego pokolenia.

Krótko mówiąc, polski naturalizm i polski modernizm stanowiły małżeństwo nie bardzo wprawdzie zgodne, jeżeli charakter jednego z małżonków pragnie się uwydatnić kosztem drugiej strony, lecz ironio to małżeństwo, które tylko pod niejakim przymusem może być rozerwane.

Te wszystkie trudności wynikają z zapatrzenia się w ewolucję literacką Francji. Jedynie we Francji logiczny rozwój tendencji literackich zgodny był z ich następstwem w rzeczywistej ewolucji. Z realizmu pomniejszych pisarzy, jak Champfleury<sup>463</sup>, Duranty<sup>464</sup>, z mistrzów Flaubert<sup>465</sup>, rozwijał się naturalizm, opierając się o zdobycze scjentyzmu. Deterministyczny i urbanistyczny mieszczański pesymizm naturalistów prowadził do pesymizmu dekadencckiego, tak klasycznie reprezentowanego przez twórczość Laforgue'a<sup>466</sup>,

<sup>462</sup>po roku 1890 w całej Europie ku schyłkowi mają się dni pozytywizmu i naturalizmu — W. Feldman, *Współczesna literatura polska*, wyd. VIII, Kraków 1930, s. 164–167. [przypis autorski]

<sup>463</sup>Champfleury, właśc. Fleury-Husson, Jules François (1821–1889) — pisarz fr., pracował jako dziennikarz i krytyk sztuki, był zwolennikiem realizmu; przyjaźnił się Victorem Hugo i Gustave'em Flaubertem; autor m.in. powieści *Chien-Caillou*, *fantaisies d'hiver*, *Pauvre Trompette*, *fantaisies de printemps* i *Feu Miette*, *fantaisies d'été* (1847); *Confessions de Sylvius* (1849); *Les Aventures de Mademoiselle Mariette* (1853); *Les Oies de Noël* (1852); *Les Souffrances du professeur Delteil* (1853); *Les Bourgeois de Molinchart* (1855); *La Succession Le Camus* (1858); *Le Violon de faïence* (1862); *La Comédie Académique — La Belle Paule* (1867). [przypis edytorski]

<sup>464</sup>Duranty, Louis Edmond (1833–1880) — powieściopisarz fr.; krytyk sztuki, zwolennik realizmu (również redaktor pisma „Réalisme” wyd. 1856–1857), następnie zaliczany do impresjonistów; był stałym bywalcem paryskiej Café Guerbois przy ulicy Batignolles i uczestnikiem dyskusji o sztuce, w których brali udział m.in. Édouard Manet, Émile Zola, Claude Monet, Auguste Renoir, Paul Cézanne, Camille Pissarro czy Edgar Degas, z którym Duranty się przyjaźnił; był autorem publikacji z zakresu historii i teorii sztuki, m.in. *La Nouvelle Peinture* („Nowe malarstwo” 1876) oraz szkiców umieszczających twórczość artystów takich jak Manet czy Adolphe Menzel w kontekście historii sztuki nowoczesnej; pisał również powieści: *Le malheur d'Henriette Gerard* (1860), *La cause du beau Guillaume* (1862), *Les Combats de Françoise Du Quesnoy* (1873), a także: *Les six barons de Septfontaines*, *Les séductions du chevalier Navoni*, *Le Pays des arts* oraz zbioru *Théâtre des marionnettes du Jardin des Tuileries* (wyd. 1880, kompozycja 24 obrazków prozatorskich, w części z nich występują klasyczne postaci komedii dell'arte: Poliszynel, Pierrot i Arlekin; do najbardziej znanych należy nowela *Le mariage de raison*, czyli „Małżeństwo z rozsądku”); pisał recenzje prozy Champfleury'ego. [przypis edytorski]

<sup>465</sup>Flaubert, Gustave (1821–1880) — pisarz fr., twórca prozy z nurtu realizmu, uważany też za jednego z pierwszych przedstawicieli naturalizmu, sformułował postulat bezosobowości, autor m.in. powieści: *Pani Bovary* (*Madame Bovary*, 1857), *Salambo* (*Salammô*, 1862), *Szkola uczuć* (*L'Education sentimentale*, 1869), *Kuszenie św. Antoniego* (*La Tentation de Saint Antoine*, 1874); sławę przyniosła mu *Pani Bovary*, powieść o prowincjuszcze, która porzuciła dziecko, zdradza i doprowadza do bankructwa męża, po czym popełnia samobójstwo; po publikacji Flaubertowi wytoczono proces, uznając jego książkę za deprawującą. [przypis edytorski]

<sup>466</sup>Laforgue, Jules (1860–1887) — poeta fr., symbolista; urodzony w Urugwaju; po pierwszych publikacjach zyskał protekcję Paula Bourgeta, wydawcy czasopisma „La vie moderne”; w l. 1881–1886 przebywał w Berlinie, pełniąc nieformalnie funkcję doradcy kulturalnego cesarzowej Augusty (por. wyd. pośmiertnie 1922: *Berlin, la cour et la ville*); autor tomów poetyckich: *Les Complaintes* (1885), *L'Imitation de Notre-Dame de la Lune* (1886), *Le Concile féerique* (1886) oraz tomu prozy *Les Moralités légendaires* (1887); w 1886 r., powróciwszy do Francji, poślubił ang. poetkę Leah Lee, rok później oboje zmarli na gruźlicę. [przypis edytorski]

do na wpół naturalistycznego spirytualizmu i mistycyzmu Huysmansa<sup>467</sup>, do Bourgeta<sup>468</sup>, od których to pisarzy już prosta droga w pełnię symbolizmu. Lecz i tu niektórzy badacze wyróżniają dwie generacje symbolistów: Verlaine<sup>469</sup> i Mallarmé<sup>470</sup> są rówieśnikami Zola<sup>471</sup> (1844) — właściwą generację symbolistów stanowić będą dopiero Moréas<sup>472</sup> (1856),

---

<sup>467</sup> *Huysmans, Joris-Karl*, właśc. *Huysmans, Charles-Marie-Georges* (1848–1907) — pisarz fr. pochodzenia flamandzkiego, z rodziny malarzy; pracował jako urzędnik fr. Ministerstwa Spraw Wewnętrznych; debiutował prozą utrzymaną w konwencji naturalizmu (*Marthe, histoire d'une fille*, powieść 1876), najsłynniejszą jego powieść *À rebours* (*Na wstak*, wyd. 1884), funkcjonuje jako przykład literatury dekadentkiej (bohater powieści diuk des Esseintes funkcjonował jako przykład dekadenta i „sodomity”); kolejna powieść *Là-Bas* („Tam” a. „W dół”, wyd. 1891) odnosiła się z kolei do satanizmu ówczesnego; późniejsza twórczość (*W drodze*, oryg. *En route*, wyd. 1895; *Katedra*, oryg. *La Cathédrale*, wyd. 1898; *Oblat*, oryg. *L'Oblat*, wyd. 1903) związana jest z nawróceniem Huysmans'a na katolicyzm (pisarz w l. 1899–1901 przebywał w charakterze oblata, świeckiego mnicha w pełni podporządkowanego regule zakonnej, w opactwie benedyktynów w Ligugé, w diecezji Poitiers); jest też autorem publikacji z zakresu krytyki sztuki (*L'Art moderne*, 1883; *Certains*, 1889). [przypis edytorski]

<sup>468</sup> *Bourget, Paul* (1852–1935) — pisarz fr., autor powieści psychologicznych, m.in. *La Terre promise*, członek Akademii Francuskiej (1894). [przypis edytorski]

<sup>469</sup> *Verlaine, Paul* (1844–1896) — poeta fr.; typ poety-włóczęgi, alkoholika, zaliczany do tzw. poetów wyklętych, impresjonizmu i symbolizmu, jego liryki miały charakter ulotny i melancholijny, dawały prymat muzyczności nad retoryką, wykorzystywały synestezję (debiutanckie *Poematy spod znaku Saturna*, oryg. *Poèmes saturniens*; wyd. 1866); w l. 1871–1873 pozostawał w burzliwym związku z młodym poetą Arturem Rimbaud, dla którego porzucił żonę i syna, ostatecznie doszło do dramatycznego rozstania, Verlaine postrzelił Rimbauda, w wyniku czego trafił do więzienia, gdzie nawrócił się na katolicyzm (wyraz tej przemiany dał w tomie *Romances sans paroles*). [przypis edytorski]

<sup>470</sup> *Mallarmé, Stéphane* (1842–1898) — poeta fr., krytyk literacki, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli symbolizmu, uważany za prekursora liryki współczesnej („poezji czystej”), ze względu na nowatorstwo swej twórczości; autor m.in. *Herodiady* (oryg. *Hérodiade*; wyd. 1896; poematu dialogowego), *Popołudnia fauna* (oryg. *L'après-midi d'un faune*; wyd. 1876, poematu, do którego muzykę skomponował Claude Debussy); tłumacz E.A. Poe'go. [przypis edytorski]

<sup>471</sup> *Zola, Émile* (1840–1902) — pisarz fr., główny teoretyk i przedstawiciel naturalizmu; opublikował 20-tomowy cykl powieści *Rougon-Macquartowie*, przedstawiający pełny obraz epoki (*Nana*, *Germinal*, *Ziemia, Kłeska*); był również autorem najważniejszego artykułu krytycznoliterackiego przedstawiającego teorię oraz estetykę naturalizmu *Powieść eksperymentalna*. [przypis edytorski]

<sup>472</sup> *Moréas, Jean*, właśc. *Papadiamontopoulos, Ioannis* (1856–1910) — poeta grecki piszący po francusku; przedstawiciel symbolizmu, twórca nazwy nurtu i autor pierwszego manifestu; autor m.in.: *Les Syrtes* (1884), *Cantilènes* (*Kantyleny*, 1886), *Le Pèlerin passionné* (*Pielgrzym*, 1891), *Stances* (*Stance*, 1893), *Contes de la vieille France* (*Głos starej Francji*, 1904), *Iphigénie, tragédie en 5 actes* (*Ifigenia: tragedia w pięciu aktach*, 1904), *En rêvant sur un album de dessins* (*Śpiąc nad albumem obrazów*, 1911); część jego twórczości, oddającej nastrojem melancholię i pesymizm *fin de siècle'u*, była tłumaczona na polski przez poetów Młodej Polski: Zenon Przesmycki (*Kantyleny*), Wincenty Korab-Brzozowski (*Stance*), Bronisława Ostrowska (wybrane wiersze). [przypis edytorski]



Samain<sup>473</sup> (1858), Remy de Gourmont<sup>474</sup> (1858), Kahn<sup>475</sup> (1859), Stuart Merrill<sup>476</sup> (1863), Henry de Régnier<sup>477</sup> (1864) etc.

Poza Francją nigdzie te zjawiska literackie nie przebiegały w podobny sposób. W Anglii jeden jedyny George Moore<sup>478</sup> odrabiał za Francuzami ich nowości artystyczne, natomiast estetyczny dekadentyzm Oskara Wilde'a miał rodzimych poprzedników w Ruskinie i Paterze, poczynając od uprawianego przez Keatsa kultu piękna<sup>479</sup>. W Niemczech znajdujemy objawy bardzo bliskie temu polskiemu współzyciu naturalizmu i modernizmu. Ludzie urodzeni w tym samym dziesiątku lat tworzyli niemiecki naturalizm i modernizm: Arno Holz (1862), Johannes Schlaf (1863), Gerhart Hauptmann (1862), Arthur Schnitzler (1862), Richard Dehmel (1863), Hermann Bahr (1863), Stefan George (1868) etc. Berlińskie otoczenie Przybyszewskiego było poza Dehmelem całkowicie naturalistyczne. Najlepszym przykładem tego współzycia prądów i zapożyczonej ewolucji jest Hermann Bahr, zawodowy importer francuszczyzny, „*ein glanzender Allesempfänger, Allesüberwinder*<sup>480</sup>”, jak zwie go złośliwie Kummer<sup>481</sup>. Naturalista na użytek wewnętrzny, jako że na gruncie niemieckim i wiedeńskim to wystarczyło i było pewną rewolucyj-

<sup>473</sup>Samain, Albert Victor (1858–1900) — poeta i pisarz fr.; symbolista, w 1880 r. związał się z paryską awangardą, występował w kabarecie Le Chat Noir, był współzałożycielem „Mercure de France” (a właściwie wskrzesicielem tego oświeceniowego czasopisma literackiego w 1890 r.); był autorem zbiorów: *Au jardin de l'Infante* (W ogrodzie Infantki, 1893) i *Aux flancs du vase* (Na brzegach wazy, 1898); zmarł przedwcześnie na gruźlicę, pośmiertnie wydano jeszcze *Polifema* (oryg. *Polyphème*, 1902) i *Hyalisa, małego fauna o niebieskich oczach* (*Hyalis, le petit faune aux yeux bleus* 1909); jego wiersze tłumaczyły poetki Młodej Polski: Bronisława Ostrowska i Kazimiera Zawistowska. [przypis edytorski]

<sup>474</sup>Gourmont, Remy de (1858–1915) — poeta i powieściopisarz fr., krytyk literacki związany z symbolizmem; z wykształcenia prawnik, pracował w Bibliothèque nationale w Paryżu, publikował „Mercure de France” i in., wraz z Alfredem Jarry wydawał dziennik „L'Ymagier”, w którym w 1891 r. opublikował *Le joujou patriotisme* („Zabawka patriotyzm”) artykuł polemiczny postulujący odnowienie przyjaznych stosunków między Francją i Niemcami na bazie łączącej je przynależności kulturowej; w wyniku tej publikacji utracił stanowisko w Bibliotece Narodowej; autor m.in. powieści *Sykstyna* (podtytuł: „Romans z życia cerebralnego”); oryg. *Sixtine, roman de la vie cérébrale*, wyd. 1890) oraz eseistycznych zbiorów *Epilogues* (1903–1913), *Promenades littéraires* (1904–1927) i *Promenades philosophiques* (1905–1909) zawierających komentarze z życia kulturalnego oraz refleksje na temat literatury i filozofii; był również autorem wierszy i sztuk teatralnych. [przypis edytorski]

<sup>475</sup>Kahn, Gustave (1859–1936) — poeta fr. pochodzenia flamandzkiego oraz żydowskiego, symbolista oraz krytyk sztuki; publikował pod pseudonimami: Cabrun, M. H., Walter Linden, Pip, Hixe; z wykształcenia kartograf, na pocz. lat 80. XIX w. przebywał w Afryce płn. (1880–1884); autor tomów poezji *Les Palais nomades* (1887; jedna z rewolucyjnych publikacji wierszem wolnym), *Chansons d'amant* (1891), *Domaine de fête* (1895), *La Pluie et le beau temps* (1896), *Limbes de lumières* (1897), *Le Livre d'images* (1897), *Le Conte de l'or et du silence* (1898), *Les Petites Âmes pressées* (1898), *Le Cirque solaire* (1898), *Les Fleurs de la passion* (1900), *Odes de la «Raison»* (1902); wypowiadał się także na tematy polityczne, w kwestiach dotyczących anarchizmu, socjalizmu, feminizmu i syjonizmu (m.in. poprzez publikacje: *La Femme dans la caricature française* 1907, *Contes juifs, Images bibliques* 1929, *Terre d'Israël* 1933); jest autorem publikacji z zakresu historii sztuki i urbanistyki (m.in. *L'Esthétique de la rue* 1901, *Symbolistes et Décadents* 1902, *Boucher* 1906, „*Louis Legrand, peintre graveur*”, *L'Art et le Beau* 1908, *Les Origines du symbolisme* 1936 i in.); wydał opracowanie baśni flamandzkich (*Contes hollandais* 1903 i 1908); publikował w czasopismach „La Vogue” „Mercure de France” oraz „Le Symboliste”; przyjaźnił się z Félikiem Fénelonem. [przypis edytorski]

<sup>476</sup>Merrill, Stuart Fitzrandolph (1863–1915) — poeta i tłumacz amer. piszący po francusku; teoretyk symbolizmu; w młodości, przebywając w Paryżu jako dziecko dyplomaty, miał za jednego z nauczycieli Stéphane'a Mallarmé'go; z przerwą na studia prawnicze w Stanach Zjednoczonych, związał się z artystyczną awangardą paryską, redagował tygodnik „Le fou” („Wariat”), w 1887 r. zadebiutował tomikiem *Les gammes* („Gammy”), zaangażował się w działania ruchów anarchistycznych oraz kampanię na rzecz uwolnienia Oscara Wilde'a skazanego za homoseksualizm; w 1890 r. opublikował tom przekładów poezji fr. pt. *Pastels in prose*; kolejne publikacje wydawał, osiedlwszy się na stałe w Europie: 1891 *Les Fastes* („Przepych”), 1895 *Petits Poèmes d'Automne* („Małe poematy jesienne”), 1900 *Les quatre saisons* („Cztery pory roku”); wybrane utwory Stuarta tłumaczyli na język polski poeci Młodej Polski: Bronisława Ostrowska i Zenon Przesmycki. [przypis edytorski]

<sup>477</sup>Régnier, Henri-François-Joseph de (1864–1936) — poeta i pisarz fr., przedstawiciel symbolizmu; z wykształcenia prawnik, uważany za jednego z najbardziej liczących się poetów francuskich początków XX wieku, członek Akademii Francuskiej (od 1911). [przypis edytorski]

<sup>478</sup>Moore, George Augustus (1852–1933) — pisarz, poeta, krytyk i dramaturg irlandzki, pod wpływem Émile'a Zoli jako pierwszy przeniósł do literatury anglojęzycznej naturalizm. [przypis edytorski]

<sup>479</sup>estetyczny dekadentyzm Oskara Wilde'a miał rodzimych poprzedników w Ruskinie i Paterze, poczynając od uprawianego przez Keatsa kultu piękna — A. J. Farmer, *Le mouvement esthetique et „décadent” en Angleterre*, Paris 1931. [przypis autorski]

<sup>480</sup>*ein glanzender Allesempfänger, Allesüberwinder* (niem.) — dosł. „doskonale wszystkimopryjmowacz i wszystkimoprzelamowacz”; osoba, która z łatwością przyjmuje wszelkie wpływy i równie łatwo je przezwycięża. [przypis edytorski]

<sup>481</sup>Hermann Bahr, (...) „*ein glanzender Allesempfänger, Allesüberwinder*”, jak zwie go złośliwie Kummer — F. Kummer, *Deutsche Literaturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*, Dresden 1922, II, s. 315. [przypis autorski]

nością, modernista na rynku zagranicznym, bo tam naturalizm był już „przewycięzony” i niedostatecznie postępowy. W *Die Überwindung des Naturalismus*<sup>482</sup> wyraźnie występuje ta dwoistość. Kiedy Bahr referuje francuskie przemiany literackie, wniosek jego brzmi: „Panowanie naturalizmu już minęło, rola jego została odegrana, czar przelamany<sup>483</sup>”. Kiedy przychodzi na grunt niemiecki, pisząc manifest pokolenia *Die Alten und die Jungen*<sup>484</sup>, walczyć musi z etapem jeszcze wcześniejszym, we Francji dawno przeminionym. „Starzy” reprezentują resztki przestarzałego idealizmu romantycznego:

„Trudno o coś straszliwiej nudnego nad ten mieszczański idealizm epigonów; zdaje się, że ostatnia resztką niemieckiego ducha wyparowała z retort romantycznej kuchni czarownic<sup>485</sup>”.

Na tych przeciwników wystarczą argumenty z naturalistycznego arsenału. Tak w Niemczech, jak w Polsce istniał zatem w obchodzącym nas okresie synchronizm naturalistyczno-modernistyczny.

Ten synchronizm przez to był możliwy, że o ile można mówić o czystym naturalizmie u pisarzy pokolenia pośredniego, z późniejszych u Niedźwieckiego i Zapolskiej, o tyle ci pisarze o postawie zasadniczo naturalistycznej, do których przyznawało się pokolenie Młodej Polski, jak Reymont, Sieroszewski, częściowo Żeromski, wcielali fazę przejściową od naturalizmu do czystej nastrojowości, mianowicie impresjonizm. Przejściową naturalnie w sensie logicznym, ponieważ jakichś ścisłych granic między tymi dwoma etapami nie da się wyznaczyć i znajdujemy je nieraz u jednego i tego samego pisarza.

Zasadą artystyczną naturalizmu było rzekome wyłączenie wszelkiej deformacji indywidualnej, jak najbardziej obiektywna ścisłość obserwacyjna, „zastąpienie natury rzeczywistej przez drugą pozorną naturę, która przynosi złudzenie, jakoby była naturą rzeczywistą<sup>486</sup>”. Dalej — nakaz absolutnej wierności wobec zmysłowego obrazu świata, przy czym w myśl materialistycznych tendencji, jakimi rządzi się naturalizm, tym prawdziwszy jest ów obraz rzeczywistości, im więcej niepoznawalnego zagarnie metodami determinizmu naukowego<sup>487</sup>. Ten brak deformacji jest jednakże przesadną i tylko w ogniu sporu formułowaną zasadą teoretyczną. Irzykowski zwraca doskonale uwagę, że

„to się tylko tak wydaje, jakoby rzeczywistość można było kopiować niewolniczo... Jeżeli zżymamy się na którego autora za to, że po prostu tylko kopiuje rzeczywistość, to właściwiej i trafniej powinniśmy powiedzieć, że *kopiuje on pewne utarte już wzory ujmowania rzeczywistości*<sup>488</sup>”.

że, słowem, nie stwarza własnego punktu obserwacyjnego.

Wierność rzeczywistości, o ile nie jest doktrynerskim narzucaniem normy własnej twórczości, oznacza postulat wierności własnym obserwacjom, postulat pewnego subiektywizmu. Zola subiektywizmu bynajmniej nie przekreślał, tylekroć cytowane słowa, że sztuka jest wycinkiem natury widzianym poprzez temperament artysty, świadczą o tym najdobitniej. Tyle tylko, że subiektywizmowi Zola nie pozwalał przekraczać zgodności z prawami naukowymi, jakie, nienaruszone, mają rządzić w eksperymentalnych laboratoriach pisarzy, na co przemieniał się w jego doktrynie warsztat pisarski<sup>489</sup>. Był to jed-

Prawda, Obraz świata,  
Literat, Sztuka

<sup>482</sup> *Die Überwindung des Naturalismus* (niem.) — przewyciężenie naturalizmu. [przypis edytorski]

<sup>483</sup> *Panowanie naturalizmu już minęło, rola jego została odegrana, czar przelamany* — H. Bahr, *Die Überwindung des Naturalismus*, Dresden 1891, s. 152. [przypis autorski]

<sup>484</sup> *Die Alten und die Jungen* (niem.) — starzy i młodzi. [przypis edytorski]

<sup>485</sup> *Trudno o coś straszliwiej nudnego nad ten mieszczański idealizm epigonów; zdaje się, że ostatnia resztką niemieckiego ducha wyparowała z retort romantycznej kuchni czarownic* — H. Bahr, *Die Überwindung des Naturalismus*, Dresden 1891, s. 13. [przypis autorski]

<sup>486</sup> *zastąpienie natury rzeczywistej przez drugą pozorną naturę, która przynosi złudzenie, jakoby była naturą rzeczywistą* — K. Friedemann, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, Leipzig 1910, s. 60. [przypis autorski]

<sup>487</sup> *tym prawdziwszy jest ów obraz rzeczywistości, im więcej niepoznawalnego zagarnie metodami determinizmu naukowego* — E. Zola, *Le roman experimental*, Paris 1928 (*Oeuvres com. éd. Fasquelle*), s. 36. [przypis autorski]

<sup>488</sup> *to się tylko tak wydaje, jakoby rzeczywistość można było kopiować niewolniczo (...) wzory ujmowania rzeczywistości* — K. Irzykowski, *Słoń wśród porcelany*, Warszawa 1934, s. 103. [przypis autorski]

<sup>489</sup> *Zola subiektywizmu bynajmniej nie przekreślał (...) warsztat pisarski* — E. Zola, *Le roman experimental*, Paris 1928 (*Oeuvres com. éd. Fasquelle*), s. 42. Sobeski w ogóle nie uważa Zoli za naturalistę. Powiadając, że nie ma mowy o niewolniczym naśladowaniu natury w sztuce, dodaje: „podobnie ma się rzecz z impresjonistami. Już ich hasło, sformułowane przez Zolę: dzieło sztuki jest wykrawkiem przyrody widzianym przez temperament

nakże doktrynerski wręt Zoli, była to tama, która nie powstrzymała naturalizmu przed dalszym rozwojem, wyglądającym następująco:

„Kto posiąść chce rzeczywistość z pierwszej ręki, ten, wychodząc z tego stanowiska, tego jedynie może się trzymać, co dostarczają mu zmysły. Wszystko inne pozostawić musi domyślności swego czytelnika. W ten sposób jednak przechodzi naturalizm w swoje przeciwieństwo: w impresjonizm<sup>490</sup>”.

Chociaż w praktyce twórczej wyglądało to inaczej, chociaż naturalizm był bojujący, napastliwy, demaskatorski, podstawę teoretyczną kierunku stanowiła przecież bierność wobec rzeczywistości i ta bierność zadecydowała o dalszym rozwoju prądu. Wobec zakazu budowania syntezy i wniosku (wybuchy Flauberta na „*rage de conclure*”) jedyną możliwością było pogłębianie obserwacji, coraz ściślejsza wierność wobec niej. Sprawilo to, że z prymatu obserwacji wynikać musiał prymat wrażenia, będącego zrazu dosadną, wyczerpującą i krótką obserwacją, z czego później, w miarę porzucania naukowych podstaw naturalizmu, rozwinię się dyletantyzm wrażenia, przekonanie, że tylko namiętne ściganie coraz to niezwyklejszych wrażeń powinno być zadaniem artysty.

To przejście do impresjonizmu będzie, jak zobaczymy, szeroko wyzyskiwane przez teoretyków modernizmu. Naturalizm zaś takich pisarzy jak Reymont, Sieroszewski, Żeromski, reprezentuje fazę rozwojową umożliwiającą pewną bliskość między nimi a modernizmem. U Reymonta dokonuje się rozbitcie pierwotnej, o długim oddechu, formy powieści naturalistycznej na poszczególne obrazy, niezależnie opracowywane<sup>491</sup>. Żeromski i Sieroszewski idą jeszcze dalej, dając nastrojowo-impresjonistyczne całości, gdzie wyraz wrażenia staje się już bezpośrednim wyrazem uczucia. Ta przemiana odbywa się raczej na malarsko-opisowym gruncie, impresjonizm jest odkryciem oszalamiającego bogactwa światła, barw, i te tendencje, przeniesione do powieści, oznaczały coraz bliższe współżycie z przyrodą, coraz doskonalszą nastrojowość opisową. Jeszcze krok, a przyroda stanie się wielkim zbiorem symbolów, boć już bogactwo wizji przyrody wywołuje bogactwo nastrojów, które rodzą się z symbolicznego traktowania rzeczywistości. Chociaż więc krzywił się Feldman na wąskość dusz Reymonta i Sieroszewskiego, o tej stronie ich artysty pisał z całym uznaniem:

„Pisarz-naturalista dochodzi w technice opisowej do konsekwencji czysto malarskich, stara się uchwycić cały ów chaos nie ogólnych barw, lecz kolorów lokalnych, plam, odcieni, który niejako wibruje, krzyczy, gra całą symfonią, odsłania mnóstwo dziwów, niespodzianek, piękności<sup>492</sup>”.

Pamiętano również o tym, że malarze wcześniej się wyzwolili od pozaartystycznych obowiązków. Przybyszewski zwracał się do opinii z wyrzutem, że skoro dawno uznała w malarstwie i muzyce sztukę dla sztuki, „czegóż od nas, artystów słowa, żądacie? Więc my mamy być niewolnikami w formie artystycznej<sup>493</sup>?”. Witkiewicz na przykładzie kolorystyki Mickiewicza nauczał obserwacji czysto malarskiej, a przez to czysto artystycznej. W *Sztuce i krytyce u nas* walczył o należyte rozumienie malarstwa, ale wpływ jego książki, jak świadczy np. Boy-Żeleński<sup>494</sup>, sięgał daleko szerzej, właśnie w sprawy literackie. W „*Życiu*” warszawskim nieliczne artykuły Witkiewicza o ileż są śmielsze od pierwszych

---

— wylamuje się spod niewoli naturalizmu. Zresztą sam Zola nie tylko w teorii, lecz także w swej artystycznej praktyce był na ogół mniejszym naturalistą, aniżeli może sam przypuszczał” (*Filozofia sztuki*, Warszawa 1917, s. 221). [przypis autorski]

<sup>490</sup> Kto posiąść chce rzeczywistość z pierwszej ręki (...) przechodzi naturalizm w swoje przeciwieństwo: w impresjonizm — K. Friedemann, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, Leipzig 1910, s. 61. [przypis autorski]

<sup>491</sup> U Reymonta dokonuje się rozbitcie pierwotnej, o długim oddechu, formy powieści naturalistycznej na poszczególne obrazy, niezależnie opracowywane — S. Kołaczkowski, *Kilka uwag o Reymoncie*, „Przegląd Współczesny” 1926, nr 46. [przypis autorski]

<sup>492</sup> Pisarz-naturalista dochodzi w technice opisowej do konsekwencji czysto malarskich (...) mnóstwo dziwów, niespodzianek, piękności — W. Feldmann, *Piśmiennictwo polskie*, II, s. 189–190. [przypis autorski]

<sup>493</sup> czegóż od nas, artystów słowa, żądacie? Więc my mamy być niewolnikami w formie artystycznej? — [S. Przybyszewski], *Od redakcji*, „*Życie*” 1899, nr 8. [przypis autorski]

<sup>494</sup> Witkiewicz (...) [w] „*Sztuce i krytyce u nas*” walczył o należyte rozumienie malarstwa, ale wpływ jego książki, jak świadczy np. Boy-Żeleński, sięgał daleko szerzej, właśnie w sprawy literackie — Boy-Żeleński, *Znaszli ten kraj?*, Warszawa 1931, s. 95. [przypis autorski]

dukań Miriama, który później tak górnie lekceważyć będzie Witkiewicza. To zestawienie wyzwolonego już malarstwa z powieścią ułatwiało i pogłębiało współzycie. Dopiero dzisiaj widzimy, że teorie Witkiewicza też były dosyć zaściankowe, a impresjonizm polski okazał się epizodem bez wpływu na późniejsze drogi secesji i symbolizmu malarskiego.

Wreszcie przyczyny psychologiczne. Naturalizm nie oddawał sztuki w służbę żadnej doktryny społecznej, żądał bezwzględnej prawdy, przez prawdę zaś rozumiał pierwszeństwo wierności swemu talentowi ponad wszelkimi innymi zadaniami artysty. Hasło niezależności sztuki, chociażby inaczej pojmowane, dla pokolenia, które głosiło, iż wśród upadku wszelkich wartości jedyną wartością bezwzględną jest sztuka, było bliższe od najszlachetniejszej tendencyjności. Naturaliści odmiennymi drogami przychodzili do tego samego wyniku, nie pytano więc o drogę, przyjmowano rezultat. O tej bliskości modernistów jednak zupełnie milczeli, nakazywała to bowiem taktyka sporu pokoleń. Anektując ideę wolności sztuki dla swych szczególnych celów, moderniści nie mogli przecież przyznawać się do tego, że to samo hasło naturaliści używali dla celów odmiennych. Gdyby się przyznano, z tego hasła nie dałoby się uczynić jednej z podstawowych zasad świadomości pokolenia, i to zasady pozytywnie wyróżniającej to pokolenie od wszelkich poprzedników, nie wyłączając naturalistów.

#### 7. Estetyzm walczący

Omówione związki z naturalizmem składały się na estetyzm wstępny, uzasadniający postawę modernistyczną. Najcharakterystyczniejsze dla modernistów jest wszakże walczące i metafizyczne wydanie pojęcia sztuki dla sztuki, walczące w imię rewelacji filozoficznych i mistycznych, które daje sztuka prawdziwa. Przybyszewski jest najważniejszym przedstawicielem tego estetyzmu. Znaczenie Przybyszewskiego w pokoleniu polega na tym, że nie argumentuje on, nie dowodzi, iż sztuka powinna dawać jakieś rewelacje metafizyczne, ale sam te rewelacje rzuca, patosem i namiętnością podkreślając ich niezwykłość. Rewelacje owe nie tylko nie były niezwykle, jak zaraz spostrzegą przeciwnicy, ukazując ich podobieństwa z romantycznymi teoriami sztuki<sup>495</sup>, lecz wiemy, że podstawowe objawy „nagiej duszy”, symbolu metafizycznej estetyki Przybyszewskiego, łączą ją wyraźnie z naturalizmem. Lecz tego nie dostrzegano i nie o to pokoleniu chodzi. Zamiast opowieści teoretycznej, że sztuka może i powinna dawać pewne przelotne wskazówki metafizyczne, Przybyszewski w *Confiteor* rzuca zdanie, że sztuka sama jest absolutem, wolnym od wszelkich zobowiązań doraźnych<sup>496</sup>. Nie dość na tym! Nie tylko sztuka jest ekspresją absolutnych treści metafizycznych, ale Przybyszewski wie, jakie są te treści. Nie krąży wokół nich, lecz wiedziony rewelacją uczuciową od razu zmierza w sedno. Wszelkie przeto dyskusje i pouczenia kierowane pod adresem Przybyszewskiego, o ile dotyczyły samego trzonu jego poglądów, tego, że sztuka daje ekspresywne objawienia metafizyczne, były wymierzone w próżnię. Metafizyka sztuki o nastawieniu uczuciowo-rewelatorskim nie przekonuje się rozumowo, jak nie poucza się burzy i błyskawic.

Sztuka, Żywioty, Bóg

„Przybyszewskiego można było tylko słuchać, ulegać mu — lub ignorować go. Toteż go naprzód wielbiono, później ignorowano<sup>497</sup>”.

Przybyszewski nie tylko więc wie, że „sztuka jest metafizyczną, tworzy nowe syntezy, dociera do jądra wszechrzeczy, wnika we wszystkie tajnie i głębie<sup>498</sup>”, ale te tajnie i głębie opisuje. Jego „*mare tenebrarum*” nie jest taflą spokojną, lecz morzem, „kiedy się wicherzą dziwaczne burze<sup>499</sup>”, namiętności, wybuchy, rewelacje duszoznawcze, przed którymi cofa się myśl, gdzie włada twórca, „który [pograżył się] w świętym przeświadczeniu

<sup>495</sup> Rewelacje [Przybyszewskiego] (...) nie były niezwykle, jak zaraz spostrzegą przeciwnicy, ukazując ich podobieństwa z romantycznymi teoriami sztuki — por. np. M. Dzieduchowski, *Szkice literackie*, s. 3–28; P. Chmielowski, *Najnowsze prądy w poezji polskiej*, s. 3–29. [przypis autorski]

<sup>496</sup> Przybyszewski (...) rzuca zdanie, że sztuka sama jest absolutem, wolnym od wszelkich zobowiązań doraźnych — S. Przybyszewski, *Na drogach duszy*, s. 14–15. [przypis autorski]

<sup>497</sup> Przybyszewskiego można było tylko słuchać, ulegać mu — lub ignorować go. Toteż go naprzód wielbiono, później ignorowano — S. Kołaczkowski, *Twórcze fermenty*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 18. [przypis autorski]

<sup>498</sup> sztuka jest metafizyczną, tworzy nowe syntezy, dociera do jądra wszechrzeczy, wnika we wszystkie tajnie i głębie — S. Przybyszewski, *Na drogach duszy*, s. 18. [przypis autorski]

<sup>499</sup> kiedy się wicherzą dziwaczne burze — S. Przybyszewski, *Na drogach duszy*, s. 20. [przypis autorski]

plci-miłości, jako metafizycznej potęgi, która nad światem i życiem włada i od śmierci jest silniejszą<sup>500</sup>". Tych rewelacji Przybyszewski nie szczędzi na każdej stronie pism swoich.

Wiemy, że jego przekonania były silnie nasycone naturalizmem. Przybyszewskiemu jednak nie o to chodzi, by z tej przyczyny, że jego rewelacje posiadają skryty charakter naturalistyczno-naukowy, głosić, iż są prawdziwe. Tak czynił Miriam, rozumujący, że mistycyzm Maeterlincka jest widocznie prawdą, bo mistycyzm w ogóle nabiera charakteru naukowego. U Przybyszewskiego przeciwnie: pierwsza jest u niego określona rewelacja, podawana w sposób absolutny, i dopiero w tej rewelacji możemy odnaleźć nieprzetworzone pozostałości naturalistyczne, które jednak w zamiarze pisarza nie decydują bynajmniej o prawdzie głoszonych haseł.

Twierdzenia swe metafizyczne podaje Przybyszewski z szarpiącą siłą i tego potrzebowało znużone, rozdarte, ale tęskniące do wartości pokolenie, potrzebowało nie bierności kontemplatywnej, lecz okrzyku, który tutaj pada:

„Sztuka to wybuch wulkanicznych sił, odwieczne zapasy Jakuba z aniołem, sztuka to zwarta pięść, co podwoje nieba rozbija i piekło porusza, to krzyk, co skłębia całą przyrodę — orkan bólu w piersiach olbrzyma, co chciał słońce z nieba zerwać, a słońce go zabija<sup>501</sup>”.

Modlitwa Czerkaskiego do sztuki w *Synach ziemi* (nawiasem mówiąc, jedno z najpiękniejszych uniesień Przybyszewskiego), w której podejmuje on litanijne zwroty Górskiego, w napięciu pragnień, sprzeczności i bólu, jakim nasycony jest każdy obraz tej litanii, była modlitwą całego pokolenia:

„A iż imię twoje święte mi zawsze było i nigdy daremnie go nie użyłem — wysłuchaj mnie, Pani!

A iż najcięższe bólu brzemień wzięłem bez skargi na ramiona i straszny krzyż cierpienia dźwigałem w krwawym znoju na wzgórzu śmierci i potępienia — odkup mnie, Pani!

Elejson, Elejson!

Źródło bolesnych rozkoszy —

Oblędna lasko natchnienia —

Potępieńcze łkania jesiennych wichur —

Ślubne łoże rozpusty i świętych upojeń —

Krwawy toporze mściwej zawiści i arko miłości i wiecznego przymierza — do ciebie, Pani, wyciągam ręce w zbożnej pokorze, i proszę, i błagam: nie opuszczaj mnie!

Coś z duszy wyrwała krzyk grozy — ryk bólu — słodki czar pieszczącego szeptu — ciche łkanie rozmodlonej tęsknoty — rozpaczny bełkot serce łamiącej pokuty — ciche tam-tam matczynej kołyski — gniewny rozgwar pomsty i zawiści —

Ulituj się, Pani!

Coś przed oczyma rozesłała rajski przepych tęczy i świtów, i mroków — o, można Pani, co w zaćmieniu słońca, w upiornie czarnym cieniu ziemi straszysz sądem ostatecznym wszelkie jestestwo — co wód głębie ku niebu spiętrzasz — co pustyni piaski od dna odrywasz i żarem słońca przepojoną lawą niebo zaćmiewasz, co wściekle bałwanów nawroty na spienionych morzach łagodzisz i w uśmiech słodkiej stroisz dziecięcy:

<sup>500</sup>który [pogrzął się] w świętym przeświadczeniu płci-miłości, jako metafizycznej potęgi, która nad światem i życiem włada i od śmierci jest silniejszą — S. Przybyszewski, *Szlakiem duszy polskiej*, s. 136. [przypis autorski]

<sup>501</sup>Sztuka to wybuch wulkanicznych sił (...) olbrzyma, co chciał słońce z nieba zerwać, a słońce go zabija — S. Przybyszewski, *Na drogach duszy*, s. 97. Znają to również bohaterowie Przybyszewskiego, zwłaszcza Falk, który tak oto przeciwstawia się parnasowskiemu pojęciu piękna: „Nie forma, nie rytm rozstrzyga w dziełach sztuki. Niegdyś miało to znaczenie, kiedy człowiek tworzył dopiero formy artystyczne... Wtedy rytm jako taki miał znaczenie, bo w nim przejawiało się rytmiczne działanie krwi... w czasie, kiedy rytm się rodził, był on objawieniem — genialnym czynem. Dzisiaj ma tylko znaczenie atawistyczne — dzisiaj jest czczą, zamarłą formułą klasyczną... Chcę życia i jego straszliwych głębi, jego przepaścistych otchłani... Sztuka jest dla mnie najgłębszym instynktem życia... Sztuka dla mnie nie kończy się na rytmie, na śpiewności, dla mnie jest ona wolą, która wywołuje z nicości nowe światy, nowych ludzi” (*Homo sapiens*, I, s. 32–33). [przypis autorski]

Ulituj się, Pani<sup>502!</sup>”

Ani słowa w tej modlitwie o tym, że można by spokojnie kontemplować tę, co jest „zatrutą strzałą, co serca niewinnych szalem piekła spowija”. Dzięki takim rezerwom uczuciowym i filozoficznym i dzięki wyczuleniu Przybyszewskiego na ból i tragizm — jego wypowiedzi nabierały mocy i drażniącego porywu, wyróżniając go zdecydowanie od wyznawców dziedzictwa parnasizmu. Okrzyczano go przywódcą pokolenia. Na próżno się bronił. Ilekroć powtórzył, że są inni godniejsi, że on nikomu nie przewodzi, lecz tylko woła: „nie uznajemy w sztuce żadnych praw, ani etycznych, ani społecznych, znamy i uznajemy li tylko potęgę, z jaką się symbol uczucia, tj. słowo, przejawia<sup>503</sup>”, tylekroć mimo woli umacniał swoje przelotne, namiętne przywództwo. Trwało krótko, ale najmocniej wyraziło główną potrzebę generacji.

Powracamy do słów Przybyszewskiego, że wygrał, ponieważ na pięści wyzywał. Tak jest. Przyczyny narzuconego mu przywództwa ujął Przybyszewski w tym powiedzeniu prosto, ale trafnie. W ogóle ten rozlewny, zdawałoby się, pozbawiony zmysłu autokrytycznego pisarz posiadał go bardzo wiele. Kiedy rekapitułuje w *Moich współczesnych* swoją rolę, stwierdzamy dziwne zjawisko: nic się nie zmienił, jako dogmat powtarza to samo, co głosił w dobie walczącej, a jednak świadomy jest, czego naprawdę dokonał za drugich. Wie, że pozornie nikomu nie przewodził, że był jednym z wielu wielkich, a jednak tym wielkim pole działalności oczyścił:

„Na gwałt zrobiono mnie prowodyrem Młodej Polski, której nigdy nie było, bo każdy z tych wielkich w młodym pokoleniu był sam dla siebie światem: Miriam i Kasprowicz, i Lange, i Żeromski, i Reymont, i Tetmajer, a i tych nic z sobą nie łączyło, a cóż dopiero ze mną, który najniepotrzebniej w świecie mocą swej awanturniczej odwagi, a raczej lekceważenia tak zwanej współczesnej opinii, stałem się Janem Chrzcicielem i torowałem drogi dla tych wszystkich prądów, które już dawno w społeczeństwie nurtowały, ale nie miały dość siły, by móc się w starciu z starymi kanonami ostać, zniszczyć stare tablice i płomiennymi, zwyciężskimi głoskami na nowych się zapisać<sup>504</sup>”.

W stosunku do licznych pisarzy polskiego modernizmu, a wobec Przybyszewskiego w sposób specjalny możliwa jest interpretacja personalistyczna, z tym że w przypadku tego pisarza sięga ona związków pomiędzy postępowaniem życiowym twórcy a oddziaływaniem jego teorii estetycznych. Taką interpretację łączną zaprezentował Julian Krzyżanowski:

„Tak ujęty system, mimo mnóstwa drobnych niekonsekwencji i jaskrawych dowolności myśli, uderzał swą niewątpliwą jednolitością uczuciową. Podstawą jej była osobowość pisarza psychopaty, mistyczny żar, z jakim poglądy swe głosił, posługując się przy tym demagogicznymi chwytami redaktora sensacyjnego brukowca czy mówcy wiecowego, ta osobowość, która jednocześnie znajdowała wyraz w budzącym zgorzniecie życiu prywatnym zawodowego poligamisty, sługi szatana. Dzięki niej życie i twórczość pisarza zlewały się tu w całość jednolitą, życie znajdowało usprawiedliwienie w nakazach twórczych, twórczość zaś stawała się odbiciem życia, wyrazem nurtujących je kompleksów, które ten bezwiedny psychopata ujawniał z monoto-

<sup>502</sup>A iż imię twoje święte mi zawsze było (...) Ulituj się, Pani — S. Przybyszewski, *Synowie ziemi*, I, s. 99–101. [przypis autorski]

<sup>503</sup>nie uznajemy w sztuce żadnych praw, ani etycznych, ani społecznych, znamy i uznajemy li tylko potęgę, z jaką się symbol uczucia, tj. słowo, przejawia — [S. Przybyszewski], *Od redakcji*. [przypis autorski]

<sup>504</sup>Na gwałt zrobiono mnie prowodyrem Młodej Polski (...) zniszczyć stare tablice i płomiennymi, zwyciężskimi głoskami na nowych się zapisać — S. Przybyszewski, *Moi współcześni*, II, s. 69 (*Wśród swoich*). [przypis autorski]

nią człowieka prymitywnego, niezdolnego do wyjścia poza ciasne podwórko własnych doznań<sup>505</sup>. [Aneks IX<sup>506</sup>]

Ale oprócz tych przyczyn raczej psychologicznych i taktycznych należy poszukać związków głębszych z dawnymi prądami, by zrozumieć siłę estetyzmu walczącego. Idee estetyczne Miriama dały się bez trudu wywieść z parnasizmu, co pozwoliło uzasadnić, że spokojny, opanowany, a nie inny musiał być ich charakter, a w związku z nim i oddziaływanie. U Przybyszewskiego podkreślaliśmy dotąd utajone związki z naturalizmem, ale zupełnie błędnym byłoby mniemanie, że te związki wystarczą, by pojąć całość jego oddziaływania. Ukryte łączności, duch jego programu sięga dalej w przeszłość, aż do romantyzmu ogólnoeuropejskiego, i teraz, gdy zostały już wniesione naturalistyczne ograniczenia jego stanowiska, możemy opisać, ile w tej działalności jest ponownego odzicia romantyzmu. Wszak jedną z nazw okresu Młodej Polski stanowi termin neoromantyzm.

Romantyczne jest przede wszystkim u Przybyszewskiego pojmowanie sztuki jako rewelatorki prawd najwyższych, umieszczanie jej ponad religią i filozofią. Przybyszewski wprawdzie wprost nie wypisuje tej romantycznej hierarchii, ale u podstawy jego pewności spoczywa przecież ta najwyższa, romantyczna miara artysty i sztuki. Tutaj nie należy powodować się związkami z naturalizmem, ani też intensywność i siła tych związków nie wytłumaczy całej postawy pisarza. Naturalizm czynił ze sztuki tylko pewną *formę poznania naukowego*, nie przypisywał jej przeto stanowiska nadrzędnego. Przybyszewski, czerpiąc z dziedzictwa myślowego naturalizmu konkretne objawy swoich rewelacji, nie poprzestaje na ich roli w naturalizmie, ale chciałby je wieszczyć w dawny romantyczny sposób. To nie artystę nauczyli ich uczeni, to nie z lektur epoki posiadał on swoje wiadomości, ale artysta znajduje je sam w swej jaźni i objawia jako prawdę wyższą od poznania codziennego. Sztuka odkrywa to, czego nie odkryje nauka ani religia, i w tym względzie pogodzi się Przybyszewski z każdym z romantyków niemieckich, w Polsce zaś w szczególności z Krasieńskim.

Równie znamienne jest pojmowanie sztuki jako rewelacji potwierdzanej całą osobowością artysty. Przybyszewski trwa w stanie tego natchnionego personalizmu, z którego nie wyodrębniły się jeszcze poszczególne władze osobowości artystycznej. Romantyzm bowiem na dwa sposoby urzeczywistniał posłannictwo sztuki: albo przez podniesienie samej i całkowitej, integralnie, w wszelkich jej przejawach uznawanej za najcenniejszą osoby artysty, podniesienie do godności wieszczkiej i wyższej nad ludzi, albo też przez wyodrębnienie szczególnych władz arcyzmu, jak wyobraźni, poczucia piękna, doskonałości formalnej etc. Dla romantyzmu bardziej typowa jest droga pierwsza. Droga druga będzie wyzyskiwana raczej wówczas, gdy zawiodą wieszczczenia, gdy pierwsze znużenie romantyków każe im ratować się przez wysoką ocenę samych władz arcyzmu. Dzięki temu procesowi parnasizm, jako samodzielny ciąg dalszy estetyzmu romantycznego, zakwita w obrębie samego romantyzmu i z nim się kojarzy.

Różnicę tych dwu odmian bardzo dobrze chwycić, zwracając uwagę na stosunek romantyków do problemu wyobraźni. Romantycy pełni nie widzieli w wyobraźni jakiejś władzy odrębnej, nie sądzili, by można, wyłączwszy ją z całego życia duchowego artysty, przenieść w tak ograniczoną wyobraźnię centrum arcyzmu. Dokonają tego parnasiści — przypominam cytowane słowa Baudelaire'a. Dla Miriama władzą *par excellence* artystyczną była wyobraźnia, o reszcie osobowości artysty głucho. Tymczasem u Przybyszewskiego wyobraźnia jako siła samoistna zupełnie nie istnieje, władzą twórczą artysty był on cały, jego życie pełne namiętności, dalekie od kalkulacji codziennej. Przeciwstawienie: mózg-dusza jest też przeciwstawieniem romantycznej pełni życia i ograniczenia praktycznego.

<sup>505</sup> Tak ujęty system, mimo mnóstwa drobnych niekonsekwencji i jaskrawych dowolności myśli, uderzał swą niewątpliwą jednolitością uczuciową. Podstawą jej była osobowość pisarza psychopaty, mistyczny żar (...) ujawniał z monotonią człowieka prymitywnego, niezdolnego do wyjścia poza ciasne podwórko własnych doznań — J. Krzyżanowski, *Neoromantyzm polski 1890–1918*, Wrocław 1963, s. 30, 31. Wypowiedzi Przybyszewskiego na temat celów i zadań sztuki w ogóle stały się ostatnio przedmiotem rozpraw, raczej tylko porządkujących te wystąpienia, aniżeli wskazujących nowe ich rozumienie: K. Janicka, *O poglądach estetycznych Stanisława Przybyszewskiego*, „Sztuka i Krytyka” 1956, nr 3/4; J. Bartnicka, *Stanisław Przybyszewski jako teoretyk sztuki*, „Przegląd Humanistyczny” 1962, nr 5; R. Taborski, wstęp do *Wyboru pism Przybyszewskiego* (BN, S. I, nr 190), rozdział: *Poglądy estetyczne Przybyszewskiego* (s. XIX–XXIX) [przypis autorski]

<sup>506</sup> Aneks IX — patrz: dalej w tej publikacji autorskie uzupełnienie opatrzone tytułem *Aneks IX*. [przypis edytorski]

Naturalnie ten natchniony personalizm, ta wszechwładza artysty nie odradza się u niego w całej rozciągłości. Nie ma już mowy o humorze i ironii romantycznej, o swobodzie igrania z materiałem dzieł, o tym, co najsilniej potwierdzało niezależność artysty romantycznego. Nie tylko dlatego, że są to stany niedostępne Przybyszewskiemu osobiście, ale dlatego, że te stany, jakkolwiek byłby on osobiście, temu typowi odnawiającemu natchnienie romantyczne nie mogły być w ogóle dostępne. Schroniły się całe w wyobraźnię, w inny, nieroszczący sobie pretensji wieszczych rodzaj dziedzictwa poromantycznego, w igraszki fantazji, której wystarczy, że zadziwia. Wolność jest już ograniczona, wiek przemian społecznych i realizmu trwa utajony pod modernistycznym wybuchem, działa w ukryciu, nie pozwala na serio sądzić, by naprawdę samowola estetyczna artysty stwarzała nowe prawdy i światy. Natchniony rewelator jest smutny, ponieważ wie dobrze, że na marginesie, w sferze ozdoby, uciechy, jest tylko miejsce na tę przemoc fantazji i ironii, na to, by naprawdę okazać się wolnym. I dlatego również cały modernizm był pełen smutku, bo wszelkie deklamacje i hasła o zupełnej swobodzie duszy i sztuki nie zakrywały prawdy, że jednak jest inaczej, że stawia się górny postulat, by siebie samego przekonać.

Świadomi tych zastrzeżeń musimy jednak pamiętać i to we wniosku wydobyć, że mimo wszystko Przybyszewski był pisarzem, który najdalej się zaawanturował, by odrodzić, uzasadnić najtrudniejsze i najbardziej imponujące artystom przekonania romantyzmu o ich roli. Estetyzm typu Miriama dawał to jedynie na jednym wycinku duszy artysty. Przybyszewski dać pragnął na całej jego osobowości, nawet praktycznej, codziennej (stąd odrodzenie cyganerii), i takie postępowanie, wzmożone cechami temperamentu pisarza, musiało imponować, porywać i — załamać się. Bo romantyzm czysto indywidualistyczny, czysto estetyczny sam nie wytrwał na tym stanowisku — inne dziedzictwo okazało się donioślejsze — i tym więcej nie mogła mu nadać żywotności ta próba grobu. Wyspiański będzie nie mniej romantyczny niż Przybyszewski, ale romantyczny według żywotnych formacji tego prądu. Rzecz jasna, że modernizm jako całość okaże więcej cech, nawrotów motywów, zagadnień, które mówią, że nazwa neoromantyzm nie jest tutaj pustym słowem, i cechami tymi zajmiemy się jeszcze, na razie poprzestając na tym, co z romantyzmu jest konieczne dla zrozumienia stanowiska i działania Przybyszewskiego.

Po Przybyszewskim przyjąć już musi rozrachunek z walczącym estetyzmem, *Próchno*, znużenie przesadnych nadziei. Ślad tego znużenia, coś jak przedślowie powieści Berenta, znajdujemy w pewnym miejscu już u Przybyszewskiego. W *Synach ziemi* Korfini przekonuje Czerkaskiego, że nie jest on właściwie literatem, że marzy o roli Mickiewicza, o czynie wyzwajającym, i dochodzi do wniosku:

„Literatura spaskudza człowieka, zachwaszcza duszę jego, bo w literaturze nie możesz być sobą, stajesz się zimnym, jak wilgotna piwnica, bo każdą dolę i niedolę wartościujesz jedynie z kąta widzenia: jak to po literacku zużyjesz, stajesz się ohydny lichwiarzem, bo z najświętszych, najgłębszych uczuć pragniesz wycisnąć i zrobić kapitał literacki<sup>507</sup>”. [Aneks X<sup>508</sup>]

Literatura nie jest rzeczą dostojną — nad wyraz szybko, zaczynając od litanii do literatury, doszedł modernizm do tego żalostnego przekonania. Doszedł do rozrachunku wewnętrznego. Czas na jego objawy.

#### 8. Porachunki na szczycie estetyzmu modernistów

Te dwa rodzaje modernistycznej sztuki dla sztuki były tak różne w swoim pochodzeniu, w swoim znaczeniu filozoficznym i oddziaływaniu, że właściwie nie powinno być między nimi zgody, „powinien” natomiast wybuchnąć i trwać wśród modernistów wielki spór o słuszność jednego z tych stanowisk. Bo nie mogły być one równocześnie słuszne, przez tych samych ludzi wyznawane bez zastrzeżeń, mimo że naturalnie w praktyce obydwa stanowiska były pokoleniu równie pożyteczne w walce z przeciwnikami. Słowo „powinien” zostało jednak rozmyślnie położone w cudzysłowie, bo mało kto już, zwłaszcza

<sup>507</sup> *Literatura spaskudza człowieka (...) wycisnąć i zrobić kapitał literacki* — S. Przybyszewski, *Synowie ziemi*, III s. 43–44. [przypis autorski]

<sup>508</sup> *Aneks X* — patrz: dalej w tej publikacji autorskie uzupełnienie opatrzone tytułem *Aneks X*. [przypis edytorski]



w Polsce, umie się zachować jak Nietzsche wobec Wagnera, i wobec tego Przybyszewski, który „powinien” być głównym adwersarzem Miriamy, nigdy nim nie został.

Raz więc tylko, pod piórem pisarza zdolnego do konsekwencji, zetną się te dwa estetyzmy, kiedy Stanisław Brzozowski w słynnej kampanii Miriamowi i „Chimerze” przeciwstawia „Życie” Przybyszewskiego. Brzozowski, znacznie młodszy od obydwu twórców programu estetycznego Młodej Polski, nieobciążony obowiązkami wdzięczności wobec obydwu tych doktryn, łatwiej dostrzega różnice i trudności w pogodzeniu tego, co bez większych wahań godzili inni pisarze pokolenia. Walka Brzozowskiego z Miriamem w imię estetyki Przybyszewskiego jest właściwie walką zastępczą, nie Brzozowski był do tego obowiązany, ale Przybyszewski. Fakt jednakże, że przez kogoś innego ten spór został rozegrany, dowodzi, iż między tymi dwoma estetyzmami istniał immanentny, choć utajony konflikt, który w końcu musiał wybuchnąć.

Kiedy Brzozowski w roku 1904 wszczyła kampanię, generacja tak dalece już dojrzała i tyle dzieł za sobą posiada, że coraz bardziej poczyna się różniczkować i tracić spoistość posiadaną w walce. Pisarze czołowi idą własnymi drogami, nie powstaje już żadne pismo walczące. Konflikt wewnętrzny w pokoleniu może więc wybuchnąć, wybucha zaś dlatego, że Brzozowski stanowisko duchowe Przybyszewskiego przeżył jak nikt w pokoleniu, a estetykę jego osądził w sposób, o którym takie zdanie mówi wszystko: „Gdyby estetyka mogła istnieć sama przez się — Przybyszewski byłby jej najkonsekwentniejszym metafizykiem<sup>509</sup>”. Gdy pamiętamy, że Przybyszewski uprawniał i na samym sobie opierał najtrudniejsze strony estetyki romantycznej, że głosił je w czasie, kiedy egzystować mogły jedynie dzięki swej spoistości wewnętrznej, tak dalekiej od konkretnych doświadczeń epoki, że chyba jedynie w sferze metafizyki, swobodnej spekulacji mogły istnieć, gdy to pamiętamy, jasny się staje sens słów Brzozowskiego, zwłaszcza sens tego zastrzeżenia „gdyby”, którego brakowało działalności Przybyszewskiego. Dlaczego brakować musiało tego zastrzeżenia, wyjaśnia to również Brzozowski w sposób łączący tę najcenniejszą warstwę prądu z punktem wyjścia naszych rozważań nad modernizmem, ze stwierdzeniem braku wszelkich wartości. Czytamy:

„*Indywidualizm metafizyczny* estetyki Przybyszewskiego łączy się i godzi bezwzględnie z jego wiarą w absolutne znaczenie piękna. Są to dwie części jednej i tej samej myśli. Dlatego właśnie, że nic prócz piękna nie ma wartości, indywidualność tworząca piękno nie ma i nie może mieć nad sobą żadnej innej władzy. Piękno jest dla Przybyszewskiego nie wyrazem absolutu, lecz absolutem. Hegel może szukać w pięknie, sztuce wyrazu samozapoznania idei, swej wartości bezwzględnej. Ale dla Przybyszewskiego piękno jest jedyną wartością. Nic nie wyraża poza sobą, gdyż wszystko poza nim jest nonsensem. Piękno jest nagim bytem, niepotrzebującym usprawiedliwienia. Usprawiedliwiać się znaczy uznawać wartość, przed którą, wobec której się usprawiedliwiamy. Co potrzebuje usprawiedliwienia, liczy się z nim, nie jest pięknem... Przybyszewskiemu można zarzucić wszystko prócz niekonsekwencji. Siłą jego jest własna tragiczna całkowitość, wczuwanie się i wmyślanie w *treść* stanowiska swego aż do końca<sup>510</sup>”.

Piękno, Rozpacz,  
Rozczarowanie

Na określenie estetyki Przybyszewskiego pełne tak zdumiewającej trafności zdobył się Brzozowski dopiero wówczas, kiedy wyzwał się już spod władzy tego pisarza. Kiedy tę estetykę przyjmował za własną, nie zdradzał lub może nie umiał sformułować tak dobitnie powiązań estetyzmu z zanikiem wszelkich wartości, który jedyną sztukę musi uczynić niedosięzną, od wszystkiego wyższą. Potwierdza się niedawne zdanie, że tych związków estetyzmu z rozpaczliwym rozczarowaniem nie wyrażano, ponieważ były zbyt kłopotliwe.

Na tle konfliktu tych dwóch estetyzmów daje się również wytłumaczyć niedopelniona rola Artura Górskiego. Górski najtrafniej i najbardziej obiektywnie zdawał sobie sprawę z powszechnego stanu dusz pokolenia. Górski pierwszy sformułował wspólne cechy uczuciowości generacji, nadał jej nazwę, która natychmiast się przyjęła i pozostanie, po

<sup>509</sup> *Gdyby estetyka mogła istnieć sama przez się — Przybyszewski byłby jej najkonsekwentniejszym metafizykiem — S. Brzozowski, Dzieła wszystkie, VI, s. 160 (Współczesna krytyka literacka).* [przypis autorski]

<sup>510</sup> *Indywidualizm metafizyczny estetyki Przybyszewskiego (...) wczuwanie się i wmyślanie w treść stanowiska swego aż do końca — S. Brzozowski, Dzieła wszystkie, VI, s. 159 (Współczesna krytyka literacka).* [przypis autorski]

czym sam nieomal zupełnie zniknął w dalszych dziejach pokolenia, w jego późniejszych historiach i syntezach. Czemuż to? Pozostawmy na uboczu fakt, że pojawienie się Przybyszewskiego, który rychło cały skandalizujący opinię dwór literacki wokół siebie wytworzył, bardziej poruszało publiczność, podczas gdy Górski jedynie piórem mógł skandalizować, co trudniej się zauważa. Wytłumaczenie widzieć musimy w tym, że Górski, choć jemu pierwszemu wyrwał się spod pióra okrzyk o literaturze-orędownicze, zbyt pospiesznie, bo już w ostatnim artykule cyklu *Młoda Polska*, wyłączył się z wspólnoty pokolenia, z wiary w absolutną siłę sztuki dla sztuki. Dopóki w pięciu pierwszych artykułach Górski poddaje analizie uczuciowość pokolenia, póki spiera się z przeciwnikami, żąda od artysty szczerości, śmiałości, od społeczeństwa zrozumienia bólów pokolenia — wszystko jest w porządku: są to objawy i dążenia, jakie łączą młodych.

„Wszystkie te myśli znamy, słyszymy od lat kilku, choć wypowiedziane ani tak świetnie, ani z taką ekspresją uczucia<sup>511</sup>”

— napisze Feldman. Kiedy jednak niespodziewanie z tych przesłanek buduje w ostatnim artykule wniosek, że *Młoda Polska* nie stanowi żadnego absolutnego początku, że w Mickiewiczu „zamieszkał król-duch całej rasy i przemówił do ludu swego” i dlatego polska „filozofia narodowa, aby mogła iść dalej w poznawaniu świata i spraw jego, wrócić winna po zgubiony wątek do duszy Mickiewicza-mistyka<sup>512</sup>” — wówczas Górski zrywa z modernizmem, ukazuje swoją własną ścieżkę, którą nie zamierzano jednak w pokoleniu kroczyć. Bo jeśli *Młoda Polska* wracała po zgubiony wątek, to do duszy Słowackiego jako artysty, nie mistyka. Zrozumienie mistyka przyjdzie dopiero później, po uprzednim zrozumieniu artysty.

Kwestię odrębną stanowią naturalnie powody, dlaczego Górski tak szybko poszedł własną drogą. To mianowicie, iż był on osobowością o wielkiej sumiennosci i instynkcie etycznym, dla której wszelkie półśrodki i namiastki modernizmu, mające zastąpić dziedzictwo wielkich duchów, odbrzmiwały wzmówieniem. Górski wyrażał wspólne rozczarowanie i smutek pokolenia, ale nie śniło mu się o nirwanie, eschatologii, a nawet o panestetyzmie, tak że musiał pójść drogą własną. Jest to więc przykład niechętnego skrzyżowania rodzaju osobowości z dążeniem epoki; kwalifikacje indywidualne Górskiego sprawiły, że typem naprawdę kierowniczym, przywódcą swojego pokolenia stać się on nie mógł, jak stał się nim Przybyszewski, i że właściwie na tle modernizmu jest to typ uciśniony, który ze względu na potrzeby generacji zaznał chętnego przyjęcia, póki go nie zlizowała na miejscu kierowniczym osobowość naprawdę zgodna z potrzebami prądu.

Kiedy Górski przez to, że w niczym nie pogłębił walczącego estetyzmu, odszedł w cień, Berent, ponieważ w samą porę zamętu i burzy wywołaną przez Przybyszewskiego pojawił się z *Próchnem*, wielbiąc wbrew woli, oskarżając świadomie, wyrażając jak nikt przed nim w powieściowym obrazie dynamiczny estetyzm pokolenia — Berent przez to właśnie z pisarza, o którym bardzo mało się słyszało, wszedł do pierwszego szeregu i już w nim pozostał. Rola *Próchna* polega na tym, że ta powieść stanowi najpełniejszą rekapitulację, podsumowanie grzechów i zdobyczy modernistycznego estetyzmu. Nie powiadam przez to, że miejsce Berenta obok rewelacji metafizycznej Przybyszewskiego. Jego miejsce jest raczej obok estetyzmu w duchu Miriama, jeżeli oceniamy typ artyzmu. Krytyce świadomej poddając sztukę dla sztuki, Berent jako artysta-stylizator był estetyzmem pokolenia całkowicie nasiąknięty. Artyzm jego jest statyczno-stylizatorski, w dużej mierze bliski cyzelatorstwu słów wywodzącemu się z tradycji parnasistowskich. Stąd chrzczono go niekiedy polskim Flaubertem. Lecz Berent, ujmowany według swej roli w pokoleniu, nie mieści się ani w pierwszym, ani w drugim estetyzmie. *Próchno* to raczej klamra, łuk świadomą stroną otwarty ku krytyce estetyzmu, nieświadomą złączony z nim głębiej nawet, niż to było u Liedera.

<sup>511</sup> Wszystkie te myśli znamy, słyszymy od lat kilku, choć wypowiedziane ani tak świetnie, ani z taką ekspresją uczucia — W. Feldman, *Piśmiennictwo polskie*, II, s. 14. [przypis autorski]

<sup>512</sup> w Mickiewiczu „zamieszkał król-duch całej rasy i przemówił do ludu swego” (...) polska „filozofia narodowa (...) wrócić winna po zgubiony wątek do duszy Mickiewicza-mistyka — Quasimodo [Artur Górski], *Młoda Polska*, „Życie” 1898, nr 25. Podobnie przyczyny niepowodzeń Górskiego tłumaczy M. Herman, *Un sataniste polonais Stanislas Przybyszewski*, Paris 1939, s. 388. [przypis autorski]

Nikt dotąd nie ujawnił, dlaczego Berent nie mógł uniknąć tej dwoistości. *Próchno* to jego pierwsza książka napisana według całej skali świadomego arcyzmu modernistycznego, książka, w której ten arcyzm doszedł do przekwitnięcia, tak że przestaje być zdobyczą, a staje się dokumentem. Skoro pisarz dopiero co posiadał to narzędzie, po raz pierwszy się nim posłużył, trudno zrozumieć, by mogła się udać krytyka pewnej metody i postawy artystycznej uczyniona według tej samej metody, którą pisarz co dopiero sobie przyswoił. *Paluba* jest absolutnym wyjątkiem jako typ dzieła, w którym zniweczone zostają same podstawy, na jakich dzieło zostało zbudowane, gdzie analiza samą siebie unicestwia — i pisarz milczy później. *Próchno* dzięki niepospolitym wartościom arcyzmu, przeciw któremu skierowany był sens książki, wyniosło autora do wysokiej rangi literackiej i do znaczenia w generacji. Gałąź została podcięta, ale nie na tyle, by nie utrzymało się na niej parę powolnie stylizowanych książek, im dalej od okresu Młodej Polski, tym wyraźniej świadczących, że są nieodrodnym płodem atmosfery artystycznej, którą początkowo próbowało się dezynfekować. Berent-artysta wygrał dzięki temu, że przegrał Berent programowy. Można rzec śmiało, że styl Berenta kocha się w tym, co jego myśl pragnęłaby odrzucić. [Aneks XI<sup>513</sup>]

To stopienie dwóch sprzecznych tendencji nadało *Próchnu* jego wyjątkowe w pokoleniu znaczenie. Dojrzewające już znużenie czystym estetyzmem, który jednak po raz ostatni wybuchnie przebogata racą, wyjaśnia niezwykle powodzenie tej książki wśród młodych. Ze zbiegu tych dwóch tendencji wyniknęły także sprzeczne i bardzo znamienne interpretacje *Próchna* przez ówczesną krytykę. Trudno naturalnie zawsze za rozbieżność sądów winić pisarza, ale w tym wypadku rozbieżność była uwarunkowana dwoistą strukturą dzieła. Jedni krytycy, jak np. Potocki, Feldman, z przesadnym zaufaniem przyjmowali świadomą i krytyczną stronę powieści, inni (np. Komornicka) widzieli w *Próchnie* wysoką apoteozę arcyzmu. Jedyń Brzozowski słusznie ukazał brak oderwania pisarza od rzekomo krytycznie traktowanego przedmiotu dzieła<sup>514</sup>, zresztą sądy się wahały w niespotykany sposób, wahały się dotycząc tych samych stron powieści. Komornicka o artystach Berenta twierdziła:

„Zdawałoby się, że cała prostota, samorzutność, prawość natury człowieczej, w tłumie pogardzona lub zgwałcona, w pierś artysty przeszła, utaiła się, jak boski ogień z znieważonych kościołów w katakumbowe głębie<sup>515</sup>”.

W tych samych postaciach Nowaczyński dostrzegał:

„Jakaż to niemiła kategoria ludzi, żyjących ciągle w superlatywach uczuciowych, trawionych bezprzerwną walką z impulsywnym, przemożnym egoizmem, rozpaczających śmiesznie nad brutalną bezmyślnością życia... Ci ludzie albo pełni alegrezji życiowej rzucają się konwulsyjnie, rozbijają sobą ściany i tytanicznym rozmachem usiłują przechylić turbinę kuli ziemskiej, albo wczorajsi barbarzyńcy czy doktrynerzy, wpadają w b-mollowy nastrój otepienia i desperacji, przed przemocą faktów zginają się, łamią i z pierwszym lepszym krzyżem społecznej misji na plecach idą na swoją kalwarię<sup>516</sup>”.

Podobne sprzeczności w ocenie postaci świadczą najdowodniej, że jest w nich coś więcej nad zwykłe nieporozumienia krytyki, że w przyjęciu społecznym dzieła odbija się jego dwoistość.

W *Próchnie* znajdujemy prawie że wszystkie warstwy uczuciowości modernistycznej. Rozmyślnie nie cytowałem ich z tego źródła, by je zachować w całości wskazującej, iż żadne dzieło pokolenia nie zawarło tych warstw w ilości tak obfitej i, co ważniejsze, jednolitej, konsekwentnej, dzięki wyjątkowemu powiązaniu tych motywów z psychologią

<sup>513</sup>Aneks XI — patrz: dalej w tej publikacji autorskie uzupełnienie opatrzone tytułem *Aneks XI*. [przypis edytorski]

<sup>514</sup>Brzozowski [pisząc o „*Próchnie*” Berenta] słusznie ukazał brak oderwania pisarza od rzekomo krytycznie traktowanego przedmiotu dzieła — por. S. Brzozowski, *Dzieła wszystkie*, VI, s. 67–68. [Aneks XI] [przypis autorski]

<sup>515</sup>Zdawałoby się, że cała prostota, samorzutność (...) utaiła się, jak boski ogień z znieważonych kościołów w katakumbowe głębie — Włost [Maria Komornicka], *Przegląd powieści*, „Chimera” 1902, VI, s. 456. [przypis autorski]

<sup>516</sup>Jakaż to niemiła kategoria ludzi, żyjących ciągle w superlatywach uczuciowych (...) z pierwszym lepszym krzyżem społecznej misji na plecach idą na swoją kalwarię — A. Nowaczyński, *Wczasy literackie*, s. 211. [przypis autorski]

postaci, dzięki uprawdopodobnieniu bez porównania doskonalszemu aniżeli w powieściach Przybyszewskiego. Jest w tym również dowód schyłkowości, rekapitulacyjnego charakteru *Próchna* wobec modernizmu. Berent nie dodaje niczego, co by nie istniało u wcześniejszych pisarzy generacji, sumuje zaś wszystko prawie, co innym pisarzom dostępne było tylko zależnie od ich osobowości twórczej.

W powieściach Przybyszewskiego czy w liryce Tetmajera motywy uczuciowe pokolenia istniały w pewnej izolacji lirycznej. Dobra liryka nie znosi psychologizujących nawiązań i tłumaczeń, stąd dużo złej liryki musieliśmy cytować. W *Próchnie* czytelnik otrzymywał, żeby tak rzec, sam bulion modernizmu i równocześnie analityczną ekspertyzę jego skutków, przeprowadzoną na szeregu dobrze wyodrębnionych postaci, z których żadna nie wykracza poza możliwości uczuciowe zawarte w modernizmie. Naturalnie ci ludzie na swój rozum szczerze, aż po śmierć przeżywają tę wspólnotę, jest ona ich sprawą własną, ale mimo to nikt z nich nie wyłamuje się z ram możliwych do pomieszczenia w uczuciowości pokolenia. „*Próchno* zawierało jakby zbiór sakralnych formuł naszych przeżyć, nastrojów, tęsknot, całych sytuacji<sup>517</sup>” — wspomina po latach Skiwski.

Postaci *Próchna* najsilniej z modernizmem wiąże to, że darmo u nich szukać jednolitych reakcji psychicznych. Znajdujemy za to typowy dla modernizmu brak koordynacji wewnętrznej, miotanie się między granicami wzlotów i upadków. Szczególnie tutaj dobitna jest sprzeczność między monotonną skargą na rozbicie osobowości w otoczeniu wielkomięskim i jednoczesną niemożnością wyrwania się z tego otoczenia, ba, jednoczesnym pójściem na usługi, których wartość ci ludzie dobrze oceniają (przede wszystkim postać Jelsky'ego). W żadnym utworze nie występuje tak jaskrawo urbanistyczny charakter modernizmu, zerwanie kontaktu z światem natury, pracy, orzeźwienia czy wysiłku fizycznego. Stąd szarpące jasnowidztwo swego położenia, rozdrapywanie ran umyślnie wyolbrzymianych, które jest chyba zadośćuczynieniem, rekompensatą za niemożliwość zerwania z podłożem, będącym winowajcą zaniku silnych uczuć i indywidualności. Przerzut winy, która stara się przemycić, ukryć w potępiającej analizie, byle tylko zagłuszyć świadomość, że winowajców nie na zewnątrz należało szukać, ale we własnej niemocy. Czasem wybuch, w którym jest prawda:

„Lodem miasto w nocy zamarza, dla samotnych płodne, dla cierpiących nielitościwe... Miasto w ciszy nocnej o gnuśnych zbrodniach tajemniczo gada, miasto wielomilionowe, zimne, ponure... Ja czuję puls twój chory, o miasto wielkie, ja, zgnilizny twej powiędły kwiat, ja, młodością mą zgrzybiały i gnuśny, ja, czarny twój kapłan — ja — aktor<sup>518</sup>!...”

Rozpaczliwe pragnienie użycia wraz z świadomością, że nie zagłuszy ono wzburzonego sumienia, rządzi wszystkimi prawie postaciami *Próchna*. Suchotnik Müller przepija dwukrotnie pieniądze przeznaczone na wyjazd do Davos — „alkohol w gardło wlewa... w tej rozpaczynie lepiej [mu się] pisze<sup>519</sup>”. Borowski opowiada, że kolejnością jego życia był smutek, wódka, dziewczka, z czego od nowa rodził się smutek:

„Jak pijak miałem wódkę i smutek, smutek i wódkę. — Z wódki lzy piłem: w pieszczotach, w szale z pierwszą lepszą, co mi na piersi zwiśla, dziwiłem się, czemu ma usta świeże i ciepłe, a nie twarde, sine i obrzękłe?... smutek mój był trzeźwością<sup>520</sup>”.

Ludzie Berenta nie łudzą się co do wartości swoich upojeń. Znają oni również eschatologię modernistyczną. Malarzowi Pawlukowi marzy się wymalowanie anarchii w jednym symbolicznym obrazie:

„Wiesz pan, Borowski, ja chcę namalować anarchię... Ot — teatr wysadzili — sztuku zrobili! — Tak zrobię, uważasz... Miasto!... Wieczór!...”

<sup>517</sup> „*Próchno*” zawierało jakby zbiór sakralnych formuł naszych przeżyć, nastrojów, tęsknot, całych sytuacji — J. E. Skiwski, *Książka o naszym życiu*, „Tygodnik Ilustrowany” 1933, nr 7. [przypis autorski]

<sup>518</sup> *Lodem miasto w nocy zamarza (...)* aktor — W. Berent, *Pisma*, II, s. 68 (*Próchno*). [przypis autorski]

<sup>519</sup> *alkohol w gardło wlewa... w tej rozpaczynie lepiej [mu się] pisze* — W. Berent, *Pisma*, II, s. 122 (*Próchno*). [przypis autorski]

<sup>520</sup> *Jak pijak miałem wódkę i smutek (...)* smutek mój był trzeźwością — W. Berent, *Pisma*, II, s. 21–22 (*Próchno*). [przypis autorski]

Ciemno. — Domy, domy, domy!... Błyski chlapnę tu! tu! tam! — Wieże.  
— Kominy. Dymi się. Kłębi. Czujesz, jak się kłębi?... Zasnęło wszystko,  
wszystko! Nic nie widać; — ciemno. A na niebie gwiazdy... A tu na przodzie — on — morda! Już ja ci, bracie, dam mordy! — Złość, nienawiść,  
szal! Siła być musi. I... podpiszę *Anarchia*<sup>521</sup>”.

Szkoda, że Pawłuk to tylko postać powieściowa. Byłby doskonałym ilustratorem *Dzieci szatana*. Anarchizm poczęty z nienawiści do filistra głosi również spokojny zresztą Hertenstein, czy wreszcie Müller wie dzie z nim szeptem rozmowę, która by mogła posłużyć za motto wyjaśniające pobudki eschatologii pokolenia:

„Nienawiść, to jest wielkie, święte uczucie!...  
— I zemsta — dodał po chwili jakby do siebie.  
— Na kim?  
— Na wszystkich! — odparł, rozrzucając ramiona jak skrzydła.  
— Za kogo?!  
— Za siebie! — kończył, uderzając się w piersi [Müller]<sup>522</sup>.”

Za siebie i za swoje pokolenie, dodać musimy.

Z wyjątkowego napięcia sprzeczności modernistycznych, z konfliktu między osobniczym egoizmem a wolą ekspansji, przekroczenia granic własnej jaźni, rodzi się wspomniany już nirwanizm Hertensteina. Ucieka się on do nirwany konsekwentnej, albowiem nie umie inaczej załagodzić tego rozdarcia:

„Być skazanym na to — skarży się Hertenstein — aby w najserdeczniejszych ludzkich porywach: w miłości, w przyjaźni, w ofercie nawet widzieć tylko stulone czujne pazury i odgadywać ten dziwnie im przeczący krzyk szczerego bólu: »Pozwól się wżyć, wtopić, wświecić w twoją duszę ludzką, abym wielki ciężar własnego egoizmu mógł choć na chwilę zrzucić i o mojej duszy, mojej odrębności zapomnieć. Chciałbym mieć jeden oddech, jedno pulsu bicie, jedną krew i jedno pragnienie z tobą! z wami! ze światem całym!...« Tak się modlą rozżęsknione oczy, tak się przyczaiły na chwilę pazury zmęczonej sobą bestii. — Takim jest ten najgłębszy, zawsze rozboleły nerw wszelkiej miłości<sup>523</sup>”.

Nad tymi wszystkimi wątkami góruje wciąż bolesny estetyzm. Postaci *Próchna* to albo artyści (Borowski, Müller, Turkuł, Pawłuk), albo improduktwy o niesłychanym wyobrażeniu, czym byliby, posiadając siłę twórczą (Hertenstein, Jelsky), a jeśli jest oprócz nich ktoś innego pokroju, jak Kunicki, to i on szuka ucieczki w uprawianej dla samego siebie poezji. Te postaci poklasyfikował należycie Troczyński<sup>524</sup>, który jednak z natury swego ujęcia, ograniczającego się do opisu utworu niezależnie od tła duchowego, z jakiego *Próchno* wykwitnęło, nie mógł ukazać związków występujących u każdej postaci, bez względu na to, jaki rodzaj improduktwizmu ona przedstawia. Bohaterami powieści miotają tymczasem w stosunku do sztuki te same, co w pokoleniu całym, sprzeczności. Borowski wie, że zgrywa się, wie, że nie było w jego aktorskim żywocie chwili szczerości, zna swoje kabotyństwo, ale przyparty do muru przez Jelsky’ego pytaniem, czy gardzi sztuką, wykręca się, że gardzi sobą, że nienawidzi swego życia: „Ale sztuką, pytam? — Borowski zwiesił głowę i milczał<sup>525</sup>”. Jelsky jedyny raz oburza się naprawdę, kiedy Kunicki na jego oczach rzuca w piec zeszyt ze swymi wierszami.

<sup>521</sup>Wiesz pan, Borowski, ja chcę namalować anarchię (...) Złość, nienawiść, szal! Siła być musi. I... podpiszę „Anarchia” — W. Berent, *Pisma*, III, s. 131 (*Próchno*). [przypis autorski]

<sup>522</sup>Nienawiść, to jest wielkie, święte uczucie (...) kończył, uderzając się w piersi — W. Berent, *Pisma*, III, s. 168–169 (*Próchno*). [przypis autorski]

<sup>523</sup>Być skazanym na to (...) zawsze rozboleły nerw wszelkiej miłości — W. Berent, *Pisma*, III, s. 109 (*Próchno*). [przypis autorski]

<sup>524</sup>Te postaci [z „Próchna” Berenta] poklasyfikował należycie Troczyński — K. Troczyński, *Artysta i dzieło*, s. 24–31. [przypis autorski]

<sup>525</sup>Ale sztuką, pytam? (...) milczał — W. Berent, *Pisma*, III, s. 20 (*Próchno*). [przypis autorski]

„Można filistrów orzynać, co się da — wola wówczas — długów nie płacić, dziewczyny gwałcić, przyjaciół oszukiwać, żony cudze uwodzić, ale takiego chamstwa, jak Boga kocham, nie popełniłem nigdy<sup>526</sup>”.

Spalona zostaje niespełniona tęsknota improduktywa. Kunicki nią zbyt bezceremonialnie szafuje. Gdy Jelsky popełnia samobójstwo, widząc, że artysta zabity w nim pracą dziennikarską nie odżyje nigdy, wówczas i on daje świadectwo ukrytej w nim dwoistości, pisząc na kartce:

„Jedyną bronią przeciw fatum naszego życia jest dobra gra; ta na wpeł już tylko świadoma zdolność oszukiwania ludzi i siebie aż do ostatniego tchnienia. Was, bracia artyści, uczyć tego nie potrzeba: w tym sztuka nigdy nie zawodzi; odbiera duszę, daje rolę». A więc, kanalie: *evviva l'arte*<sup>527</sup>”.

Okrzyk znany z Tetmajera.

Nikt z występujących w *Próchnie* artystów nie umie się wyrwać z tego wiru sprzeczności. Niedostępne tym ludziom wyjście pragnie ukazać Hertenstein, do ostatecznych krawędzi doprowadzając wyrzeczenie się rzeczywistości na drodze nirwany. Ten sposób leczniczy modernizmu rozszerza on także i na sztukę; jest to przełomowy i nieprzełomowy zarazem moment *Próchna*. Przełomowy, ponieważ walczący estetyzm zostaje uznany za niegodną, splamioną formę, czego nie śmiał uczynić żaden z modernistów. Nieprzełomowy, ponieważ dzieje się to wszystko w obrębie zagadnień znanych modernistom, ponieważ nie wprowadza niczego, czego byśmy dotąd nie spotkali.

Hertenstein zniszczył swoje kompozycje (czyn Kunickiego na pewno by go nie przeraził), wyrzekł się sztuki. Przyczyny podaje rozmaite i niejedna z nich jest zrodzona z niedosytu artystycznego, niejedna jest może perwersją zawiedzionej miłości (Troczyński zwie go nieporadnym z „powodu nadmiaru uzdolnienia”, z powodu przesadnego zrozumienia relatywnych, umownych cech dzieła artystycznego<sup>528</sup>), nas jednakże obchodzi sens: „Sztuka to nie jest rzecz dostojna<sup>529</sup>”. Nie jest, ponieważ artyści to mali ludzie, „karłowate egzystencje”, co czytelnik powieści ma dostatecznie udowodnione, nie jest, ponieważ „sztuka jest dla wszystkiego, czym targają namiętności<sup>530</sup>”, nie jest wreszcie, ponieważ Hertenstein nie zgadza się na sprzeczność, którą każdy artysta tworzący, nie tylko kontemplujący cudze twory, musi przewyciężyć w sobie: „Czyś ty głębią duszy nie wyczuwał czegoś brutalnego, czegoś z obłudy i aktorstwa w sztuce każdej<sup>531</sup>?” — Cel tych wszystkich niechęci i oporów jest jeden: odejść należy w dziedzinę, gdzie „znajdziesz spokój, jaki daje wżgarda<sup>532</sup>”. Wżgarda, a więc uczucie bardziej poniżające przedmiot objęty tym uczuciem aniżeli nienawiść. Bo gdy nienawiść świadczy, że sprawa czy człowiek, którego nienawidzimy, w pewnej mierze jeszcze nam imponuje, jeszcze góruje, skoro dla obrony uciekamy się do uczucia nienawiści, to wżgarda poniża, świadczy, że w sprawie pogardzanej nie ma niczego, co by mogło imponować, niczego, co by prowokowało do uczuć silniejszych ponad chęć absolutnego zerwania z daną sprawą. Wżgarda jest uczuciem ochronnym przed skalaniami moralnymi. Tak więc sztuka, która jedyna miała uwalniać człowieka od nędzy bytu przez wyzwoloną kontemplację, nie spełnia zadania. Załamuje się to oczyszczające stanowisko sztuki, które przypisał jej Schopenhauer, a przejęli dla celów generacji moderniści. O tym załamaniu oczyszczenia świadczą swoim życiem bohaterowie *Próchna*, wnioski za nich wysnuwa i wypowiada Hertenstein.

<sup>526</sup>Można filistrów orzynać (...) nie popełniłem nigdy — W. Berent, *Pisma*, III, s. 63 (*Próchno*). [przypis autorski]

<sup>527</sup>Jedyną bronią przeciw fatum naszego życia jest dobra gra (...) A więc, kanalie: *evviva l'arte* — W. Berent, *Pisma*, III, s. 88 (*Próchno*). [przypis autorski]

<sup>528</sup>Troczyński zwie go [Hertensteina] nieporadnym z „powodu nadmiaru uzdolnienia”, z powodu przesadnego zrozumienia relatywnych, umownych cech dzieła artystycznego — K. Troczyński, *Artysta i dzieło*, s. 29. [przypis autorski]

<sup>529</sup>Sztuka to nie jest rzecz dostojna — W. Berent, *Pisma*, III, s. 178 (*Próchno*). [przypis autorski]

<sup>530</sup>sztuka jest dla wszystkiego, czym targają namiętności — W. Berent, *Pisma*, III, s. 176 (*Próchno*). [przypis autorski]

<sup>531</sup>Czyś ty głębią duszy nie wyczuwał czegoś brutalnego, czegoś z obłudy i aktorstwa w sztuce każdej? — W. Berent, *Pisma*, III, s. 178 (*Próchno*). [przypis autorski]

<sup>532</sup>znajdziesz spokój, jaki daje wżgarda — W. Berent, *Pisma*, III, s. 171 (*Próchno*). [przypis autorski]

„Przez wrota sztuki wprowadzasz mnie w grób<sup>533</sup> — oświadcza Müller Hertensteinowi. Istotnie. Modernizm pod piórem Berenta wydawał wyrok na swój estetyzm, ale wyroku nie mógł wykonać. Zmiany artystyczne dokonują się wolniej od zmian w postulatach, w świadomości. Wyrok wykonywać poczyna równocześnie Wyspiański. Matuszewski miał świetną intuicję, kiedy omówienie *Próchna* kończył wskazówką, że „do ciekawych rezultatów mogłoby doprowadzić zestawienie wrażeń Konrada w *Wyzwoleniu* Wyspiańskiego z refleksjami, jakie budzi *Próchno*<sup>534</sup>”. Były to istotnie dwa wyroki na estetyzm pokolenia. Jeden zaledwie chciany, drugi wykonany, rzeczywisty. Krytykę najważniejszej warstwy modernizmu podejmuje bowiem pisarz, w którym dojrzały przygłuszone przez modernizm tradycje literackie i problemowe. Sztuka modernistyczna i wywołany przez nią typ życia artysty nie jest rzeczą wartościową — oto wniosek, do którego doprowadza rozwój estetyzmu samych modernistów, wniosek potwierdzony przez pisarzy, którzy będą stać już poza magicznym kołem modernizmu.

W ten sposób doprowadzając dążności modernizmu kolejnymi, coraz donioślejszymi nawarstwieniami aż do szczytowej dążności prądu, do jego wybujałego estetyzmu, widzimy, jak tutaj właśnie, u samego szczytu prądu rozpoczyna się pochyłość i spadek, po którym modernizm szybko się stoczy, zniknie pod nowymi tendencjami pokolenia. Trudno wskazać w naszej literaturze drugi prąd, którego rozwój byłby tak konsekwentny i szybki, a przełamanie, krytyka wewnętrzna dokonywała się w najważniejszym i dla prądu rzeczywiście przełomowym miejscu. Rozwój modernizmu stanowi wyraźną i konsekwentną linię od punktu, gdzie nawiązuje ten prąd do zdobyczy duchowych i myślowych okresu poprzedniego, aż do punktu, gdzie ustąpić musi on miejsca nowym formacjom pokolenia, albowiem wyczerpane już zostały wszystkie możliwości zawarte w modernizmie. Wyczerpane lub przynajmniej przygotowane dla innych pisarzy pokolenia, którzy dopiero będą umieli je zużytkować należycie. Tym sprawom, to znaczy przygotowawczej roli modernizmu jak również zagadnieniom koniecznym dla kompletnej charakterystyki prądu, na które dotąd nie było czasu, poświęcam ostatnią część studium.

#### 9. Przyczyny przyspieszające upadek modernizmu

Sama logika wewnętrzna nie wystarczy jednak, chociażby wyczerpała wszystko, co w zakresie prądu było możliwe, ażeby dany prąd zaniknął. Czynniki zewnętrzne, współistniejące, przyspieszają każdy rozwój, albowiem nie ma przemian niezwiązanych, samostannych. Tak i modernizm schodzi z pola, ponieważ wraz z jego rozwojem dojrzejwią inne siły i dążności, ponieważ z dała od programowych przepowiedni i nadziei dorastają nieprzewidziane osobowości twórcze. Tym to przyczynom wypada się krótko przyjrzeć, wypada powrócić do działania środowisk literackich, form głównych, które to działanie założyliśmy u podstawy prądu, tak że konsekwencja nakazuje ukazać jego skutki przy wyczerpywaniu się modernizmu.

Głównym czynnikiem zewnętrznym przyspieszającym to wyczerpanie jest fakt, że wraz z pesymizmem modernistycznym dojrzeła w ukryciu ponowna afirmacja życia, dojrzeła witalizm, marzenia o sile, o mocy duchowej, sprawiając, że drugi, krótszy okres całkowitego zwycięstwa Młodej Polski, który trzeba by wyznaczyć gdzieś na lata 1900–1907 (śmierć Wyspiańskiego), że ten okres stał pod znakiem równie gwałtownej czci dla życia, jak czas modernizmu pod znakiem zupełnej niewiary w życie.

Parę przyczyn wywołało tę afirmację rzeczywistości. Najpierw uparty pesymizm modernistów był zjawiskiem tak nowym na tle literatury polskiej i tak sprzecznym z optymistyczno-realistycznymi założeniami naszego charakteru narodowego, że ta jego wyjątkowość była zarodem słabości i krótkotrwałości. Dwóch typów psychicznych nie wydawała dotąd kultura i literatura polska: mistyków i pesymistów. Jeżeli zjawiali się mistycy, to po to, ażeby ich nikt nie rozumiał lub, co gorsze — nie traktował ich poważnie. Aż tu nagle wybucha jedna z tych nieistniejących w polskiej duchowości i nieskutecznych dyspozycji: pesymizm. Trzeba by wyjątkowego talentu i siły przeżyć, by tej dyspozycji narzucić skuteczność społeczno-literacką, trzeba by w dodatku spoić ją z rzeczywistością praktyczną, wysunąć ze sfery filozofowania czy odczuwania abstrakcyjnego, zbliżyć

<sup>533</sup>Przez wrota sztuki wprowadzasz mnie w grób — W. Berent, *Pisma*, III, s. 216 (*Próchno*). [przypis autorski]

<sup>534</sup>do ciekawych rezultatów mogłoby doprowadzić zestawienie wrażeń Konrada w *Wyzwoleniu* Wyspiańskiego z refleksjami, jakie budzi *Próchno* — I. Matuszewski, *Twórczość i twórcy*, Warszawa 1904, s. 255. [przypis autorski]

ku rzeczywistości narodowej i społecznej, by znaleźć oddźwięk. Dokona tego Żeromski, jedyny pesymista, który zaważył na duchowości polskiej, z natury swych dążeń nie mogli tego dokonać moderniści. Tym zaś trudniej było im narzucić swój pesymizm, że był on jednak koniunkturalny i zależny od specyficznego splotu warunków, a nie uderzał w wieczne powody pesymizmu, nie widział słabości człowieka, nie pojmował nawet swoich nauczycieli. Baudelaire np. był fanatycznym — jeśli tak wolno rzec — wyznawcą grzechu pierworodnego, powiadał, że dziecko jest gorsze od dorosłego, ponieważ jest bliżej tego grzechu, i nawet taka paradoksalna podbudowa pesymizmu posiada więcej wymowy od tego, co czynili moderniści.

Ponadto powody bliższe. Zarzewie aktywizmu rozniecone około 1885 roku tli się przez cały okres modernistyczny. Dojrzałość powieści pokolenia pozytywistycznego, teraz właśnie osiągnięta, stawia przed modernistami niebezpieczne, bo obiektywne zwierciadło. Zwłaszcza że jest pióro, którego obecność stanowi niemiłkający wyrzut pod adresem modernizmu, dowodzi bowiem, że wszystkie niepokoje i gorączki modernistyczne mogły być również traktowane spokojniej, jako *objaw*, nie jako *wyznanie*. To Orzeszkowa. Nie czas tutaj kreślić obraz modernizmu i dekadentyzmu w jej twórczości (*Melancholicy*, *Pieśń przerwana*, *Australczyk*, *Argonauci*, *Anastazja*, *Ad astra*), chodzi jedynie o świadectwo, jakie na tle prądów ten cykl powieści i nowel przeciwstawia modernizmowi. Świadczy on mianowicie, że realizm etyczny, połączony z wyczuciem dla prawdziwego idealizmu i duchowości, a więc stanowiska, do jakich doszła w swoim rozwoju generacja pozytywistyczna, że te wartości *neutralizują modernizm*, pozwalają na jego krytykę, odpierają wmówienia, jakoby w rzeczywistości nie było nic godnego postawy czynnej i wysiłku. Naturalnie nie o to chodzi, że Orzeszkowa oddziaływała na modernistów, że „oduczyla” młodych ich uczuciowości. W tym rzecz jedynie, że jej twórczość daje świadectwo, iż realizm i wycucie etyczne trwały i czekały na godzinę rewanżu.

Wreszcie wśród samych młodych działa dążność nauczająca uznania świata. Wspominaliśmy już o współżyciu modernizmu z impresjonizmem malarskim. Ten impresjonizm, przeniesiony do literatury, uczył zmysłowej radości świata, oszałamiał, kazał zapominać o zagadkach świata na widok jego zniewalającej, kuszącej powierzchni. Do wyjątków zupełnych należą takie natury, jak Tetmajer: zmysłowa miłość świata połączona skądinąd z pogardą dla niego. Zasadniczo radość zmysłowa, zwłaszcza radość z przyrody, budzi zaufanie do rzeczywistości i nie można uczyć się coraz subtelniej odczuwać świat kształtów i barw, by go w końcu nie pokochać. Pisarze typowi dla tego impresjonizmu, Reymont i Sieroszewski, smutkiem modernistycznym nie byli nigdy dotknięci i tak być musiało, dla pisarzy zaś dotkniętych tym smutkiem jedynie świat przyrody stawał się radością i wyzwoleniem, jak u Żeromskiego.

Powód ostatni jest w tym, że około 1900 roku poczynają się pojawiać silne i własną drogą kroczące indywidualności: Wyspiański, Żeromski, Reymont, nieco później Staff, Brzozowski. Okazuje się ponadto, że na dłuższą metę uczuciowość modernizmu krępuje i co mocniejsi pisarze zaczynają się z niej wylamywać. Najlepszym przykładem tego wylamywania się jest wczesna liryka Staffa, jego *Sny o potędze*. Poeta pragnie świadomie wyrazić budzący się prąd witalizmu, marzeń o sile. Równocześnie melancholia, znużenie i smutek tkwią mocno w osobowości poety, by dopiero później z niej zniknąć. Trwa stan sporu, z jakiego narodzi się rychło apollinińska i radosna postawa duchowa, zresztą nie jedyna i nie ostatnia u tego proteusza możliwości duchowych.

Odrzućmyż raz tę głupią dla życia pogardę,  
Którą się otaczamy, jak żebrak purpurą.  
Niosąc naszej codziennej doli jarzmo twarde,  
Czoła skrywamy w dumy wyniosłość ponurą.  
Pięknie nam w własnych oczach w roli bohatera,  
Co gardzi wrogiem, chociaż zwyciężon umiera  
Pod jego mieczem! Rzućmy tę dumę! To maska,  
Pod którą niewolników tkwi uległość płaska<sup>535</sup>.

<sup>535</sup> Odrzućmyż raz tę głupią dla życia pogardę (...) Pod którą niewolników tkwi uległość płaska — L. Staff, *Pisma*, Warszawa 1931, I, s. 5 (*Sny o potędze*). [przypis autorski]



Można by rzec, że dokonuje się przejście spod znaku Schopenhauera pod znak Nietzschego jako witalisty. Cała różnica nowej atmosfery będzie między deterministyczną i pesymistyczną interpretacją Nietzschego, podaną przez młodego Przybyszewskiego, a tym, czego poszukuje Berent w *Źródłach i ujściach nietzscheanizmu*, nie mówiąc już o roli, jaką w formowaniu się aktywizmu Brzozowskiego odegrał Nietzsche.

Działanie tych powodów skojarzy się z wpływem środowisk i przemianami w *formach głównych*. Pamiętamy, że zarodem modernizmu było to, iż w martwy społecznie ośrodek krakowski zostaje przeszczepiona najbardziej ostateczna konsekwencja pozytywizmu, jego mechanistyczny monizm. Zabieg dokonany w duszach modernistów był jednak zbyt skomplikowany i skłócony z istotnymi siłami dwu dziedzicznych tradycji, by można się było spodziewać po nim trwałości. Prawdziwa tradycja Warszawy była tradycją formy — powieść realistyczna oraz naturalnie uzasadniające ją zainteresowania społeczne, raz obserwatorskie, kiedy indziej znowu reformatorskie; prawdziwa tradycja Krakowa była tradycją problematyki — historyzm narodowy. Nie można było na długo zaprzeczyć tym siłom głębszym, może nie tak efektywnie działającym, jak znużenie dekadentkie czy naukowość mechanistyczna, ale za to działającym trwalej. Kres modernizmu nadchodzi, kiedy te siły okazują się niezbędne, kiedy dalsza ewolucja bez ich współdziałania grozi epigońskim dreptaniem w miejscu.

Jak się to dzieje? Wiemy, że modernizm charakteryzuje przewaga form lirycznych, będących dla każdego prądu formami zaprawy. Powieść czysto modernistyczna okazuje się całkiem bezkształtna, pozbawiona konstrukcji i prawdopodobieństwa psychologicznego: Przybyszewski. Terapią staje się zwrot ku stałym, realistycznym prawom powieści; naturalnie teraz nie wystąpią one w czystej postaci, będą nasycone liryzmem, ale sam ten zwrot już przesuwa centrum pokolenia. Trzy powieści Brzozowskiego — niedokończone *Wiry*, *Płomienie* i *Sam wśród ludzi* — mogą służyć za klasyczny przykład tego leczenia, przebiegającego od chaosu, mgławicy lirycznej przez współzucie sentymentalne do konstrukcji. Powieść, formę zwycięstwa pokolenia, można znaleźć tylko w tradycji Warszawy, stąd do niej przesuwa się już od *Próchna* środek ciężkości generacji. Poprzez powieść jako formę główną zwycięża tradycja środowiska warszawskiego. Powieść jest formą mającą ukrócić imperializm liryczny. Nie bardzo się jej to uda wprawdzie, będzie musiała na wielu punktach poddać się temu imperializmowi, jednakże sama przewaga powieści i jej tematyki bliższej życia i rzeczywistości wystarczy, by zaniknęły wszystkie formy wstępne modernizmu, by zaniknął również estetyzm, a pozostała jedynie analiza psychologiczna jako wynik spirytualizmu. Wmówienia liryczne nie są dla powieści sposobnym tematem. Tak to sama obecność nowego gatunku literackiego, jego wyższość w hierarchii potrzeb pokolenia przemazuje większość właściwości modernizmu. Sami moderniści leczyli się zresztą przez prozę. Kasprowicz w cyklu *O bobaterskim koniu i walącym się domu*, głównie zaś Tetmajer, Perzyński i Orkan, jedyni moderniści, którzy potrafili w formach prozy osiągnąć zwycięstwo. Zwłaszcza precyzyjny realista Perzyński wskazuje, jak to prawa innej formy całkowicie przekreślają jego młodość liryczną i nie pozwalają już nigdy do niej nawrócić.

Tradycja problemowa Krakowa, przekazana przez Wyspiańskiego, oddziała inaczej i w sposób dla modernizmu znacznie swobodniejszy, obejmujący więcej dziedzin sztuki modernistycznego aniżeli powieść. Zostają tu swobodnie zużyte takie osiągnięcia sztuki modernistycznego, jak jego nastrojowość muzyczna, wizyjność pozbawiona konkretności, dążenie do symbolów o wielkim zasięgu. Równocześnie typową dla polskiego romantyzmu tematykę narodowo-historyczną, typową przez swoje dążenia wieszczce, pozwoliła ta tradycja przekazać młodemu pokoleniu, albowiem w wyrazie artystycznym tej tematyki nie ma niczego, co by mogło razić postulaty estetyczne pokolenia. Powodzenie Wyspiańskiego jako wyraziciela tej tradycji jest w tym, że udało mu się jak nikomu problemy typowe dla wszystkich pokoleń polskich, uprawiających historyzm, połączyć z środkami artystycznymi, znamionnymi, wyłącznymi w jednym tylko pokoleniu. Kto pragnął znaleźć *ciągłość duchową*, ten ją znajdował u Wyspiańskiego w kształcie, jeżeli chodzi o historyczny dramat narodowy, przewidzianym już przez Mochnackiego. Kto zaś szukał dowodów *skuteczności sztuki pokolenia*, ten znajdował je w równej mierze,

bo znajdował w podjęciu tematów, w przydatności tego arcyzmu dla problemów niedostępnych literaturze polskiej od czasów Wielkiej Emigracji.

Teraz dopiero, za działaniem prawdziwej tradycji Warszawy i Krakowa, powstaje styl całego pokolenia, ponieważ okazuje się, że Młodą Polskę stać na podjęcie i stworzenie nowego ogniwa w głównej formie i w głównej problematyce, a taka właśnie umiejętność podciągania tradycji zastanych pod nowe cechy arcyzmu jest świadectwem stylu. Upadek modernizmu jest przeto w całości pokolenia jedynie upadkiem kierunku wewnątrz generacji, nie jest dowodem jej wyczerpania, ale świadectwem osiągnięcia pełnej dojrzałości, tej dojrzałości, którą stać na podjęcie wszystkiego, co pokolenie zastało.

O tej przygotowawczej perspektywie pamiętając, możemy obecnie podać najgłośniejszy chyba powód rychłego upadku modernizmu. Moderniści w ocenie własnej duchowości popełnili zasadniczą pomyłkę. Ta duchowość chwiejna, rozpięta na sprzecznościach, wyczulona na najdrobniejsze nastroje, przekonana o ważności każdej subtelnej impresji, niedostępnej duszom przeciętnym, wydała im się ostatecznym wykwitem cywilizacji, do którego cała rzeczywistość z czasem się dociągnie. Zapomnieli, że to przeczulenie było wprawdzie czymś niezwykłym; ale nie na prawach zapowiedzi, lecz symptomu wynikłego ze specjalnej kultury urbanistycznej i mieszczańskiej. Symptom, który był bardzo wysunięty w niezwykłość, w nowość, ale za którym nie kroczyli następcy tego samego typu. Byli raczej objawem socjologicznym niż autonomicznym tworem ideowym. Tę przyczynę celnie ukazuje przenikliwy krytyk modernizmu niemieckiego Samuel Lubliński:

„Gdyby się w socjologicznej skromności zadowolili tym, by podobne oznaki wysubtelnionego życia duchowego ukazać jako jeden z wielu nieskończenie małych czynników, z których sumy dopiero powstają nowe i twórcze syntezy — takiej słusznej perspektywie ujęcia nie można by nic zarzucić. Ale ich poczucie wyższości zabraniało widzieć w sobie śmiesznie małą placówkę, wysuniętą i właściwie na zatracenie skazaną, forpcztę nieistniejącej wielkiej armii<sup>536</sup>”.

## ZNACZENIE MODERNIZMU

### 1. Neoromantyczne pierwiastki modernizmu

Charakterystyka modernizmu wymaga dla swej zupełności włączenia tego prądu w szerszy cykl zjawisk literackich. Wiadomo dzisiaj dobrze, że każdy prąd oprócz cech sobie tylko właściwych zawiera elementy powtarzalne, występujące w prądach o podobnej strukturze. Rozwój literacki jest wahadłowy, antytetyczny i co pewien czas wskazówka znamienności powraca w okolice, w jakich już niegdyś się znajdowała. Na podstawie tego zjawiska Julian Krzyżanowski zbudował swoją koncepcję „baroku na tle prądów romantycznych<sup>537</sup>” i w myśl tego pomysłu należy przy omawianiu modernizmu dotworzyć

<sup>536</sup> *Gdyby się w socjologicznej skromności zadowolili tym (...) forpcztę nieistniejącej wielkiej armii* — S. Lubliński, *Der Ausgang der Moderne*, Dresden 1909, s. 56. Pośród badaczy polskich w tym charakterze modernizmu jako symptomu socjologicznego przekwitającej cywilizacji urbanistycznej typu mieszczańskiego orientował się tylko jeden, ale za to najbardziej bystry przeciwnik tego prądu — L. Krzywicki (por. K. R. Żywicki, *O sztuce i nie-sztuce*, „Prawda” 1899, nr 14). Jego rozważania wybiegają jednak poza ramy naszego ujęcia i stąd zużytkowane być mogą dopiero przy socjologicznej analizie *fin-de-siècle*'u, która niezależnie od niniejszej książki zostanie przeprowadzona przez piszącego. [Zamiar ten nie został przez autora w latach przedwojennych wykonany; przyp. z r. 1958]. [przypis autorski]

<sup>537</sup> *Julian Krzyżanowski zbudował swoją koncepcję „baroku na tle prądów romantycznych”* — J. Krzyżanowski, *Od średniowiecza do baroku*, Warszawa 1938. Z badaczy dawniejszych praw tego rozwoju antytetycznego bardzo był świadom Chmielowski, podkreślając ponadto zastrzeżenie, bez którego wahadłowe ujmowanie ewolucji byłoby grubym błędem: „Ale jak nie ma dwóch liści zupełnie do siebie podobnych, tak też nie ma dwóch prądów, analogicznych skądinąd, które by można utożsamić. Żaden w ogóle ruch czy przeciwruch (...) nie tworzy jedności z ruchami i przeciwruchami dawniejszymi, gdyż wchłania w siebie nieznacznie i częstokroć nieświadomie pierwiastki poprzednich faz duchowych” (*Najnowsze prądy w poezji polskiej*, s. 10). W związku z powyższym założeniem metodologicznym swojemu opracowaniu całego dorobku twórczego pokolenia Młodej Polski nadał J. Krzyżanowski tytuł *Neoromantyzm polski 1890–1918*. W rozważaniach wstępnych, uzasadniając, dlaczego wobec owej całości eliminuje nazwę Młoda Polska (co nie wydaje się słuszne), a także wskazując, dlaczego na ową całość nie daje się rozciągnąć nazwa modernizm (ta ostrożność wydaje się słuszną), Krzyżanowski w następujący sposób dowodzi, dlaczego poszedł za propozycją E. Porębowicza: „W tej sytuacji mając do wyboru trzy różne możliwości, zdecydowałem się iść za znakomitym romanistą lwowskim, tym bardziej że termin neoromantyzm jest jednoznaczny i nie budzi skojarzeń ubocznych, jak dwa inne, że jest literacki, a więc ograniczony

niejako jej ciąg dalszy, rozpatrując modernizm na tle prądów romantycznych. Barok — romantyzm — modernizm — to ten sam kierunek wahadła.

Modernizm bywał nieraz nazywany neoromantyzmem. Darmo by jednak u obserwatorów zauważających podobieństwa tych prądów szukać dokładniejszego ujęcia terminu. Jedyne Chmielowski potrafił dobrze ukazać, niepotrzebnie jednak powołując się tylko na obce przykłady, zbieżności między tymi prądami<sup>538</sup>. Niepotrzebnie dlatego, że wystarczy dokładniejsze rozejrzenie się po romantyzmie (polskim, by móc całkiem szczegółowo odpowiedzieć, jakie to formy romantyzmu odrodziły się w modernizmie. Nie będzie to naturalnie odpowiedź obejmująca całe pokolenie Młodej Polski, ale właśnie przez skrupulatniejszy podział podobieństw może ułatwić przyszłą, kompletniejszą odpowiedź. Chodzić będzie o podobieństwa ogólne, powtarzające się częściej, nie tylko u poszczególnego pisarza, jak było z neoromantyzmem estetyki Przybyszewskiego.

Modernizm jest odrodzeniem cech w romantyzmie niższych gatunkowo, stanowiących niewątpliwie w tym prądzie część dorobku mniej wartościową, ale za to nader dla romantyzmu charakterystyczną. Przesada romantyzmu filozofującego, hiperromantyzm spragniony niezwykłości przeżyć i szukający niespodzianek w duszy ludzkiej, skłonność do nadmiernej autoanalizy, słowem, te cechy, które na krótki czas występują u młodego Krasińskiego, Słowackiego, Witwickiego, bujnie zaś rozrastają się w drugiej generacji romantycznej, te cechy najsilniej odżywają w modernizmie. Dwa zwłaszcza zestawienia będą tu instruktywne: z prozą francuską Krasińskiego i z tematyką liryki po roku 1840.

Prozę francuską Krasińskiego znamionuje to samo, co u modernistów, poszukiwanie niezwykłości psychologicznej, analiza jakichś zupełnie wyjątkowych sytuacji, sprawiająca, że występują u Krasińskiego całkiem te same, co i u modernistów, wątki. Oto np. marzenia eschatologiczne, każące pocie snuć fantazje na temat zderzenia ziemi z kometą<sup>539</sup>, opowiadać o człowieku rozsiewającym zarazki cholery<sup>540</sup> czy wreszcie być świadkiem sądu ostatecznego:

„Góry i miasta rozleciały się z trzaskiem. Wszystko się zmieszało: światło z ciemnością, z gwiazdami słońce. Ostatnia godzina dla materii wybiła i zdało mi się, jakbym był świadkiem ostatecznego sądu z tym strasznym przeświadczeniem, że i ja mu podlegam<sup>541</sup>”.

Oto wezwania do szatana<sup>542</sup>, rozmyślania makabryczno-poznawcze, „marzenie człowieka przeżytego”, który wita śmierć, zupełnie jak to uczynią moderniści, hedonizmem barwiący jej oblicze:

„Pozdrowiałem śmierć myślą, gdyż wargi me zlepiły się z sobą — pozdrowiałem śmierć jak niegdyś kochankę<sup>543</sup>”.

Równie dobrze znane są temu typowi romantyka sprzeczności ukrywające się w duszy modernistycznej i niejeden z podawanych uprzednio cytatów można by zastąpić takimi słowy Krasińskiego:

---

do dziedziny specjalnej, że wreszcie ma charakter merytoryczny, dotyczy bowiem istoty zjawisk, do których się go stosuje. Dla autora książki posiada on nadto znaczenie dodatkowe, odpowiada bowiem jego pogładowi na dwuprądoczość okresów literackich, romantycznych i klasycystycznych, pogładowi, który w chwili sformułowania go przed laty dwudziestu pięciu brzmiał jak fantazja czy herezja, dzisiaj zaś w nauce europejskiej zdobywa sobie coraz częściej uznanie”. (Tamże, s. 6–7). Najbardziej wnikliwą i wyczerpującą charakterystykę związków występujących między dziedzictwem romantycznym a polskim modernizmem dał Samuel Sandler we wstępie do kolejnego (czwartego) wydania klasycznej książki I. Matuszewskiego, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm) (Z pism Ignacego Matuszewskiego, tom III, Warszawa 1965, s. 14–37, 60–69)*. [przypis autorski]

<sup>538</sup> *Modernizm bywał nieraz nazywany neoromantyzmem. (...) Chmielowski potrafił dobrze ukazać (...) zbieżności między tymi prądami* — P. Chmielowski, *Najnowsze prądy w poezji polskiej*, s. 3–28. [przypis autorski]

<sup>539</sup> *marzenia eschatologiczne, każące pocie snuć fantazje na temat zderzenia ziemi z kometą* — Z. Krasiński, *Pisma*, Kraków 1912, VIII (cz. 2), s. 184–192 (*Sen*). [przypis autorski]

<sup>540</sup> *opowiadać o człowieku rozsiewającym zarazki cholery* — Z. Krasiński, *Pisma*, Kraków 1912, VIII (cz. 2), s. 332–359 (*Cholera*). [przypis autorski]

<sup>541</sup> *Góry i miasta rozleciały się z trzaskiem (...) i ja mu podlegam* — Z. Krasiński, *Pisma*, Kraków 1912, VIII (cz. 2), s. 42 (*Marzenie*). [przypis autorski]

<sup>542</sup> *wezwania do szatana* — [por.] Z. Krasiński, *Pisma*, Kraków 1912, VIII (cz. 2), s. 319 (*Adam Szaleniec*). [przypis autorski]

<sup>543</sup> *Pozdrowiałem śmierć myślą (...) jak niegdyś kochankę* — Z. Krasiński, *Pisma*, Kraków 1912, VIII (cz. 2), s. 118 (*Marzenie człowieka przeżytego*). [przypis autorski]

„Dziś dusza jego wzbija się ku niebu, myśl jego zlewa się z promieniami gwiazd i harmonią sfer, a jutro, przybity i zropaczony, nie śmie już wzniesć oczu w górę i żegna się z uczuciami, które porzucił, samotne i opuszczone, w dziedzinach nadludzkich. Walka namiętności, nagle przejście od uczucia do uczucia, stanowią nasze wieczyste nieszczęście. Zdarza się często, że nie możemy się już utożsamiać z tym, czymśmy byli, i że dźwigając się z swego upadku, staramy się na próżno odzyskać lot, który pozwalał nam niegdyś bujać nad innymi. Wówczas przychodzą godziny, dnie i noce pełne przykrości i smutku. Przypominając sobie wszystko, cośmy czuli, widzimy, że niemożliwa czuć tego po raz wtóry. Jak gdybyśmy zstąpili w grób bez nadziei nieśmiertelności<sup>544</sup>”.

Główną bowiem, wspólną tendencją tych obydwu prądów jest dążność do analizy psychologicznej, do jej rozszerzenia i pogłębienia. Zanim ta analiza dojdzie do realizmu, zanim za jej pomocą rozpoczną pisarze rozbierać wypadki i przeżycia codzienne, najpierw musi się ona wykształcić na stanach niezwykłych, jaskrawych, przez to łatwiejszych do zauważenia, ale też rychło tracących swój walor. W obydwu wypadkach było podobnie. W romantyzmie z analizy duszy niezwyklej, bajronisty czy artysty, skorzysta przede wszystkim powieść po roku 1840, sprowadzając tę analizę do sytuacji bardziej realistycznych, odrzucając wprawki niezwykłości (Żmichowska). W neoromantyzmie z modernistycznych rozszczępień i sekcji duszoznawczych skorzysta głównie powieść Żeromskiego, ale znów pierwszą będzie uprawa przez niecodzienną lirykę. Nie darmo więc wśród poprzedników modernizmu Chmielowski wymieniał powieściowych analityków romantycznych — Szyrmera i Żmichowską<sup>545</sup>.

I utajone, istotne pokrewieństwa ukazują dwie linie podobieństw tematycznych, jakie na każdym z tych etapów romantyzmu i Młodej Polski będą wybierać pisarza jako tło do analizy psychologicznej. *Dziennik umierającego* Krasieńskiego, *Dusza w suchotach* Szyrmera, *Śmierć* Dąbrowskiego, to linia pierwsza, to ta sama rewizja duszy i wszelkich wartości w obliczu śmierci. Pierwsza fala romantyzmu, druga fala i fala powracająca<sup>546</sup>.

Stanem głównym *Dziennika umierającego* jest przeto zwątpienie tego właśnie pokroju, jak u Dąbrowskiego:

„Była krótka przerwa, w której próbowałem się ogłuszać; lecz rozpusta nie wróciła mi tego, co utraciłem. Szukałem tylko dwojga oczu wyrażających duszę; nie znalazłem ich. I wszystkie te ciała drżące rozkoszą były mi wstrętne, jakby to były trupy. Kielich pełen wina obrzydł wnet moim wargom. Wówczas pomyślałem o jedynym środku, jaki mi pozostał, o pracy. Szukałem w książkach pociechy dla życia... Nie ma nauki, o którą bym się nie otarł; lecz zawsze w końcu dusza ma szukała czegoś więcej i stąd powstawała dokoła mnie olbrzymia próżnia. Nauczyłem się, jak tworzą się skały i rodzą się ludy, jak burza niszczy skały i podmywa je z dołu i jak występki i winy niweczą narody. Lecz wszystkie te imiona wodzów, trybunów i królów nie zastąpiły memu uchu tego, które niegdyś tak lubiłem powtarzać co chwila. Nie miałem już celu, badania moje były wymuszone; a poza tym nie dochodziłem nigdy do żadnej pewności<sup>547</sup>”.

Drugim tłem analizy psychologicznej staje się dusza artysty. Dla typowego romantyzmu artysta był istotą górującą w galerii człowieczeństwa, rewelatorem prawd intuicyjnych, łączącym objawienie filozoficzne z jego zmysłową, symboliczną szatą. W szczególnych warunkach polskich taka rola artysty rzadko dochodziła do swego pełnego wyrazu,

<sup>544</sup>Dziś dusza jego wzbija się ku niebu (...) Jak gdybyśmy zstąpili w grób bez nadziei nieśmiertelności — Z. Krasieński, *Pisma*, Kraków 1912, VIII (cz. 2), s. 267 (*O życiu*). [przypis autorski]

<sup>545</sup>wśród poprzedników modernizmu Chmielowski wymieniał (...) Szyrmera i Żmichowską — P. Chmielowski, *Historia literatury polskiej*, VI, s. 279. [przypis autorski]

<sup>546</sup>linia pierwsza, to ta sama rewizja duszy i wszelkich wartości w obliczu śmierci — ta forma autoanalizy w obliczu końca jest tak charakterystyczna, że posłużył się nią również Orzeszkowa w noweli *Jedna setna* (cykl *Melancholic*), gdy podejmuje ten ulubiony przez modernistów temat rozrachunku moralnego. [przypis autorski]

<sup>547</sup>Była krótka przerwa, w której próbowałem się ogłuszać (...) a poza tym nie dochodziłem nigdy do żadnej pewności — Z. Krasieński, *Pisma*, Kraków 1912, VIII (cz. 2), s. 227–228 (*Dziennik umierającego*). [przypis autorski]

ale zachowywała go w innym wydaniu tego problemu. Oto romantyzm poszukujący niezwykłości duszy znajduje ją głównie w artyście, bo przecież ówczesne otoczenie polskie, zdrowe i szlacheckie, nie dostarczało obrazów istniejących już na Zachodzie. W modernizmie wybucha problem artysty, ale rozwój społeczny między dwiema falami irracjonalizmu rzuci swój cień na to odzicie. Nie można już mówić o tej bez mała proroczej wyższości artysty; zawiodł się na niej Przybyszewski. Artysta jest obecnie bardziej skomplikowany, wrażliwszy w walce z filistrem i mniej pewny siebie. Naturalizm i impresjonizm uczą *odtworzenia*, nie syntezy, symbolizm jest symbolizmem odkryć cząstkowych, syntez krótkotrwałych, tak że romantyczna rewelacja nie ma obecnie podłoża. Odtwarzając zaś, kierujemy się do wywoływania w sobie sytuacji niezwykłych, do ćwiczenia nadmiernej wrażliwości, tak że dawna skarga romantyczna na niedoskonałość wyrazu brzmi teraz inaczej: jest to niedoskonałość wobec impresji, wobec dreszczu, a dreszcz i niezwykłość można stwarzać, organizować we własnym życiu, nie doprowadzając ich do sublimacji artystycznej. Stąd w modernizmie tyle jest dyletantyzmu, tylu nadłamanych tzw. artystów życia. Sytuacja ich jest dziwnie paradoksalna; dlatego wyłamują się spod praw moralnych i społecznych, by dać podstawę sztuce, tymczasem usprawiedliwienie przez sztukę nie przychodzi, a wyłamanie trwa. Cyganeria, która pije tak, jak pić powinni ludzie spodziewający się niezwykłych wizji. Cóż, kiedy wizje nie przychodzą, a picie trwa. „Komediantki” uciekające z domów, ponoszące ofiary, poświęcenia, jakie ponosiły wielkie aktorki. Talent przez to nie przychodzi, poświęcenia łamią moralnie. Cel służby dla sztuki ginie, ale sposobność do analizy psychologicznej bynajmniej nie maleje, ba, nawet zyskuje na tej bez — użyteczności istnieć — dowodem *Próchno*.

W zbieżnościach z romantyką krajową odzicie znaczna część podobieństw z Krasieńskim, mianowicie burzycielstwo literackie, niezwykłość sytuacji wiodących do analizy psychologicznej, dołączy się ponadto bardzo ważny zawód filozofującego romantyzmu. Oto jak u podstawy modernizmu spoczywa załamanie naukowości naturalistycznej, niespełnione nadzieje poznawcze, przeradzające się w pesymizm; podobnie w romantyce krajowej nagminnie się filozofuje, opiewa harmonię światów, poznanie prawdy przez poezję po to, by się przekonać, że poezja poznania tego nie da naprawdę. Pozostaje więc poczucie tajemnicy, wieczne cierpienie jednostki wyższej, słowem, stany niepokoju poznawczego częste u modernistów. I znów jak wyjątek z ich wyznań brzmią takie np. słowa Dziekońskiego:

„Filozofia wszystkich wieków, wszystkich ludów, nałamawszy się jak kuglarz wyginający swe stawy, w ciągłej obawie spadnięcia z wysokości i skręcenia karku, na pośmiewisko ludu, w końcu każe nam *wierzyć!* — Mówią zrazu, gdzie zaczyna się badanie, tam wiara ustaje, a dochodzą do zwalania własnej sztucznej budowy, która ich zagrzebuje, śmieszność! — Więc po cóż wycężyć ostatnie siły umysłu, aby po długich walkach dojść znowu do tego portu, którego nie opuszcza najprostszyszy wieśniak<sup>548</sup>?”

Te podobieństwa z romantyką krajową prowadzą nas bardziej w głąb, ku źródłom rozdarcia i skrępowania spirytualizmu pewnych romantyków i modernistów. U modernistów źródłem było dziedzictwo pozytywizmu, u romantyków materializm i empiryzm Oświecenia, narzucający przekonanie o nieruchomości praw natury. Wszak to Werter skarży się pierwszy na okrucieństwo natury, powtarzają jego skargi nasi hiperromantycy aż po Zmorskiego w *Lesławie*, i to rzekome okrucieństwo jest kłopotliwym spadkiem po empiryzmie Oświecenia. Jeżeli ten moment słabiej się zaznaczy u romantyków, to dlatego, że Oświecenie nie znało jeszcze takiego rozkwitu przyrodoznawstwa i nauk ścisłych, jak nauka XIX stulecia, jeszcze nie zdołało utwierdzić się w umysłach praktycznym rozkwitem tych przekonań, przeoraniem codzienności życia, stworzeniem kultury maszynowej i urbanistycznej, potwierdzającej na każdym kroku mechanistyczne prawdy. Tego wszystkiego dokonają dziesięciolecia poprzedzające modernizm. Zwycięstwo kultury mechanistycznej staje się czymś nieodpartym, oczywistym. I dlatego to smutek modernistów jest miejski, urbanistyczny, narodzony w „złych wirach wielkowiejskich”.

<sup>548</sup> *Filozofia wszystkich wieków, wszystkich ludów (...) dojść znowu do tego portu, którego nie opuszcza najprostszyszy wieśniak* — B. Dziekoński, *Spomnienia i marzenia*, Warszawa 1848, I, s. 19–20 (*Wyzwolenie zapaleńca*). [przypis autorski]

Klasyk tego smutku, przeczysty w swej dziwnej słabości i rozdarciu, Jules Laforgue, najbardziej przejmująco opiewał niedzielne popołudnia wielkich miast, dzwony nieszpórów, godziny przedwieczne, chwile, słowem, kiedy najbardziej przycichają wiry wielkomiejskie, gdy znika z nich piana zabiegów i interesów, odsłaniając tajemnicze i ponure dno pustki. Wystarczy również na chybił trafił otwarta strona *A rebours* Huysmansa, tej biblii modernistycznych dreszczów, by urbanistyczne podłoże modernizmu wypływało na jaw.

Romantycy, szczególnie romantycy polscy, byli jeszcze zbyt wiejscy, szlacheccy, podróżowali brykami, nie koleją, by determinizm kultury codziennej na nich wpływał. Po prostu człowiek naprawdę współzyczący z przyrodą nie jest skłonny do mechanistycznych uogólnień, bo wie, że przyroda się daje *kształtować* ręce ludzkiej, i przyczynę deterministycznego błędu widzi w tym, iż nie wolno sięgać zbyt daleko. Nie trzeba pragnąć recepty na skład ziarna i przerażać się, i cofać, kiedy jej nie osiągamy. Wystarczy świadomość, że celową pracą można ziarno zawsze wyhodować. Tymczasem zawiedzeni determiniści stale żądają od Boga recept na ziarno, zapominając, że sam Bóg raz tylko dokonał aktu twórczego i tydzień stworzenia był jeden. Stąd wreszcie wyzwoleniem od pesymizmów urbanistycznych staje się ponowne nawiązanie przez człowieka miejskiego kontaktu z przyrodą; nawiązanie także przez sport, czyli przewycięzanie przyrody żywiołów, wody, przestrzeni, gór i przyrody cielesnej w człowieku samym.

Pozostaje jeszcze pytanie, dlaczego tego determinizmu nie odczuwali sami jego twórcy, ludzie Oświecenia czy pozytywiści. Podawało się już jako powód to, że bezwzględny determinizm był u nich jedynie rozdętym przez młodych członem szerszego kompleksu. Były też przyczyny głębsze. Oto każdy klasyk (w sensie „*Lebensform*” Sprangera), znając istnienie praw i norm, wiedząc, że są nieusuwalne, dokonuje pewnego przesunięcia wewnętrznego: nie buntuje się przeciw nieuchronności, ale wytwarza w sobie kult prawideł, tak znamienny i dla Oświecenia, i dla pozytywizmu. „Porządek fizyczno-moralny”, prawa nauki. Równocześnie te zasoby czynne, których nie zużył na bezpłodną walkę, obraca na działalność, na skuteczność twórczą, tym swobodniejszy w swej postawie, że pewien granic, poza które nie przekroczy, które zawsze nadadzą kształt i cel jego działalności. Bo pod rzeczywistością empiryczną ukryta jest zawsze norma i każde dzieło jest przeto urzeczywistnieniem normy. I dlatego nie jest prawie nigdy pesymistą, bo nie zużywa sił na marne, nie szuka recept na ziarno. Mimo zdeterminowania może być czynny. Natomiast typ romantyczny, żądający bezmiarów, zderzać się musi z prawami, w dążeniu zostaje ohamowany i zamiast założonej u podstawy absolutnej swobody dociera często do bierności, do kontemplacji. Fredro jest typem czynniejszym, bardziej męskim od Krasieńskiego, Prus lub Orzeszkowa od Tetmajera (w takiej rodzinie Mickiewicz zawsze będzie klasykiem). Tę odwrotną stronę rzekomej swobody modernizm ukazał równie jaskrawo, jak romantyzm, i to jest bodaj najważniejszy w nim element neoromantyczny, chociażby przez to tak doniosły, że bliższy w czasie, dostępniejszy naszemu przeżyciu. Tę niewolę przypadku i instynktu, położoną na miejscu zależności od prawa i rozumu, odczuwamy szczególnie dzisiaj, gdy postawa klasyczna doznaje rehabilitacji i ukazuje swoją skuteczność moralną.

## 2. Główne dążności ekspresji artystycznej

Rozważania nad ekspresją artystyczną modernistów, do których należy przejść po umieszczeniu tego prądu na tle zjawisk pokrewnych, są o tyle trudne, że przy takim jak niniejszy zarysie strukturalnym nie można schodzić do szczegółów ani starać się o dowody zróżnicowane. Tymczasem ta sama dyrektywa ogólna (np. dążenie do bezkresności, do nieskończoności) występować może w innym stylu; musimy ją wówczas oznaczać takim samym mianem ogólnym, a jednak mamy do czynienia ze zjawiskami bardzo różnymi, domagającymi się dużej precyzji. Dążenie do bezkresności np. *rządzi*, *Farysem*, ale *rządzi również Rzeką mistyczną* Tetmajera. Precyzja niemożliwa jest bez studiów szczegółowych, tych zaś całkiem brakuje (poza rozprawą Ireny Sławińskiej o stylu *Hymnów* Kasprowicza<sup>549</sup>), albowiem dyrektywa ogólna a konkretny wygląd utworu to dwa nader różne zjawiska. Pamiętając o tym zastrzeżeniu, musimy jednak pozostać przy opisie tendencji ogólnych, wiążąc je z przedstawionymi dotąd członami modernizmu i eliminując równo-

<sup>549</sup>rozprawa Ireny Sławińskiej o stylu „*Hymnów*” Kasprowicza — I. Sławińska, *Uwagi o stylu „Hymnów” Kasprowicza*, „Alma Mater Vilnensis”, Wilno 1935, z. 12. [przypis autorski]

czeńście to, co dla stanowiska artystycznego modernistów jest mniej charakterystyczne, eliminując mianowicie nurt parnasizmu, jako przeciwny właściwie modernizmowi, wyrażający się w precyzji, intelektualizmie, liryzmie zamkniętym, podczas gdy modernizm dąży do nieskończoności, nastroju i liryzmu bezpośredniego.

Dążenie do nieskończoności, zacieranie świadome granic zjawisk i uczuć czy przesuwanie ich na taką odległość, że przestają być dostrzegalne, było najważniejszą bodaj tendencją artystyczną modernizmu. Symbolizm i nastrojowość, wysuwane zazwyczaj na plan pierwszy, są jedynie pochodną tej dążności szerszej, podobnie jak jest nią typ liryzmu modernistycznego. Sprawdzić nietrudno to twierdzenie na dwóch bardzo znamienych dla modernizmu elementach: dusza modernistyczna i krajobraz modernistyczny. Dusza modernistyczna jest zawsze jakąś przestrzenią nieograniczoną, poeci nawet nie zaznaczają tego metaforycznego pojmowania duszy, ale zakładają je u podstawy obrazu jako coś oczywistego. „Zahuczał wicher, wicher jesienny, nad moim sercem, sercem tulaczym” — czytamy u Micińskiego<sup>550</sup>. „Tęsknota w sercu moim lka, jak dziki jesienny wiatr<sup>551</sup>”. Zahuczał, lka jak nad pustkowiem bezbrzeżnym. Tę bezkresność lirycy modernistyczni sugerują tak w kierunku poziomym, jak ku głębi, zmierzając w ten sposób do wywołania poczucia jakiejś absolutnej, bezwzględnej niewymierności duszy. Oto przykład z Tetmajera:

Próżno w swej duszy przepastne otchłanie  
rzucasz źrenicę, jak ołów: nie spadnie  
głębiej, niż może, i zawsze coś na dnie  
niedojrzanego dla niej pozostanie<sup>552</sup>.

Te same cechy niezmierności charakteryzują krajobraz modernistyczny. Liryk modernistyczny stwarza krajobraz nie po to, ażeby się nim jako symbolem posłużyć w jego rzeczywistej, przybliżonej proporcji, ale by te proporcje zburzyć, usunąć wszystko, co jest oznaczeniem konkretnym, poszerzyć zaś wszystko, co jest pustką, odległością pomiędzy częściami składowymi krajobrazu. Obraz przyrody może bowiem posiadać wartość symboliczną lub nastrojową bez zmian w proporcji i taką ma on np. u Asnyka, Liedera; u modernistów proporcja realistyczna pada zawsze ofiarą. Typowe dla modernizmu, wspólne u Tetmajera jest takie jak poniżej tworzenie niezmiernych krajobrazów:

Do wody mętnej, wody szarej  
upadły z brzegu moje oczy —  
patrzę, jak płynie po pustkowiu,  
jak się powoli, głucho toczy,  
jakby płynnego męt ołowiu...  
W szuwały płynie i moczary,  
w bór ciemny, w oddal, w otchłań świata<sup>553</sup>...

„Pola puste, szare, głuche” (Tetmajer), „pola puste, szare, smętne” (Perzyński), „ugory puste, opuszczone łąny” (Staff), „daleki obszar ugorów, pusty, szeroki” (Przybyszewski), „wydęte, głuche, lodowe bezdroża” (Miciński), „morze kwiatów nieprzejrzane, nieskończone” (Tetmajer) — oto najczęstsza sceneria wiersza modernistycznego<sup>554</sup>. Stąd również szczególne upodobanie do obrazu morza, oceanu, fal, upodobanie, które zostało przez

Przestrzeń, Morze

<sup>550</sup>Zahuczał wicher, wicher jesienny (...) czytamy u Micińskiego — T. Miciński, *W mroku gwiazd*, s. 87. [przypis autorski]

<sup>551</sup>Tęsknota w sercu moim lka, jak dziki jesienny wiatr — W. Perzyński, *Poezje*, wyd. II, Warszawa 1923, s. 66 (*Przez fale wód*). [przypis autorski]

<sup>552</sup>Próżno w swej duszy przepastne otchłanie (...) niedojrzanego dla niej pozostanie — K. Tetmajer, *Poezje*, S. III, s. 28. [przypis autorski]

<sup>553</sup>Do wody mętnej, wody szarej (...) w bór ciemny, w oddal, w otchłań świata... — K. Tetmajer, *Poezje*, S. III, s. 193. [przypis autorski]

<sup>554</sup>Pola puste, szare, głuche (...) oto najczęstsza sceneria wiersza modernistycznego — aż do przesady występuje ta skłonność u Orkana. Oto próbka:

modernistów wyeksploatowane aż do zupełnego wyświechtania<sup>555</sup>. Morze jest tu wymiarem nieskończoności czasu, przestrzeni i bytu zarazem, jak np. u Tetmajera:

O morze! Jakże często zda mi się, że łowią  
uchem szum twych ogromnych wód i w tej muzyce  
słyszę mistycznych epok głuche tajemnice...  
O morze! Jakże często zda mi się, że płynę  
przez twoją senną, ciemnoblękitną głębinę,  
kędys w nieskończoności nęcące pustkowie<sup>556</sup>.

Lecz morze nie zawsze wystarczyło jako obraz zastępczy nieskończoności. Odwoływano się często wprost do przestrzeni astronomicznych; większość uniesień erotycznych Przybyszewskiego kończy się wśród komet i gwiazd, na zakrętach sfer niebieskich, w przestrzeniach, o jakich nie marzyć na ziemi.

„I chwyciłaś mnie w Twe ramiona, spętałaś mnie ciężkimi zwojami Twoich włosów, jedną ręką zerwałaś gwiazdę, że spadła i z sykiem zatonała w ciuchym Oceanie, drugą zdajesz się chwytać krańce ziemskiego globu, by mnie powieść w kosmiczną nieskończoność, gdzie przestrzeń staje się głupim urojeniem, a czas sam siebie w ogon gryzie, bo się rozpostrzeć nie może<sup>557</sup>”.

Utworem, w którym najbardziej wyzyskane zostały te właściwości krajobrazu modernistycznego, jest *Maria Egipcjanka* Kasprowicza, oparta w całości na dążeniu w ten bezkres modernistyczny i ukazująca równocześnie sens filozoficzny owego zacierania granic:

Idęć ja, biedna Maryja,  
idęć przez piaski pustyni hen!  
ku tej rzece nieznannej,  
gdzie Chrystus cuda swe czyni.

Tam! na krawędzi tej pustki,  
na sinym nieboskłonie,  
wznoszą się kurzu tumany —  
Byt w tej kurzawie tonie<sup>558</sup>.

...Gdzie zwrócę swe kroki,  
Czy w dal nieznaną i w nieznanie mroki,  
Czy na pustynne oceanów brzegi,  
Czy na skostniałe wieczną zimą śniegi,  
Czy w kraje, kędy nie zachodzi słońce —  
Wszędzie! Na wieczność i na świata końce  
Ty pójdziesz ze mną... Droga! pójdziesz wszędzie!

(*Z tej smutnej ziemi*, s. 77). [przypis autorski]

<sup>555</sup>szczególne upodobanie do obrazu morza, oceanu, fal (...) które zostało przez modernistów wyeksploatowane aż do zupełnego wyświechtania — satyrycy i parodyści epoki natychmiast to pochwycili. E. Leszczyński napisał *Obłądny okręt*, którego pierwsza strofa brzmi: „Po niezbadanej wód głębinie / samotny okręt w bezkres płynię; / posępna trudzi się załoga, / nikt nie wie, gdzie się skończy droga; / tajne się w duszach lęgną smutki, bo na pokładzie brakło wódki”. (*Kabaret salonowy. Piosenki Zielonego Balonika*, Kraków 1908, s. 41). [przypis autorski]

<sup>556</sup>O morze! Jakże często zda mi się, że łowią (...) kędys w nieskończoności nęcące pustkowie — K. Tetmajer *Poezje*, S. II, s. 92–93 (*Morze*). [przypis autorski]

<sup>557</sup>I chwyciłaś mnie w Twe ramiona (...) czas sam siebie w ogon gryzie, bo się rozpostrzeć nie może — S. Przybyszewski, *Requiem aeternam*, s. 57. [przypis autorski]

<sup>558</sup>*Idęć ja, biedna Maryja* (...) *Byt w tej kurzawie tonie* — J. Kasprowicza, *Dziela*, IX, s. 179, 180. Rzadkie powieściowe wykorzystanie tego modernistycznego dążenia w bezkres znajdujemy w wędrowce Salki poprzez tknięty głodem i zarazą kraj w *Pomorze*. Opis tej wędrowki mimo momentów naturalistycznej grozy jest zupełnie pozbawiony realizmu, proporcji, jakich by się domagała powieść, jest jakby przeniesieniem Marii Egipcjanki w Gorce. Jedno wykroczenie przeciwko realizmowi, najmocniej świadczące o modernistycznym pochodzeniu tej pielgrzymki, szczególnie warto podkreślić. Oto Salka wędruje w podgórszych, wyschniętych i jałowych okolicach, „aż wreszcie, przemierzwszy słabymi krokami wszędy, stanęła nad wielką wodą-rzeką... Nadziei wykłuty wzrok posłała na brzeg drugi — i wzrok ten zgasł od razu na wieki. Za rzeką-wodą wielką — noc wisiała. Szedł od tej nocy wiew zimny z zaciągami zgnilymi zarazy, jak od zepsutych ciał”. W przemierzanych przez Salkę, a Orkanowi dobrze znanych okolicach nigdzie taka rzeka nie płynie i płynąć nie może, ale znaleźć się ona musiała w *Pomorze*, bo nie obejdziesz się bez niej modernistyczno-nastrojowy krajobraz. [przypis autorski]



U kresu podobnego obrazowania w ogóle się zaciera konkretny punkt wyjścia, pozostają same marzenia o nieskończoności, roztapiającej się w wzruszeniach, umyślnie podkreślających ciche i łagodne przenikanie wzajemne zjawisk i cech:

Potem jest jasność niezmierna, zamyśleń  
i ciszy pełna, nie wiem, skąd idąca,  
bo nigdzie światła nie widać krynicy;  
przestrzeń bez żadnych dla oczu zakreśleń,  
blask większy, niżli promienienie słońca,  
lecz nie rażący jaskrawo źrenicy.  
I głusza kotlin i jakby harmonii  
leśnej podźwięki i wielka, niezmienna  
spokojność jezior widnych w oddaleniach — —  
i w owej pustej, niezgłębionej toni  
myśl ma zawisa nieruchoma, senna,  
podobna orłom, co zasną w przestworzach<sup>559</sup>.

Dokonywało się zatem znamienne zrównanie: krajobraz rzeczywisty, skoro posiadał odpowiednie cechy nastrojowe, w klimacie polskim cechy jesieni, stawał się krajobrazem duszy modernistycznej, a ten ze swojej strony dążył głównie do tego właśnie wyrazu. Lecz i zima mogła służyć temu zrównaniu, jak w *Nokturnie* Micińskiego:

Las płaczących brzoź  
śniegiem osypany,  
pościął mi mróz  
moje tulipany.  
Leży u mych stóp  
konająca mewa —  
patrzą na jej trup  
zamyślane drzewa.  
Śniegiem zmywam krew,  
lecz jej nic nie zgłuszy —  
słyszę dziwny śpiew  
w czarnym zamku duszy<sup>560</sup>.

W noweli Żeromskiego *Tabu* występuje następujący urywek:

„Szybkimi pociskami myśli, podobnymi do błyskawic, obejmowało ciemne noce, przeżyte w tym domu przez jej nieszczęśliwego męża, noce podobne do tajemnych przestworów zalanych przez martwe wody, nad którymi wisi ciemność wiekuista<sup>561</sup>”.

Zacytowawszy ten fragment, Stanisław Brzozowski dołączył doń komentarz:

„ukazuje się nam krajobraz jak widzialny kształt duszy, lecz jednocześnie rozwiera się też dusza krajobrazu. Wieszcze serce poety odgaduje poza kształtem i barwą rzeczy — całe bezmiary cierpień, krzywdy i poniżenia<sup>562</sup>”.

Dążenie do nieskończoności i zacieranie granic dlatego zostaje tu wysunięte na plan pierwszy, ponieważ tylko taka tendencja pozwala zrozumieć związki tego arcyzmu ze spirytualizmem generacji oraz dokładniej określić, jakie figury poetyckie są dla modernizmu bardziej znamienne.

<sup>559</sup> *Potem jest jasność niezmierna (...) podobna orłom, co zasną w przestworzach* — K. Tętmajer, *Poezje*, S. II, s. 153–154. [przypis autorski]

<sup>560</sup> *Las płaczących brzoź (...) w czarnym zamku duszy* — T. Miciński, *W mroku gwiazd*, s. 52. [przypis autorski]

<sup>561</sup> *Szybkimi pociskami myśli (...) martwe wody, nad którymi wisi ciemność wiekuista* — S. Żeromski, *Tabu*, Pisma, II, Warszawa 1949, s. 274. [przypis autorski]

<sup>562</sup> *ukazuje się nam krajobraz jak widzialny kształt duszy (...) całe bezmiary cierpień, krzywdy i poniżenia* — S. Brzozowski, *O Stefanie Żeromskim*, Warszawa 1905, s. 50–51. [przypis autorski]

Pamiętamy z uwag poprzednich, że spirytualizm modernistyczny cechowało przekonanie o niezwyklej doniosłości jaźni, połączone z nieumiejętnością określenia cech tej jaźni. Dusza jako coś niepomiernego, utajonego w głębiach. Tym celom obraz duszy w liryce modernistycznej, jej zachowanie się na tle kulis całkiem niewymiernych, doskonale odpowiada. „Dusza jest organem obejmującym rzeczy nieskończone i bezobszarne”, wołał Przybyszewski. Nieskończone i bezobszarne; wszak to epitety, które nader często występują w duszy i krajobrazie modernistycznym. Modernizm bowiem wyzyskuje przede wszystkim *epitet liryczny*<sup>563</sup>, na drugim planie dopiero metaforę i porównanie. Modernizm jest wybitnie sztuką epitetów, w gorszych zaś swych wydaniach — inflacją przymiotników. Proza poetycka Przybyszewskiego daje najlepsze świadectwo tym obydwu zastosowaniom epitetu, rzadko kiedy utrzymując jednak epitet w mierze, a nie w nadmiarze, co powoduje dzisiejszą nieczytelność Przybyszewskiego. Maniera modernistyczna — osiągnął ją Przybyszewski jak nikt — była manierą rozwielenionego przymiotnika, była rozcieńczaniem wizji przez przesadę osłabiających się wzajemnie przymiotników, a takie zjawiska krańcowe zawsze zdradzają i charakteryzują.

„Płeć... jest przepotężnym źródłem wszelkiej mocy, wiecznej potęgi, wszystkich natchnień i boskich upojeń, najświętszych zakusów, by wtargnąć w niebios podwoje, i sromotnych zwałach się w czelustne piekło Grzechu, najwyższej Cnoty i najohydniejszych zbrodni<sup>564</sup>”.

Cytat, właśnie przez to, że przesadny, dobrze wskazuje przyczynę tej przewagi epitetów: epitet pozwala swobodnie osiągnąć postulatową bezgraniczność i nieokreśloność. Porównanie ani metafora tego nie dokonają tak szybko.

Z tej dyrektywy głównej rodzi się nastrój i rodzaj liryzmu modernistycznego. Nastrój jako niewyraźne, pozbawione rozgraniczeń pomieszenie kilku uczuć, bywa osiąganym również przez zacieranie granic, w tym wypadku jednak granic pomiędzy nieokreślonością wewnętrzną a nieokreślonością kulis służących do wywołania sytuacji lirycznej. Najbardziej znamionnym sposobem liryki modernistycznej jest znak równości położony między nieokreślonym, nieograniczonym krajobrazem a podobnym zasięgiem duszy:

Jak okiem w dal sięgnąć — stroskane bezdroże.  
Czas wokół nas depcze po serca ofierze,  
I smutni jesteśmy, jak smutne wybrzeże,  
Przy którym od dawna nie śpiewa już morze<sup>565</sup>.

Z dali milczącej, modrosinej,  
Gdzie się z pól śniegiem skłon jednoczy,  
Przez czystą, mleczną biel równiny  
Postać tułacza ciemna kroczy.  
W żebraczy łachman kryjąc ciało,  
Idzie wśród pustki sennej, bladej  
I w nieskalaność śniegu białą  
Wtłacza stóp swoich brudne ślady.  
I zda mi się, że widmo bólu,  
Idąc, zostawia ślad bolesny  
Na mojej duszy śnieżnym polu...  
I trwożnie patrzę w step bezkresny<sup>566</sup>.

<sup>563</sup>Modernizm bowiem wyzyskuje przede wszystkim epitet liryczny — podkreśla to również Sławińska w cytowanej pracy; destruktywną rolę przymiotnika u Przybyszewskiego doskonale ukazał T. Żeleński: *Ludzie żywi*, Warszawa 1929, s. 3–25 (*Blaski i nędze mowy polskiej*). [przypis autorski]

<sup>564</sup>Płeć... jest przepotężnym źródłem wszelkiej mocy (...) najwyższej Cnoty i najohydniejszych zbrodni — P. Przybyszewski, *Szlakiem duszy polskiej*, s. 142. [przypis autorski]

<sup>565</sup>Jak okiem w dal sięgnąć (...) Przy którym od dawna nie śpiewa już morze — W. Korab-Brzozowski *Dusza mówiąca*, Warszawa 1910, s. 47. [przypis autorski]

<sup>566</sup>Z dali milczącej, modrosinej (...) I trwożnie patrzę w step bezkresny — L. Staff, *Pisma*, Warszawa 1931, I, s. 14 (*Sny o potędze*). [przypis autorski]

Wyższy ładunek artyzmu udało się modernistom przekazać w innym postępowaniu. Oto określona, zdawałoby się, sytuacja liryczna zostaje rozproszona i poszerzona, tak że zaciera się punkt wyjścia i jedność uczucia, pozostaje wyłącznie nastrój. W poniższym wierszu Perzyńskiego pierwsza strofa zdaje się zapowiadać wyraźną, o charakterze spowiedzi, sytuację liryczną (opuszczona matka, syn wyjeżdżający), strofa druga od razu zaciera tę wyraźność, przez typowe modernistyczne bezdroża i oddale przeprowadza uczucie, które jeszcze nie zdołało się rozwinąć:

Mojej Matki zapłakane oczy  
Patrzą na mnie z beznadziejną trwogą.  
Słyszę głos jej — głos, co we krwi broczy,  
„Ja już nie mam na świecie nikogo...”  
Przez otchłanie, przez góry i morza  
Idzie za mną, jak echo tułacze.  
Hen, na życia mojego bezdroża —  
Idzie za mną jak echo i płacze<sup>567</sup>.

Na tle tych przykładów i rozważań możemy obecnie określić, na czym polega bezpośredniość liryczna modernistów. Pierwszy i zawsze spotykany w liryce rodzaj tej bezpośredniości, polegający na tym, że poeta powiada w pierwszej osobie „kocham, cierpię, nienawidzę”, ten rodzaj mimo swej częstości w modernizmie nie może być uważany za jakąś szczególną zdobycz artystyczną prądu. Poeci bowiem zawsze i wszędzie w ten sposób wyrażali swe uczucia, a wiara czytelnika zależała tylko od kredytu zaufania i przeżycia udzielanego autorowi przez czytelnika, który uznał za prawdę uczuciową daną sytuację. Modernistów, posługujących się tym rodzajem bezpośredniości, wyodrębnia więc jedynie pewna niespotykana dotąd tematyka liryczna, skłonność do uczuć minorowych i zgoda na te uczucia, natomiast jako nowatorów w technice poetyckiej to postępowanie wcale ich nie wyróżnia.

Nowa i znamienne jest inna odmiana bezpośredniości, ta, która, dając wzruszenie, stara się je poszerzyć poza podmiot wzruszenia, stara się je uczynić nie tyle stanem przeżycia indywidualnego, ile doprowadzić do jakiegoś *psychizmu*, do wzruszenia powszechnego przez swoją bezosobowość. Zamiast bezpośredniości deklamacyjnej i egotycznej, bezpośredniość przyciszona i przybierająca pozory nie *wynurzeń* indywidualnych, ale jak gdyby *stwierdzania stanów* roztopionych w otoczeniu, zabarwiających je w sposób jak gdyby niezależny od bardzo przecież egotycznego źródła tych stanów. Wzruszeniowość modernizmu jest, żeby tak rzec, wibrująca. Z chwilą kiedy strunie głównej, zamkniętej w duszy poety, odpowiedzą struny rzeczywistości zewnętrznej, wówczas drganie pierwsze zostaje powstrzymane, by łudzić przekonaniem, że to rzeczywistość sama przepojona jest wibracją pożądaną przez poetów. Naturalnie nie jest to proces, który by się dał odczytać w wierszach modernistycznych, ale hipoteza konieczna, ażeby zrozumieć wygląd uczuciowy tych wierszy. Tak więc zasada bezpośredniości ściśle się łączy w modernizmie z sugerowaniem, z podsuwaniem uczuć, i te dwie dążności liryki modernistycznej uzupełniają się w sposób konieczny i nierozzerwalny. Tematyka liryki modernistycznej jest zbyt wyjątkowa i niepowtarzalna, ażeby można było pozostać na czas dłuższy przy zasadzie liryzmu deklamacyjno-komunikatywnego, chcąc więc uchronić ciągłość skargi i egotyzmu, trzeba właśnie zrezygnować pozornie z tego egotyzmu, podpowiadać, nie narzucać, wmawiać, nie oświadczać. Moderniści nie zdawali sobie na pewno sprawy, jak doniosłe dziedzictwo tworzyli w ten sposób. Odtąd samo zapewnienie deklamacyjne o tym, że w poecie działa takie a takie uczucie, coraz mniej będzie skutkować. Coraz dobitniej za to będzie się czytelnik domagał od poety stwarzania nowych, niespodziewanych *sytuacji*, opisów, skojarzeń, narzucających odbiorcy wzruszenie bez przymuszania go do danego uczucia.

<sup>567</sup> *Mojej Matki zapłakane oczy* (...) *Idzie za mną jak echo i płacze* — W. Perzyński, *Poezje*, wyd. II, Warszawa 1923, s. 46. Z pomniejszych poetów okresu szczegółowego opracowania motywów łączących ją z modernizmem doczekała się tylko Maryla Wolska w sumiennej monografii Stanisława Sierotwińskiego: *Maryla Wolska. Środowisko, życie, twórczość*, Kraków 1963, s. 56–81. Specjalnie zwraca uwagę jej stosunek do florystycznego obrazowania modernistów, daleko posunięty i świadomie głoszony prymat zielnika poetyckiego krajowego nad egzotycznym (tamże, s. 74). [przypis autorski]

Teraz dopiero, gdy wiadome są dyspozycje główne arcyzmu modernistycznego, możemy spróbować odpowiedzi, jaką rolę właściwie gra w modernizmie symbol. W teoriach artystycznych pokolenia podkreślano często, jak to ujrzymy w ustępie następnym, że symbolizm jest równie stary, jak poezja i jak myśl ludzka, że „Jehowa jest symbolem, Osiris jest symbolem, Prometeusz jest symbolem<sup>568</sup>”. Takimi symbolami poezja istotnie stale się posługuje i w samym fakcie, że symbolów o podobnie wielkim zakresie używają moderniści, nie ma nic, co by ich wyróżniało jako artystów. Tak samo jak przy pierwszym typie bezpośredniości, wyróżnia tu modernistów jedynie jakość, rodzaj tych symbolów. Oto moderniści znają tylko symbole grzechu i zła — Lucyfer, Szatan, ale innych i naprawdę oryginalnych symboli tego typu nie znajdujemy u nich zupełnie. Dopiero późniejsza część Młodej Polski będzie umiała wspaniale wyzyskać tę zasadę wielkiego symbolu, by wymienić tylko Chochola, Bożyszcze, Smętka czy Marchoła. Jedyny Kasprówicz umie na swym etapie modernistycznym wyzyskiwać estetycznie wielkie symbole, ustawiając je stale w pary kontrastowe: Chrystus i Szatan, Salome i św. Franciszek z Asyżu, poprzednio zaś *L'Amore disperato*, Miłość-Grzech i *Amor vincens*.

Zasługa modernizmu jest przeto w czym innym, nie w tym, co zapowiadano jako uprawnienie z przeszłości. Lirycy tego kierunku potrafili nadać wartość symboliczną bardzo potocznym, bardzo częstym szczegółom krajobrazu, otoczenia fizycznego człowieka, czy jakimś najzwyczajszym, zupełnie już, zdawałoby się, nieużytecznym w poezji częściom ciała ludzkiego (oczy i dłonie, zwłaszcza oczy, te dwa ulubione rekwizyty liryki modernistycznej). Jeżeli przeto zadaniem poezji jest, by rzeczy znane i opatrzone ukazywać w nowym świetle, modernizm to zadanie spełniał znakomicie, choć na krótko, bo popadł w szablony. Na dwóch odcinkach wystarczy się temu przyjrzeć dla dowodu. Poezja pór roku i poezja kwiatów i roślin, trudno bowiem o tematy, które by były bardziej próbą oryginalności kierunku przez czyhającą w nich groźbę banalności. Rzecz jasna, że niejeden obraz i symbol modernistyczny tego gatunku będzie banalny dla nas, ale nie był on banalny w swoim czasie.

Moderniści są przede wszystkim piewcami jesieni, jako że ta pora roku najlepiej się zgadzała z najczęstszymi uczuciami tych poetów. O każdym z nich można by powtórzyć trochę ironiczne słowa Perzyńskiego: „Kiedy deszcz pada i liście z drzew prószy, Jakaś specjalna dolegliwość duszy”, czy inne słowa tego samego poety — „jestem kontrolerem sloty. Jak gdybym nie miał już nic do roboty<sup>569</sup>. Z kontrolerów sloty najwięcej wyrazu zdołał osiąść Staff w swych głośnych wierszach, jak *Melancholia*, *Jesień*, *Slota*, *Regina autumni*. Ale nowością liryki modernistycznej jest to, że każdą porę roku, bez względu na asocjacje, jakie się zwykle pospolicie z nią wiążą, moderniści nasycają melancholijną swą uczuciowością. Przybyszewski i Kasprówicz, szczególnie ten drugi, umieją wydobyć niesamowitość i groźbę letniego upału, krajobrazu zżartego słońcem — tych wizji z *Święty Boże, Święty* mocny nie zapomina się nigdy. Bronisława Ostrowska, która mimo braku typowych wątków modernistycznych musi być wskutek swojej ekspresji artystycznej uważana za modernistkę, napisała cykl *Ku zgodzie*, dziejący się wiosną, latem, jesienią i zimą. Że jesień i zima pozwalają poetce na palenie serca i rozsypywanie go z prochem śnieżnym, by nie płamiło krwią niepokalanej szaty zimy, jest to sytuacja liryczna wyjątkowa może przez gest symboliczny, ale bynajmniej nie wyjątkowa przez swe znaczenie uczuciowe. Oryginalniej jest z wiosną i latem. Motywem przewijającym się przez opowieść o wiosnie są słowa: „Mogilne darnie kwitną Pod szumem smętnych tuj<sup>570</sup>...”. Wezwanie letnie, rodzące się na widok pól i żniwiarzy, wygląda tak:

Nie dojrzy oko twoje  
W zachodnich chmur pożodze  
Na słońcem litej drodze,  
Płynącą w zórz podwoje,

<sup>568</sup> *Jehowa jest symbolem, Osiris jest symbolem, Prometeusz jest symbolem* — A. Lange, *Studia z literatury francuskiej*, Lwów 1897, s. 151 [przypis autorski]

<sup>569</sup> *Kiedy deszcz pada i liście z drzew prószy, Jakaś specjalna dolegliwość duszy (...) jestem kontrolerem sloty. Jak gdybym nie miał już nic do roboty* — W. Perzyński, *Poezje*, wyd. II, Warszawa 1923, s. 26, 31 (*Bez tytułu*). [przypis autorski]

<sup>570</sup> *Mogilne darnie kwitną Pod szumem smętnych tuj* — B. Ostrowska, *Pisma poetyckie*, Warszawa 1932, II, s. 52. [przypis autorski]

Charona cichą łódź<sup>571</sup>.

Niespodzianki Ostrowskiej są względnie niewinne wobec zgrzytu, który w przedstawieniu wiosny znajdujemy u Orkana:

Cóż jest smutnego boleśniej  
Od ziemi, która ze zimy wstaje?  
Chyba serce, gdy z bólu odtaje,  
Bez złud, iż czas je uwieśni.  
Liszaje śniegu w parowach —  
Czerniejące, rude, zgniłe tłoki —  
Istnie jako odtajane zwłoki  
Z białą podścielą przy głowach<sup>572</sup>.

Skoro taki oksymoron uczuciowy i obrazowy występuje u poety, nic dziwnego, że jego władza sięgnie również do jesieni, i ta pora, mająca być czasem smutków i przerażeń, przestaje nim być. U Stanisława Brzozowskiego znajdujemy następujący wiersz:

Kiedy wiosna w liść ustroi drzewa  
I otuli je młodości tchnieniem,  
Wtenczas bole, które wiatr im śpiewa,  
One czują liści swoich drżeniem.  
Lecz gdy jesień liście im pozwiewa  
I otuli smutnym śmierci cieniem,  
Choć wicher jęczy i płacze ulewa,  
One zimnym darzą je milczeniem<sup>573</sup>.

W konsekwencji takiego postępowania Staff, jak gdyby biorąc rewanż za swoje rozliczne wiersze smętno-jesienne, o dniu jesiennym napisał powabną i dowcipną *Humoreskę*, opowiadając, jak to w „jesienny, złoty, cudny dzień, jak gdyby jeszcze z łaski darowany” —

Drzewa odarte z liści, nagie już,  
Zdają się w słońcu z zawstydzenia mniejsze,  
Nieśmiało patrzą w liście spadłe w kurz,  
Zakłopotane, jakby nietutejsze.  
A szczyt kościelny, wznosząc złoty krzyż,  
Lśniący wspaniale złocistymi smugi,  
Pnąc się, w uznaniu za piękny dzień wzwyz,  
Zawiesza niebu złoty krzyż zasługi<sup>574</sup>.

Humor tego zestawienia przekracza możliwości modernizmu, nie przekraczały ich natomiast wiersze Brzozowskiego, Ostrowskiej i Orkana, wskazując na wybitną właściwość liryki modernistycznej, do której przyjdzie jeszcze powrócić: jest nią skłonność do kontrastu wprowadzającego w sytuacje zazwyczaj radosne i optymistyczne zgrzyt pesymistyczny, drażniącą niespodziankę. Dążność całkiem zrozumiała na tle ekspansywności pesymizmu modernistycznego, jego rozlewności, szukającej uzasadnienia przez wynajdowanie stron czarnych tam, gdzie nie zwykły one istnieć. Sama zaś niespodzianka zgrzytu

<sup>571</sup>Nie dojrzy oko twoje (...) *Charona cichą łódź* — B. Ostrowska, *Pisma poetyckie*, Warszawa 1932, II, s. 55. [przypis autorski]

<sup>572</sup>Cóż jest smutnego boleśniej (...) *Z białą podścielą przy głowach* — W. Orkan, *Z martwej roztoki*, Kraków 1912, s. 31. [przypis autorski]

<sup>573</sup>Kiedy wiosna w liść ustroi drzewa (...) *One zimnym darzą je milczeniem* — S. Brzozowski, *Nim serce ucichło*, s. 28 (*Kiedy wiosną...*). [przypis autorski]

<sup>574</sup>Drzewa odarte z liści, nagie już (...) *Zawiesza niebu złoty krzyż zasługi* — L. Staff, *Pisma*, Warszawa 1931, VIII, s. 61–62 (*Galąz kwitnąca*). [przypis autorski]

to nowe wydanie modernistycznej skłonności do dreszczu; mocne, sensualistyczne przeżycie, którego istnienie zakładaliśmy u podstawy dreszczu, zostaje pobudzone i właśnie przez to podniecone. Podnieta idąca od przyrody, która już zdołała się zbanalizować i zatrzeć, nagle drażni, nakazuje uwagę zmęczonej wrażliwości. Wiosna boli, lato jest ponure. Takie kontrasty to dziedzina oksymoronu uczuciowego, będącego ulubionym chwytym modernistów. Powiadam: uczuciowego, ponieważ częściej bodaj, zwłaszcza u poetów klasycyzujących lub intelektualistów (np. Lechoń), znachodzimy oksymoron pojęciowy, i ten rozwinie się z liryki modernistycznej pod piórem Staffa, ale w czystym modernizmie jest to sposób uczuciowy, uderzający we wzruszeniowość, a nie w grę precyzji i niespodzianek intelektualnych.

Kwiaty, roślinność modernistyczna [Aneks XII<sup>575</sup>]. Od razu można powiedzieć, że ten rodzaj obrazowania poetyckiego wykazuje zupełnie podobne związki z dreszczem i sensualizmem. Predylekcja do kwiatów niezwykłych, niespotykanych jest wobec tego całkiem zrozumiała. Ale kwiaty mogą być niezwykle w dwojaki sposób: albo przez swoją gatunkową niezwykłość i rzadkość, albo przez swoją pospolitość tak wielką, że wydawała się niegodną poezji. Moderniści uprawiają obydwa rodzaje niezwykłości kwiatów. Stąd modernizm jest poezją tuberozy, kamelii, mimozy, lotosu, orchidei, nenufarów, lian, u Micińskiego nawet „roślin krwiożerczych węzowate drgawki”, „kwiat mango w uściskach anakondy<sup>576</sup>”, tudzież krajowych wprawdzie, ale jakże rzadkich w poezji: tulipanu, jaśminu, lili, hiacyntu, krokusu, malwy, lawendy, storczyków, paproci — lub też po prostu poezją ostów, maków, powoju, dziewanny, podbiału, żarnowca (ulubiony kwiat Ostrowskiej), jałowców, wrzosów, szaleju, głogu, tataraku, łopuchów, jaskrów, szczawiu, kaczerców, ślazu, a w dalszej konsekwencji badyli przydrożnych, tarnin, trzciny, wierzby, brzozy. Ostrowska w drugim tomie poezji cały cykl liryk zatytułowała *Woń kwiatów*. Wiersze jej poświęcone są takim oto kwiatom: pierwiosnki, storczyki, dziewanna, lilia, tuberozy, rezedka, astry, bratki, nieśmiertelniki, a w tekście liryk występują ponadto róże, wrzosy, bzy, cyklameny, mimozy, liany<sup>577</sup>... Jest to więc poezja wszystkiego, co albo egzotyczne naprawdę, albo egzotyczne przez nieistnienie w poezji dotychczasowej<sup>578</sup>.

Kwiaty egzotyczne na sposób pierwszy znają wszyscy bodaj więksi i mniejsi lirycy pokolenia. Kwiaty egzotyczne na sposób drugi wprowadza Kasprówic, nieznaną tuberoz ani orchidei (równocześnie ten sam egzotyzm najpospolitszych roślin odkrywa w swych młodzieńczych szkicownikach Wyspiański), Przybyszewski zaś śmiało się posługuje obydwojema rodzajami egzotyki kwiatów. U niego też znajdziemy dowód, że sens poetycki pierwszego i drugiego obrazowania jest taki sam. Oto urywek z *Androgyne*:

„Widział ją czystą i niewinną, jak dziecko z oczyma białej tuberozy, cichą jak odbłask gwiazd w czarnej toni — łagodną jak echo fletni pastuszych w nocach wiosennych, odurzonych zapachem kwiecia bzowego —

to znowu smutną i rozbolełą jak kwiat czarnej róży w duszącym upale sierpniowej południcy; tylko czasami szarpnie się wielki krzyk z duszy jak dźwięk dzikiego akordu, co przerywa rozpaczną zadumę trawy kołyszącej się na pustych stepach —

to znowu żądną i spragnioną, jak pęk kwiecia makowego, ślaniającą się w odurzeniach oddania się; jak gdyby przez sennie, rozkoszne marzenie prze-

<sup>575</sup>Aneks XII — patrz: dalej w tej publikacji autorskie uzupełnienie opatrzone tytułem *Aneks XII*. [przypis edytorski]

<sup>576</sup>roślin krwiożerczych węzowate drgawki (...) kwiat mango w uściskach anakondy — T. Miciński, *W mroku gwiazd*, s. 111, 12. [przypis autorski]

<sup>577</sup>Ostrowska (...) cały cykl liryk zatytułowała „Woń kwiatów” — B. Ostrowska, *Poezje*, Lwów 1985, s. 79–91. [przypis autorski]

<sup>578</sup>poezja wszystkiego, co albo egzotyczne naprawdę, albo egzotyczne przez nieistnienie w poezji dotychczasowej — nic więc dziwnego, że Asnyk w *Szkiele do współczesnego obrazu* wśród takiej egzotycznej roślinności umieszcza modernistów: W ogrodzie strojnym w rzeźb klasycznych szereg, Pełnym róż, mirtów, jaśminów, tuberoz, W gronie wykwinnych paziów i pasterek Renesansowy cicho stąpa Eros.

(*Pisma*, II, s. 251). [przypis autorski]

wił się wąż gorących, namiętych tonów, dyszących żądzą i żarem pragnienia.

Raz widział jej oczy zaszele mgłą upojenia, to znowu rozpuszne i wyzywające, jakby były spowite czarem indyjskich konopi. Na jednej twarzy widział usta jej jak kwiecie róży mistycznej — inne rozpasaly się krzykiem otwartego kielicha orchidei — znowu inne, dumne i pyszne, z wargami wydętymi w kształt kwiatu jasnoty lub wyżłinu<sup>579</sup>.

Przy obrazowaniu za pośrednictwem kwiatów — dążności, jakie co dopiero stwierdziliśmy, dreszcz i oksymoron, występują równie dobitnie. W wspomnianym cyklu Ostrowskiej wonie lilii i tuberoz kojarzą się poetce z obrazem trupa młodej dziewczyny i noc, kiedy lilie kwitną, przed świtem „się staje chłodniejsza i sina. Niby w przeddzień zaślubin umarła dziewczyna<sup>580</sup>”. U Wincentego Brzozowskiego znajdujemy zaś taki wiersz:

Nad szmerem strumieni  
Skonały niezabudki;  
W łanach zbóż — bławaty;  
W mrocznych lasów zieleni  
Białe smutki  
Konwalii.

A zachód wieczorny się pali  
W ogrodzie, kędy lilia czysta  
W rezygnacji —  
A na jej modlitwach żmija  
Swoje pierścienie obwija,  
Żalobna i promienista...

Zachód wieczorny się pali  
I nie będzie księżycy i gwiazd na firmamencie:  
Ogień Zachodu i zmierzchy, W jakimś szalonym zamęcie,  
Pokryją kirem drzew wierzchy —  
I będą cyprysy;  
Ubiorą w szkarłaty  
Kwiaty —  
I będą róże;  
Spadną tumanem krwi, legną w popiele —  
I będą maki;  
I, dziwnym czarem ich —  
Asfodele<sup>581</sup> (...)

Symbol więc, zwłaszcza w swoich nieoczekiwanych zestawieniach, spełnia dwojaką rolę i jest jak gdyby etapem przejściowym pomiędzy rzeczywistością traktowaną realistycznie a modernistycznym niepokojem, w sferze ekspresji artystycznej wyrażającym się skłonnością do kontrastów wrażeń, asocjacji. W tym sensie etapem przejściowym, że dzięki symbolowi odrealniona zostaje rzeczywistość, ukazane zostają znaczenia rzeczy i twórców burzące ich proporcje realistyczne, a to pozwala przejść artyście wprost do sfery wymaganej przez postawę duchową modernizmu, budować w świecie znaków zmysłowych niespodzianki odpowiadające kontrastom i sprzecznościom istniejącym w tej postawie. Stefan George pisał w *Rat für Schaffende*, że nowy artysta nigdy nie będzie wyrażał uczuć wprost, bo

„czyż nie może swych nieokreślonych natchnień sugerować szeptem kwiatów czy łagodnym pluskiem majowego deszczu, swego pragnienia mocy — nocą burzliwą, grzmotem wielkich fal, hukiem ciemnych borów? Pędu

<sup>579</sup>Widział ją czystą i niewinną (...) kwiatu jasnoty lub wyżłinu — S. Przybyszewski, *Androgyne*, Kraków 1900, s. 28–29. [przypis autorski]

<sup>580</sup>noc (...) się staje chłodniejsza i sina. Niby w przeddzień zaślubin umarła dziewczyna — B. Ostrowska, *Poezje*, Lwów 1985, s. 82. [przypis autorski]

<sup>581</sup>Nad szmerem strumieni (...) Asfodele — W. Korab-Brzozowski *Dusza mówiąca*, Warszawa 1910, s. 34–35. Por. K. Lewandowski, *Róże*, „Życie” 1898, nr 42. [przypis autorski]

ku nieosiągalnemu celowi czyż nie będzie się dało sugerować zawrotnymi szczytami gór, zawsze jeszcze od chmur dalekimi, wysiłku daremnej drogą ginącą w mgłach, rozpaczy krwią i purpurą zachodzącego słońca<sup>582</sup>?”

Wyniknęło z tego rychło niebezpieczeństwo schematyzmu i szablonu, którego nie ustrzegli się moderniści — dlaczego, ujrzymy w ustępie następnym.

Ale to sprawa przyszłości, niedalekiej wprawdzie, przyszłości jednak, która swoimi perspektywami nie krępowała modernistycznej części generacji. Z tej przyczyny, iż na gruncie polskim cały ten z grubsza przedstawiony zespół środków artystycznych był dużą nowością — dowód w tym chociażby, że nie umiano dorobić dla jego uzasadnienia żadnych więcej rodzimych przodków poza Słowackim. Romantyzm krajowy, w swej części poetyckiej najbliższy pod względem problemów, nie wydał poetów, którzy by jako artyści mogli się stać przewodnikami. Norwid jeszcze zupełnie nie był znany, a zresztą ani jedna z cech głównych modernizmu nie występuje u niego naprawdę silnie. Ekspresja artystyczna modernizmu była więc naprawdę oryginalna, mimo że poczęta z zagranicznych źródeł. Stwarzała zasób możliwości, z których można było rozrzutnie czerpać. *Przygotowywała*, krótko mówiąc, i te zadania przygotowawcze ujrzymy jeszcze jako główne dziedzictwo modernizmu, pozostawione całemu pokoleniu.

### 3. Teorie artystyczne i wpływy obce

Odnowa artystyczna przyniesiona przez modernizm dużo silniejsza była wprost w dokonaniach artystycznych aniżeli w teoriach głoszonych przez modernistów. Bezspornie, że na polskim gruncie, gdzie nigdy, szczególnie w pokoleniu pozytywistów i konserwatystów krakowskich, nie było dobitniejszych zainteresowań czysto artystycznych, moderniści wnosili stosunkowo wiele estetycznych postulatów i rozważań, ale na szerszym tle, zwłaszcza na tle symbolizmu francuskiego, tych postulatów w teoriach było znacznie mniej niż w samej praktyce twórczej.

Powszechnie i szeroko opowiada się o zależności Młodej Polski od symbolizmu francuskiego, gdy tymczasem trzeba do tej kwestii wnieść pewne dokładniejsze sądy, odpowiedzieć bodaj sumarycznie na zapytanie, czy istotnie modernistyczna część generacji jest jedynie powtórką tego symbolizmu. Zależności naturalnie nikt nie zamierza przekreślać, choć zdałyby się nareszcie dokładniejsze, poszczególnych pisarzy (np. recepcja Baudelaire'a) obejmujące studia, na które nie ma miejsca w tym zarysie, a które by ujawniły właściwy zasięg wpływu, właściwą znajomość symbolizmu francuskiego i jego ojców. Nie umniejszając więc zależności, możemy śmiało rzec, że między naszym modernizmem a symbolizmem francuskim istnieją ważne różnice, widoczne szczególnie w obrębie teorii artystycznych i ich znaczenia w działalności generacji.

Różnice te wynikają z natury francuskiego stosunku do zadań literatury, jej dużo większej samoistności, operowania problemami czysto literackimi. Nie oznacza to naturalnie, ażeby ewolucja literacka nie odzwierciedlała we Francji przemian ideowych lub szła w tyle za nimi, ale oznacza, że je odzwierciedla bezpośrednio w zakresie środków techniczno-pisarskich, tak że np. dowodem zerwania z naturalizmem będzie we Francji zerwanie z powieściową dokumentacją naturalistyczną, i to już wystarczy. W literaturze polskiej, zgodnie z jej stałym *praktycyzmem*, ze skłonnością do bardziej życiowego, dalszego od autonomii estetycznej pojmowania celów twórczości, ta samoistność środków technicznych nie zaznacza się tak silnie nawet w okresie będącym przede wszystkim wielkim odnowieniem tych środków. Tak częstego i ważnego dla polskiego modernizmu poczucia wielkiego rozczarowania i zaniku wszelkich wartości nie znajdziemy u symbolistów francuskich prawie zupełnie, podczas gdy na odwrót te kwestie, które do białego rozpałały umysły we Francji, jak zagadnienie wiersza wolnego i nowego słownictwa, sprawy, wokół których skryształizowała się tam rewolucja symboliczna, na polskim gruncie występują nader słabo albo nawet w ogóle nie istnieją, jak np. spór o wiersz wolny. Tutaj nikt Reymonta ani Tetmajera nie uważał za jakobinów literackich, ponieważ wprowadzili gwarę do utworu literackiego, podczas gdy we Francji dużo skromniejsze reformy leksykalne przyjmowane były z wielkimi oporami. Stąd to wreszcie, gdyby ktoś usiłował u nas

<sup>582</sup>czyż nie może swych nieokreślonych natchnień sugerować (...) rozpaczy krwią i purpurą zachodzącego słońca — E. Lowry Duthie, *L'influence du symbolisme français dans le renouveau poétique de l'Allemagne*, Paris 1933, s. 399. [przypis autorski]



nazwać omawiany okres symbolizmem, uważając, że już w ten sposób ujmie wszystkie cechy tego okresu, nazwanie będzie zbyt wąskie, bo obejmuje tylko pewien środek poetycki, a natomiast nie jest wąską nazwą modernizm, bo obejmuje cały kompleks postaw duchowych i filozoficznych, a ten dla polskich stosunków jest charakterystyczniejszy.

Ogłoszony w 1886 roku przez Moreasa manifest symbolizmu, głosząc wyższość idei nad rzeczywistością, podaje równocześnie cały zasób środków technicznych wiodących do urzeczywistnienia tej wyższości w materiale słowa i wiersza francuskiego:

„By dokładnie wyrazić swoją syntezę, symbolizm uciec się musi do stylu pierwiastkowego i skomplikowanego: do słów niewytartych, okresów zwartych, idących na przemian z okresami o falujących spadkach; wymownych pleonazmów, tajemniczych elips, wyrzutni, do obrazowania ścisłego i wielokształtnego; wreszcie do tęgiego języka — odnowionego i zmodernizowanego, tęgiego, bujnego i żywego języka francuskiego sprzed doby panów Vaugelas i Boileau-Despreaux... Rytm: do życia przywrócona dawna metryka; nieład umiejętnie rozrządzony; rym lśniący i wykuty jak złoty czy spiżowy puklerz obok rymu pełnego ukrytej płynności etc.<sup>583</sup>”

Wspólne tezy symbolistów francuskich, wymieniane przez Kahna, mieszczą się na tej samej płaszczyźnie:

„Oprzeć się lirycznej i romantycznej anegdocie, oprzeć się pisaniu wszystkiego, co ślina na pióro przyniesie, pod pozorem przystosowania się do ignorancji czytelnika, odrzucić zamkniętą sztukę parnasistów, dochodzący do fetyszyzmu kult Victora Hugo, zaprotestować przeciwko płaskości pomniejszych naturalistów, uwolnić powieść od plotki i zbyt łatwej dokumentacji, wyrzec się drobniańskich analiz, by pokusić się o syntezę, zdać sobie sprawę z obcego wkładu, o ile był on odkrywczy, jak w wypadku wielkich Rosjan i Skandynawów — takie były punkty wspólne. Dotykającym i wyraźnie dokonany rezultat roku 1886 było ustanowienie wiersza wolnego<sup>584</sup>”.

Przepisów tak precyzyjnych i tak wyłącznie literackich darmo by szukać w programie artystycznym naszego modernizmu i tedy to przebiega główna różnica między przesadnie ujmowanym wzorem tego prądu a jego polskim, zupełnie specjalnym wydaniem.

Z tych wielu przepisów w teorii artystycznej naszego modernizmu znajduje zastosowanie tylko sprawa symbolu, jego pradawności lub też w ogóle pradawności wszelkich sposobów artystycznych zalecanych przez nowy prąd. Jak u podstawy artyzmu modernistycznego kładliśmy dążenie do nieskończoności, zacieranie granic, tak u podstawy teorii artystycznych głoszonych w Polsce stwierdzamy całkiem podobne dążenie do wskazywania, że artyzm modernistyczny jest czymś odwiecznym, pradawnym, a odnowa artystyczna to jedynie jego ponowna aktualizacja. Każdym przełomem artystycznym zdaje się rządzić opisywana przez K. Krauzę retrospekcja przewrotowa, polegająca na wyszukiwaniu przez prąd dla swych nowych celów i pragnień przodków w przeszłości, na dowodzeniu, że przemiana jest jedynie nawiązaniem wątku zerwanego przez poprzedników. W samym więc szukaniu przodków dla symbolizmu nie ma nic szczególnie nowego, nowe jest za to, jak daleko się tych przodków szuka, gdzie jest granica czasu, od której rozpoczyna się ta retrospekcja. Otóż u modernistów tej granicy właściwie nie ma. Ich przodkowie znajdują się w jakiejś niesłychanej odległości czasu, niektóre rewelacje, jak zobaczymy u Przybyszewskiego, sięgają w ogóle epoki, kiedy jeszcze słowo ludzkie w jego obecnej postaci nie było ukształtowane. Krótko mówiąc, w teorii panuje ta sama głębia i bezgraniczność, która panowała w samej ekspresji artystycznej.

„Każda metafora ścisła jest symbolem — pisał Lange. — Każda niesymboliczna metafora jest błędem. Metafory prawdziwe, ścisłe, znajdują się

<sup>583</sup> By dokładnie wyrazić swoją syntezę (...) rymu pełnego ukrytej płynności etc. — P. Martino, *Parnasse et symbolisme*, Paris 1930, s. 151–152. [przypis autorski]

<sup>584</sup> Oprzeć się lirycznej i romantycznej anegdocie (...) rezultatem roku 1886 było ustanowienie wiersza wolnego — G. Kahn, *Symbolistes et decadents*, Paris 1921, s. 51–52. [przypis autorski]

w budowie języka. Najgłębszy symbolizm mieści się w tych wyrazach *bohater, bogaty, ubogi, zboże*, które pochodzą od *Boga*. Język jest jedną olbrzymią metaforą, czyli symbolem. Poezja jest metaforą podniesioną do najwyższej potęgi... Symbolizm istniał od wieków<sup>585</sup>”.

Całkiem podobnie sądził Miriam:

„Sztuka wielka, sztuka istotna, sztuka nieśmiertelna była i jest zawsze symboliczną; ukrywa za zmysłowymi analogiami pierwiastki nieskończoności, odsłania bezgraniczne pozazmysłowe horyzonty (...) [Maeterlinck] musiał jak gdyby nie liczyć się z całym, osiągniętym przez wieki rozwojem cerebalnym, uwolnić się od napływów cywilizacyjnych i szczegółów aktualności, wznieść się ponad efemeryczne właściwości epok i krajów... jednym słowem, spod warstwy różnoczasowych i różnokrajowych wpływów, nawyknień i konwencji wydobyć wiekiustą historię człowieka, z całą świeżością i wyrazistością instynktownych, bezwiednych przebudzeń, rzutów i odruchów<sup>586</sup>”.

Ta niezwykła głębia retrospekcji najdobitniej występuje u Przybyszewskiego, w jego teorii o

„tajemniczym węźle wszystkich zmysłów, w którym dźwięk na barwę się przetwarza, powonienie dotknięciem się staje, a hieroglif uczucia mieni się całą tęczą barw i brzmi rozległą skalą dźwięków<sup>587</sup>”.

Gruntem teorii jest wiara w istnienie metasłowa, metadźwięku, bytującego w jakiejś niesłyszanej przeszłości, w której wartość społeczno-komunikatywna słowa nie oddzieliła się jeszcze od jego wartości muzycznej. Nawiasem mówiąc, retrospekcja zupełnie podobna rzutowaniu przez Wagnera w przeszłość jego pramelodii. Stale kreśloną przez Przybyszewskiego granicą, od której rozpoczyna się nowa sztuka, jest to, że sztuka niedawnej przeszłości dźwięki, słowa i barwy uważała za odrębne istności, podczas gdy nowa sztuka i nowy artysta wiedzą, że ta odrębność jest jedynie wynikiem operacji mózgowej, a w rzeczywistości odrębne wrażenia tworzą ścisłą jedność i tę jedność tworzyły już u swego początku. Docieranie ponowne do tej jedności syntetyczno-nastrojowej to zadanie prawdziwego artysty, a zarazem znak wyróżniający go od artysty mózgowego. Granica przebiega więc dwukrotnie; u samego początku sztuki i u wstępu do okresu modernizmu. I tu, i tam przebiega tak samo. I tu, i tam jest nawrotem do sposobów ekspresji istniejących, zanim w ogóle mowa w jej kształcie obecnym została uformowana.

„Starzy analizowali, rozrywali wrażenia. U nich dźwięk łączy się li tylko z dźwiękiem, barwa z barwą, a więc asocjacje ich są tylko odtworzeniem wrażeń według ich przedmiotowej miary. Tymczasem dźwięk może i rzeczywiście wywołuje potopy barw, woń jakiegoś kwiatu wywołuje zupełnie przeciwne konglomeraty wrażeń, a zaledwie dostrzegalny błysk jakiejś barwy może w nieświadomości wywoływać całe życie w nieskończonej perspektywie. A więc zasadniczą cechą „nowej” poezji, nowych prądów jest odtworzenie wrażeń według ich uczuciowego powinowactwa, bo dwa różne wrażenia mogą mieć ten sam uczuciowy rdzeń<sup>588</sup>”.

<sup>585</sup> Każda metafora ścisła jest symbolem (...) Symbolizm istniał od wieków — A. Lange, *Studia z literatury francuskiej*, Lwów 1897, s. 150. [przypis autorski]

<sup>586</sup> Sztuka wielka, sztuka istotna, sztuka nieśmiertelna (...) bezwiednych przebudzeń, rzutów i odruchów — Z. Przesmycki, *Wstęp do Wyboru pism dramatycznych Maeterlincka*, Warszawa 1894, s. CXIX. [przypis autorski]

<sup>587</sup> [o] tajemniczym węźle wszystkich zmysłów (...) brzmi rozległą skalą dźwięków — S. Przybyszewski, *Moi współcześni*, I, s. 91 (*Wśród obcych*). Metasłowo Przybyszewski pojmował następująco: „Pierwotny człowiek nie mówił swych uczuć, ale je śpiewał długo, przeciągle; wyśpiewał całą ciągłość i trwanie swego uczucia. Ten sposób pierwotny wypowiedzania się, odtwarzania bezpośrednio swych uczuć w formie dźwięku, jest dla mnie tym, co nazywam metasłowem lub metadźwiękiem” (*Na drogach duszy*, s. 108). [przypis autorski]

<sup>588</sup> Starzy analizowali, rozrywali wrażenia (...) dwa różne wrażenia mogą mieć ten sam uczuciowy rdzeń — [S. Przybyszewski] *O nową sztuką*, „Życie” 1899, nr 6. Ustęp ten nie został przedrukowany w tomie *Na drogach duszy*. Por. ponadto: S. Przybyszewski, *Zur Psychologie des Individuums*, t. I *Chopin und Nietzsche*, Lack B, s. 20. *Na drogach duszy*, s. 132, *Szlakiem duszy polskiej*, s. 76–77. [przypis autorski]

Wobec tak niespotykanego zasięgu retrospekcji nic dziwnego, że i w innych dziedzinach znamionuje modernistów poszukiwanie źródeł i praźródeł (*pra*, ten ulubiony przedrostek, odsuwający w nieskończoność granice epitetu czy przymiotnika), głębi, praiłów, tajni, wszystkiego, co jest bezgraniczne jak krajobraz modernistyczny. Zasięg ten wyjaśnia zarazem, dlaczego to niejeden z obserwatorów pomawiał modernistów o... barbarzyństwo, o pierwotność. „Poetę jako człowieka pierwotnego”, wierzącego w animizm, charakteryzuje Świętochowski równocześnie z pojawieniem się modernizmu (1896), Popławski zaś, dobrze zauważając zjawiska retrospekcji sięgającej aż do pierwotności, zupełnie niesłusznie widział w tym genezę socjologiczną modernizmu<sup>589</sup>.

Teoria symbolu jako nawrotu do praźródeł wszelkiej sztuki zupełnie tak samo wyglądała u symbolistów obcych. W jednej z najwcześniejszych książek sumujących dokumentację i wskazujących na genezę nowo powstającego prądu, w *L'art symboliste* Georges Vanora znajdujemy taki wniosek i takie jego bardzo uczzone uzasadnienie.

„Sam tytuł niniejszej książki może się wydać pleonazmem, ponieważ w bliskiej przyszłości sztuka i symbol będą oznaczać to samo (...) Jakkolwiek nową może się wydawać teoria symbolizmu literackiego, istniała ona zawsze. Święty Cyryl Aleksandryjski poucza, że trzeba »od świata cielesnego jako bardzo jasnego obrazu zstąpić ku rzeczom duchowym«, zaś gramatyk Dydymiusz stwierdzi, że »obowiązkiem roztropnego poety jest używać symbolu i chwytać tajemnicę utajoną w formie symbolicznej«. Święty Augustyn oświadcza: »We wszelkim widocznym stworzeniu istnieje coś ukrytego; Bóg pragnie, abyśmy tego poszukiwali, a znalazłszy, cieszyli się tym odkryciem«. Znacznie później Schiller jeszcze napisze, że świat tylko o tyle jest godzien uwagi dla poety, o ile w sposób symboliczny wskazuje rozmaite objawy istoty myślącej. (...) Zaś geniusz, nabywszy doskonałego zrozumienia symbolów zamarłych w świecie dostępnym zmysłom, nie będzie odtąd polegał na powtarzaniu legend czy rozpatrywaniu uczuć, lecz na odgadywaniu odpowiedniości (*correspondances*)<sup>590</sup>. [Aneks XIII<sup>591</sup>]

Remy de Gourmont pisał:

„Literatura nie jest w istocie rzeczy niczym innym, jak rozwojem artystycznym idei, jak symbolizacją idei za pośrednictwem imaginacyjnych bohaterów.

Jeżeli takie zdanie wydaje się nowością, to dlatego, że naturalizm był prądem opartym na pogardzie dla idei i symbolu.

Zrywając z tą pogardą, nawracając do najpierwszych, wiecznych obowiązków sztuki, buntownicy uważali, że odkryli nowe, ba, olśniewające prawdy, kiedy oświadczali, iż pragną na nowo wcielić ideę w literaturę; tymczasem zapalili tylko dawną pochodnię, wokół niej zaś porozpalali wiele małych świeczek<sup>592</sup>.

Całkiem podobnie sądził Charles Morice w głośnej wówczas *La littérature de tout à l'heure*. Przewóski w ten sposób referuje jego poglądy:

<sup>589</sup> Popławski (...) zauważając zjawiska retrospekcji sięgającej aż do pierwotności, zupełnie niesłusznie widział w tym genezę socjologiczną modernizmu — „Ponieważ «nowa sztuka» ma wiele wspólnego z sztuką pierwotną i barbarzyńską, ponieważ pojęcia i upodobania jej twórców i wyznawców są pokrewne z pojęciami i upodobaniami wieków średnich — to, gdyby nawet innych faktów nie było, wolno wnioskować, że średniowieczna właściwa, dekadencja i modernizm, jest wytworem ducha barbarzyńców nowoczesnych” (J.L. Popławski, *Szkice literackie i naukowe*, Warszawa 1910, s. 182). Por. ponadto Orzeszkowa *Melancholicy*, I, s. 12. [przypis autorski]

<sup>590</sup> Sam tytuł niniejszej książki może się wydać pleonazmem (...) na odgadywaniu odpowiedniości (*correspondances*) — G. Vanor, *L'art symboliste*. Paris 1889, s. 13, 37–38. Vanor to pseudonim belgijskiego poety Georges Yan Ormelingen. Najwcześniejszy zbiór polemik i manifestów dotyczących teorii symbolizmu oraz sprawy dekadentyzmu zawiera anonimowa książeczka *Curiosites litteraires. Les premieres armes du symbolisme*, Paris 1889. [przypis autorski]

<sup>591</sup> *Aneks XIII* — patrz: dalej w tej publikacji autorskie uzupełnienie opatrzone tytułem *Aneks XIII*. [przypis edytorski]

<sup>592</sup> *Literatura nie jest w istocie rzeczy niczym innym, jak rozwojem artystycznym idei (...) wokół niej zaś porozpalali wiele małych świeczek* — Remy de Gourmont *Le livre des masques*, XIII ed., Paris 1921, s. 9–11. [przypis autorski]

„Oczekując (...) zupełnego przechylenia się nauki w stronę mistycyzmu, intuicja marzenia uprzedza ją w tym, święcąc jednocześnie inny przyszły alians, zmysłu religijnego z naukowym, w uroczystości estetycznej, w której jaśniej szczerze ludzkie pragnienie złączenia wszystkich mocy ludzkich i powrócenia do pierwotnej strofy. Ten powrót, to cała treść sztuki. Wielkie epoki bywają w początku i końcu społeczeństw<sup>593</sup>”.

Najprościej tę zasadę wyrażał Henri de Régnier:

„Wiem dobrze, że nie my wynaleźliśmy symbol, ale dotąd symbol tylko instynktownie rodził się w dziełach sztuki, tylko niezależnie od wszelkiego zamiaru, albowiem przeczuwano, że nie może być sztuki prawdziwej bez symbolu. Obecny ruch jest odmienny: z symbolu czyni się zasadniczy warunek sztuki. Pragnie się rozmyślnie i świadomie wygnać wszystko, co przypadkowe, a więc okoliczności środowiska, epoki, poszczególnych faktów<sup>594</sup>”.

Dla Georgego wreszcie „*das Sinnbild ist so alt wie Sprache und Dichtung selbst*<sup>595</sup>”. Maeterlinck nazywał symbol ni mniej, ni więcej tylko siłą natury i uważał, że z tej przyczyny człowiek nie jest w stanie oprzeć się jego prawom<sup>596</sup>.

Zgodność była więc zupełna i ta strona teorii artystycznych polskiego modernizmu przedstawia się najmocniej i najlepiej ukazuje wspólne źródła prądu. Mniej konsekwentnie przedstawiają się określenia dotyczące terażniejszej roli symbolu. Symbol to przede wszystkim synteza, jako przeciwstawienie sztuki analitycznej, synteza dosięgająca niezwykłych rozmiarów. Lange, olśniony perspektywami symbolu, marzył o dziele,

„które by się stało uniwersalnym, w którym zawarto by przeszłość, przyszłość i terażniejszość; które by było architekturą, malarstwem, muzyką i poezją, epopeją, liryką i dramatem; które by połączyło Biblię i Zendawestę, *Iliadę* i *Boską komedię*, historię Don Juana i Don Kiszota, Fausta i Hamleta, *Legendę wieków*, *Komedię ludzką* i *Historię Rougon-Macquartów*; które by było naraz religią i kosmogonią, filozofią i psychologią, socjologią i techniką, matematyką, mistyką i poezją, analizą i syntezą; które by było wszystkim i istotą wszystkiego; które by było nie tylko kopią natury, ale naturą samą; które by tak się z nią zlało, żeby znikły granice sztuki i natury. Dzieło to byłoby tym, co pisarze francuscy zowią — *une oeuvre une*<sup>597</sup>”.

Symbol jest syntezą dzięki temu, że nieznanne, nieprzewidziane stany duszy pozwala uzmysłwić, że „jest pewną metodą przedstawiania twórczości duszy w dziełach sztuki<sup>598</sup>”. Widzimy, jak teoria symbolu łączy się z niezwykłością spirytualizmu pokolenia, jak właściwie biorąc, służy uzasadnianiu tej niezwykłości, dowodzeniu, że przez oryginalny obraz zmysłowy stanie się prawdą to, co jest w mówieniu lub przejściowym przeżyciem.

„Póki sztuka — pisze Żuławski — przedstawiała rzeczy zmysłom dostępne lub dające się łatwo z zestawienia zmysłowych wrażeń wywieść, mogła je równie dobrze przedstawiać wprost, jak posługiwać się alegorią lub symbolem. Z chwilą jednakże, gdy wstąpiwszy w dziedzinę ducha, zapragnęła tajnie jego powiadać, z chwilą gdy chce mówić o rzeczach, które wczoraj jeszcze może nie istniały, a i dzisiaj nie wszędzie istnieją — o rzeczach, które,

<sup>593</sup> Oczekując (...) zupełnego przechylenia się nauki w stronę mistycyzmu (...) Wielkie epoki bywają w początku i końcu społeczeństw — E. Przewowski, *Krytyka literacka we Francji*, Lwów 1899, II, s. 173. Cytuję za Przewowskim z powodu zupełnej niedostępności książki Morice'a. [przypis autorski]

<sup>594</sup> Wiem dobrze, że nie my wynaleźliśmy symbol (...) świadomie wygnać wszystko, co przypadkowe, a więc okoliczności środowiska, epoki, poszczególnych faktów — J. Huret *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris 1891, s. 93. [przypis autorski]

<sup>595</sup> *das Sinnbild ist so alt wie Sprache und Dichtung selbst* — E. Lowry Duthie, *L'influence du symbolisme français dans le renouveau poétique de l'Allemagne*, Paris 1933, s. 398; [*das Sinnbild ist (...) Dichtung selbst* (niem.): alegoria jest równie stara jak sam język i poezja; red. WL]. [przypis autorski]

<sup>596</sup> Maeterlinck nazywał symbol ni mniej, ni więcej tylko siłą natury (...) oprzeć się jego prawom — J. Huret *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris 1891, s. 125. [przypis autorski]

<sup>597</sup> które by się stało uniwersalnym, w którym zawarto by przeszłość, przyszłość i terażniejszość (...) *une oeuvre une* — A. Lange, *Studia z literatury francuskiej*, Lwów 1897, s. 184. [przypis autorski]

<sup>598</sup> [symbol] jest pewną metodą przedstawiania twórczości duszy w dziełach sztuki — J. Żuławski, *Szkie literackie*, Warszawa 1913, s. 125. [przypis autorski]

będąc nowymi, nie mają jeszcze dla siebie wyrazu powszechnie zrozumiałego, a wprost je oznaczającego, a różniąc się od wszystkiego, co dzięki zmysłom znamy, w alegorii przedstawić się nie dadzą: musi sztuka posługiwać się wyłącznie symbolem, jako jedynym środkiem ujawnienia się na zewnątrz ducha, w którym się poczęła. Dla tej sztuki symbol stał się koniecznością, a symbolizm dla niej jest czymś więcej niż metodą: jest jej istotą<sup>599</sup>”.

Widać tu dowodnie, jak teoria roszcząca sobie pretensje do obiektywnej prawdy jest właściwie dalszym ciągiem potrzeb pokolenia, jest przedłużeniem tych potrzeb i wcieleń artystycznych w dziedzinę postulatów estetycznych. W zamknięciu ustępu omawiającego ekspresję modernizmu wskazywaliśmy, że symbol modernistyczny jest łącznikiem pomiędzy rzeczywistością realistyczną a niepokojem generacji, łącznikiem pozwalającym w świecie zmysłowym budować niespodzianki odpowiadające kontrastom modernizmu — to samo stwierdzamy w teorii symbolu jako zjawiska powszechnego. O powszechności absolutnej nie ma więc co mówić, ta powszechność stanowi jedynie postulat generacji, jej potrzebę. Nieprawda, jakoby symbol modernistyczny był jedynym środkiem ujawnienia się na zewnątrz wszelkiego ducha w poezji, jest on tylko jedynym sposobem ujawnienia się *takiego ducha*, jaki *potrzebny był modernistom*. Moderniści te sprawy musieli świadomie mylić i zacierać, ale nie mamy prawa czynić tego za nimi.

Symbol modernistyczny charakteryzuje nadto fakt, że jest on zamianą na postępowanie świadome tego, co w każdej wielkiej sztuce w sposób nieświadomy dotąd egzystowało. Moderniści, jak widzieliśmy, nie powiadali, jakoby oni dopiero odkryli symbol i jego znaczenie, powiadali tylko, że oni pierwsi zrozumieli zasadę dotąd instynktowną i zamienili na postulat świadomy. Był to najbardziej niebezpieczny punkt teorii, który też rychło zemścił się na wyznawcach. Uczyniono mianowicie w samej twórczości (i uzasadniono teoretycznie) literacką procedurę z przebiegu twórczego, który nie może być chciwy i świadomy. Niebezpieczeństwo polegało na odwróceniu istotnej zależności: skoro sztuka była zawsze symboliczna, przez to zaś osiągała trudną do określenia wieloznaczność<sup>600</sup>, sprzeciwiającą się logice rozumowej, stwarzającą swoistą logikę uczuciową, w takim razie symboliści uznali, że włączają się w nurt każdej wielkiej sztuki, głosząc prymat świadomej nieokreśloności, wieloznaczności symboliczno-nastrojowej, prymat sztuki, która realistyczny stosunek do świata zastąpi szatą świadomych niedomówień, zamgleń i tajemniczości. Tymczasem te sprawy są nieodwracalne.

Błąd symbolizmu świadomego doskonale ujawnia Marcel Raymond; posłużymy się przeto jego dowodami. Powiada on, że we śnie czy w marzeniu na jawie umysł ludzki posiada zdolność samodzielnego, niezależnego od wszelkiej intencji estetycznej tworzenia symbolów. Istnieje symbolizm spontaniczny, jaki

„w duchu podmiotu wywołuje poczucie mistycznego udziału obrazu w rzeczywistości psychicznej, którą on symbolizuje... Symbol prawdziwy rodzi się z bezpośredniego przyporządkowania umysłu formie myśli wytworzonej w sposób naturalny: nie będąc nigdy tłumaczeniem, tym bardziej nie może on być nigdy tłumaczony... Jeżeli ktoś zarzuci, że [ta koncepcja symbolu] nie bardzo się zgadza z tzw. symbolistami, ponieważ w większości rozmyślnie się oni posługiwali sposobem pośredniej ekspresji, z całą świadomością umysłu grupując obrazy, którym nadawali pewien dość ścisły (przynajmniej w ich pojęciu) sens, odpowiemy, że nie myśleliśmy zaprzeczać temu, iż inteligencja ludzka jest w stanie uświadomić sobie opisywany proces spontaniczny i ze swej strony połączyć pewne przedstawienie z pewną rzeczywistością psychiczną, stanem duszy, uczuciem, ideą. Jest w tym wiele

<sup>599</sup>*Póki sztuka (...) symbolizm dla niej jest czymś więcej niż metodą: jest jej istotą* — J. Żuławski, *Szkice literackie*, Warszawa 1913, s. 126–127. [przypis autorski]

<sup>600</sup>*skoro sztuka była zawsze symboliczna, przez to zaś osiągała trudną do określenia wieloznaczność* — to różniczenie doskonale sformułował Conrad w liście do H. Clarka: „Dzieło sztuki bardzo rzadko jest ograniczone do jednego wyłącznego sensu i niekoniecznie zmierza do określonej konkluzji. A to dlatego, że im bardziej zbliża się do sztuki, tym więcej nabiera charakteru symbolicznego... Wszystkie wielkie kreacje literatury były symboliczne i w ten sposób zyskiwały na złożoności, potędze, głębi i pięknie”. Pisząc to, dorzuca Conrad, że nie ma na myśli „współczesnej szkoły symbolistów, która oznacza tylko pewną literacką procedurę”. (J. Ujejski, *O Konradzie Korzeniowskim*, Warszawa 1936, s. 208). [przypis autorski]

prawdy, że symboliści często postępowali w ten sposób. Można by z tego wydobyć wnioski, że właśnie dlatego, iż na ogół byli intelektualistami i artystami wyzbytymi świeżości, przycwilizowanymi do ostatecznych granic, zmuszeni byli naturalny ruch alogicznej myśli zastąpić pracą badawczą, analizą i syntezą... Pragnąc wyrazić się symbolicznie, ryzykuje się to, iż symbol straci wiele ze swej autentyczności; staje się wówczas nie tym, czym jest, kiedy umysł jest pozostawiony samemu sobie, staje się sposobem pośredniej ekspresji, przedmiotem oznaczającym, który po wyborze podniesiony został do godności przedmiotu oznaczonego<sup>601</sup>.

Tych to niebezpieczeństw istotnie symboliści nie zdołali się ustrzec. Zamiast głębi stworzony został przez nich po prostu pewien system *znaków rozpoznawczych*, sugerujących istnienie niezwykłych przeżyć, niedających jednak czytelnikowi możliwości sprawdzenia, jak wiele się kryje poza samym wyrazem, zamiarem symbolicznym. W cytowanych uprzednio zapowiedziach Georgego tkwiło niebezpieczeństwo, rychło ziszczone... słowników obrazów symbolicznych, gotowych sztamp. Symbolizm stał się przeto — słowa Brzozowskiego — „jedynie usystematyzowaniem środków odpowiedniego oddziaływania na publiczność<sup>602</sup>”.

To krótkie zdanie wygląda na przepisane z *Dzienników* młodego Irzykowskiego. W roku 1894 zanotował on po niemiecku, stąd pozostawiamy bez przekładu jego opinię: „Die sogenannte *Symbolistik* ist nur die Erweiterung eines Kunstgriffes, und zwar eines bekannten, zu einer ganzen *Gattung*<sup>603</sup>”. Ponadto sam Brzozowski poszerzył i uzasadnił szczegółowo cytowane zdanie w dialogu *Wśród ruin* przynależnym do pierwszej redakcji *Legendy Młodej Polski*. Tadeusz, Mieczysław i Jerzy dyskutują nad ogólnym i symbolicznym sensem takich postaci literackich jak Hamlet i Don Kichot. Mniejsza komu z dyskutujących przydzielił Brzozowski odpowiednie kwestie:

„To co dla przodka licznych pokoleń jest naturalnym gestem, odruchem nieświadomym — to staje się dla potomków znakiem reprezentującym całe ich życie: znajdują oni w gestach Hamleta, Don Kiszota symboliczny wyraz dla swoich myśli (...). Symbole żywe w sumie powstawały niezamierzenie i bezwiednie. Były to tylko gesty i uczucia ludzi tworzących, czy też mających tylko przyszłość przed sobą. (...) Ludziom, którzy nie czują znaczenia w tym, co czynią, którzy nie wierzą w to, co czynią — droga do stworzenia prawdziwie żywych symbolów pozostaje zamknięta. Tamci tworzyli symbole żyjąc; my chcemy dojść do nich przez wzgardę życiem; gdyby życie było czym innym, niż jest, czyny nasze miałyby znaczenie. (...) nasz symbolizm opiera się wciąż na przypuszczeniu, że życie rzeczywiste nie ma znaczenia. Czy nie ma znaczenia dlatego, że wszystko wartościowe już dokonane zostało, czy dlatego, że nie ma znaczenia nic — to już odczucie tylko. W każdym razie nie jest to ten samorodny symbolizm, jaki powstawał zawsze z życia najbardziej znaczącego, najbardziej płodnego w następstwa<sup>604</sup>”.

Jest to ocena niewątpliwie najgłębiej sięgająca, ale jak zawsze u Brzozowskiego przekracza ona kompetencje historyka literatury, a sięga kompetencji filozofa życia i moralisty kultury. Do tych pierwszych kompetencji wracając, trzeba powiedzieć, że proces tworzenia bezwiednego nie daje się zastąpić procesem świadomym.

<sup>601</sup> *w duchu podmiotu wywołuje poczucie mistycznego udziału obrazu w rzeczywistości psychicznej, którą on symbolizuje (...) po wyborze podniesiony został do godności przedmiotu oznaczonego* — M. Raymond, *De Baudelaire au surréalisme. Essai sur le mouvement poétique contemporain*, Paris 1933, s. 54, 56. [przypis autorski]

<sup>602</sup> *jedynie usystematyzowaniem środków odpowiedniego oddziaływania na publiczność* — [o symbolizmie] S. Brzozowski, *Współczesne kierunki w literaturze polskiej wobec życia*, „Głos” 1903, nr 20. [przypis autorski]

<sup>603</sup> *Die sogenannte Symbolistik ist nur die Erweiterung eines Kunstgriffes, und zwar eines bekannten, zu einer ganzen Gattung* — K. Irzykowski, *Dzienniki*, maszynopis; [*Die sogenannte (...) Gattung* (niem.): tak zwana symbolistyka jest tylko pogłębieniem chwytu atrystycznego, a mianowicie (od) czegoś znanego ku całemu rodzajowi; red. WL]. [przypis autorski]

<sup>604</sup> *To co dla przodka licznych pokoleń jest naturalnym gestem (...) życia najbardziej znaczącego, najbardziej płodnego w następstwa* — S. Brzozowski, *Dzieła wszystkie*, T. VIII, *Legenda Młodej Polski*, Warszawa 1937, s. 409–411. [przypis autorski]

Musiądo dojść do tego, bo procesu bezwiednego nie da się zastąpić procesem świadomym, ten drugi nigdy nie zdobędzie się na bogactwo i świeżość, rychło ukaza się jego granice. Automatyzacja ekspresji, grożąca zresztą każdemu stylowi, dokonała się przede w modernizmie szybko, niepomieranie szybko, skoro zważyć, że miały tu być odkryte niewysychające źródła twórczości.

„Pawie i łabędzie, ptaki najmilsze symbolistom, przechadzają się po murawach albo pływają w basenach. Jednorożce, »ziewające ogniem«, galopują po alejach. W gajach, pośród klombów nieustannie odrastających »wielkich lilii«, siedzą księżniczki »z palcami ubranymi w rubinowe gemmy«, rycerze »w srebrzystej zbroi«, którzy podnoszą gwiazdę »na dumnym ostrzu swego miecza«, piękne damy, powiewające złocistą gałązką zbroszoną we krwi, bohaterzy greccy wyciskający sok z winnej jagody do swych kielichów lub wybierający się na dzika: postaci legendarne, które się rozpluwają we mgle dalekiej marzenia. Później noc zalega błękitna, ciężka od aromatów i strojna w mgławice, które świecą matowo jak opale. I orszaki magów defilują<sup>605</sup>...”

Dusza w mniszych szatach błędząca, po ugorach i pustkowiach, nad krętymi brzegami wód mistycznych, płynących w nieznanym oddale, szarpana wichrami niemocy i tęsknicy, wsłuchana w jęki dzwonów, dusza, której niekiedy udaje się spocząć w starym parku w potopie złotych liści, i nad zwierciadłem wody zasnutej poświęcą księżycą marzyć o wielkich zawodach, to znów ukryć się za szybą i słuchać monotonnych plusków sloty o zmierzchu, by pod rytm kropel zwiedzać fantastyczne lasy i odurzać się woniami kwiatów praegzotycznych, to było największe i rychłe niebezpieczeństwo polskiego modernizmu.

Niewątpliwie wszelka wielka sztuka zbliżała się do symbolu lub przynajmniej przez odbiorców musiała być traktowana jako sztuka symboliczna dzięki wielości znaczeń, odczuć, możliwych interpretacji, wywoływanych zawsze przez wielkie dzieło literackie. Niewątpliwie sztuka, która czerpie z podań, z mitów, z powszechnych wątków obrazowych, z symboliki sennej, kojarzy się z dziedzinami, które muszą być tłumaczone symbolicznie. Niewątpliwie dzieje symbolu w wielu zakresach to dzieje znacznej części myśli ludzkiej. Mimo to jednak stwierdzenie pewnego prawa poetyckiego nie jest jeszcze umiejętnością wytworzenia go i stosowania powszechnego, to prawo pozostanie jedynie, jak w każdej epoce literackiej, własnością wybitnych twórców, a nie każdego literata, i nie inaczej też stało się z modernistami i symbolistami. [Aneks XIV<sup>606</sup>]

Z zagadnień ogólnych pozostaje jeszcze kwestia obcych wpływów. I znów nie ma mowy o roztrząsaniu szczegółowym, znów wypada się ograniczyć do właściwości recepcji obcych wpływów, znamiennej wyłącznie dla polskiego modernizmu. Nie było u nas pokolenia, w którym skrzyżowałyby się tyle odmiennych wpływów, nie było pokolenia, które by przeżyło tak kosmopolityczny najazd, ukształtowało się pod tak różnymi znakami. By wyznaczyć różnorodność tych znaków, warto przytoczyć rozkoszny przez swoją bezkrytyczność ich rejestr.

„Braliśmy pełną dłonią od K. Baudelaire’a, ojca najnowszych kierunków, upajając się jego *Kwiatami grzechu*, czerpaliśmy jak z krynicy z bogatej szkoły belgijskiej, z Rodenbacha, Verhaerena, a zwłaszcza genialnego symbolika Maeterlincka — wsłuchiwalimy się z zapartym oddechem w muzykę Wagnera, jednego z największych poetów wszechświata (sic!), w widzenia

<sup>605</sup>*Pawie i łabędzie, ptaki najmilsze symbolistom (...) I orszaki magów defilują* — A. Réte, *Le symbolisme*, s. 15. Cyt. J. Szarota, *Współczesna poezja francuska. 1880–1914*, Lwów 1917, s. 155. Podobne słowniczki najczęstszych symbolów podają P. Martino, *Parnasse et symbolisme*, Paris 1930, s. 165, i J. Karasek, *Karol Hlawaček, „Życie”* 1899, nr 15–16. Współcześni dostrzegli również, czyniąc to poniekąd w sposób autoparodystyczny, ponieważ autorzy mówią również o własnych utworach, swoistą manierę językową, specjalnie w zakresie neologizmów, jaka podówczas rozpowszechniła się wśród najmłodszych poetów francuskich. Świadczy o tym rzadkie wydawnictwo sporządzone pod pseudonimem przez poetów Paul Adama i Félix’a Fénéon: *Petit glossaire pour servir à l’intelligence des auteurs décadents et symbolistes*, par Jacques Plauvert, Publié en octobre 1888 par Vanier, Bibliopole, Paris. [przypis autorski]

<sup>606</sup>*Aneks XIV* — patrz: dalej w tej publikacji autorskie uzupełnienie opatrzone tytułem *Aneks XIV*. [przypis edytorski]

zapatrzonego wewnętrzne — szliśmy w ślad prerafaelitów, wzbogacając wyobraźnię na płótnach Burne Jonesa, Waltera Crane'a i Rossettiego, uwielbiliśmy eteryczną zwiewność i swobodę Fra Angelików i Botticellich, grał w duszy naszej nieśmiertelny Shelley, fantastą Poe, Novalis i Böcklin, ów niebotyczny mistrz pędzla, przetapiający naturę na wizje i nastroje niezwykle silne, wysoce plastyczne, wchłonęliśmy z zachwyceniem czyste teorie Ruskina, wżerał się w myśl i ducha poetyczny, gwałtowny, obrazowy Nietzsche, bliski nam był Puvis de Chavannes i Gustaw Moreau, sterował naszą twórczością przesławny wódz parnasistów, Leconte de Lisie, Mallarme i Verlaine, działał Carlyle, Hoffmann, Schopenhauer, pieścił nas szept namiętny, rozkołysany d'Annunzia, wprawiał w stan dziwnie słodki Haraucourt w swej *Nagiej duszy*, przedostawali się aż na dno ducha Villiers de L'Isle-Adam, Barbey d'Aureville, Huysmans, Ola Hansson, Oskar Wilde, spowiadał się nam Zeyer, przykuwał wzrok Dostojewski, Tolstoj, a obok nich Strindberg, Garborg i Jacobsen, poił swą oryginalnością samodzielny malarz japoński, obcował z nami pobratymiec Vrchlicky — i z wszystkich tych źródeł piliśmy pełną piersią, oddychaliśmy w stworzonej przez nich atmosferze aż do odurzenia głowy, duszy, serca<sup>607</sup>.

Rejestrator, jak świadczy niejedno z określeń, nie czytał zapewne wielu wymienionych twórców, ale nie w tym rzecz. Badacz, który by kreślił wszelkie wpływy, jakim się poddawała generacja, będzie musiał uwzględnić wszystkich tych poetów, prozaików, filozofów, malarzy i niejednego będzie musiał jeszcze dolożyć. Jedną z przyczyn tego zjawiska podawaliśmy już poprzednio, było nią zapóźnienie rozwoju literackiego w Polsce, sprawiające, że modernizm otworzył wrota oddziaływaniom, które powinny były działać wcześniej, bo dawniejsze było ich pochodzenie. Ale ten niezwykle kosmopolityzm spotykamy przecież we wszystkich innych krajach, spotykamy go w kraju tak zazdrośnie strzegącym swojej wyłączności literackiej, tak przekonanym o swojej wyższości, jak Francja, gdzie wpływ wielkich Rosjan i Skandynawów zostaje włączony aż do programów symbolizmu. Musiały więc działać przyczyny szersze, nie tylko lokalnie polskie. Oto pokrewieństwo przemian literackich przebiegających przez literatury narodowe w Europie od czasów humanizmu, ten sam zasadniczo mimo lokalnych opóźnień rytm tych przemian w ciągu wieku XIX na skutek wzmożenia życia literackiego, postulatów krytyki osiąga coraz doskonalszą synchronizację.

Pojęcie Europy literackiej jako wspólnoty bodźców literackich nie było wówczas pustym dźwiękiem, jak jest nim dzisiaj, kiedy taka Europa zupełnie przestała istnieć. Może dlatego dostrzegamy mocno to zjawisko, które ludzi tamtego stulecia, zwłaszcza pod koniec wieku, wcale nie frapowało, bo wydawało się rzeczą oczywistą, że poeta może cieszyć się na Riwierze, wzruszać estetycznie w Neapolu, podziwiać wielkość przyrody w Alpach, tęsknić na stepie ukraińskim. Onegdajsza oczywistość jest dziś wspomnieniem niepowrotnym. Okres symbolizmu był czasem, kiedy wspólnota Europy literackiej najsilniej się ujawniła, kiedy wymiana wartości literackich była najbardziej ożywiona, najbardziej kosmopolityczna. Działalność całego wieku zaznała kulminacji pod jego koniec — oddziaływali wszyscy na wszystkich, stąd to powstały zależności literackie, dotąd w ogóle nieistniejące, jak wpływ powieści rosyjskiej na literaturę francuską, wpływ symbolistów czeskich na lirykę polską czy powszechny zasięg norweskiego lub belgijskiego dramaturga. Było to zjawisko całkiem odpowiadające równoczesnemu rozkwitowi liberalnego handlu międzynarodowego, powstaniu całych organizmów gospodarczych nastawionych wyłącznie na eksport (literackim przykładem takiego organizmu wyłącznie eksportowego mógłby być Ibsen, bardziej wpływający na obcych niż na własną literaturę), i ze stanowiska socjologicznego rzecz można, że w dziedzinie literatury odzwierciedlały się te same dążności, co w życiu międzynarodowym handlowej i kosmopolitycznej demokracji.

Przy bardziej szczegółowym opisie obcych wpływów na modernizm kwestią domagającą się jeszcze rozpatrzenia jest zagadnienie, czy wpływy te szły przede wszystkim z Niemiec czy też z Francji. Pierwotnie sądzono, że szły w lwiej części z Niemiec, opierając

<sup>607</sup> *Braliśmy pełną dłonią (...) aż do odurzenia głowy, duszy, serca* — J. Wiśniowski, *Dzisiejsi. Wrażenia ze współczesnej liryki polskiej*, Jasło 1903, s. 26–27. [przypis autorski]



się w tym przekonaniu na wyznaniach uczestników pokolenia, na przemożnym wpływie Schopenhauera i Nietzschego. Owocem takiego przekonania była np. książeczka Boy-ého *U kolebki modernizmu*, rozpatrująca estetykę Przybyszewskiego wyłącznie na tle romantyki niemieckiej. Tadeusz Żeleński zwrócił jednakże uwagę na bardzo szeroki zasięg wpływów francuskich, wskazał, że w „Życiu” propagowani byli, nawet przez Przybyszewskiego, przede wszystkim pisarze francuscy<sup>608</sup>, i podważył w ten sposób tezę o przewadze niemieckiej. Dzisiaj stanowisko drugie jest częściej zajmowane i sądom dawniejszym grozi, że będą rychło zaliczone do kategorii pospolitych błędów. Tymczasem sprawa ma się inaczej i właściwie obydwie interpretacje są słuszne, byle dokładniej ustalić, o jaki stopień zależności bądź podobieństwa niezależnego chodzi tutaj.

Należy odróżnić *podobieństwo strukturalne* od *genezy bezpośredniej*. Związki modernizmu z romantyzmem należą do kategorii podobieństw strukturalnych, jak to zresztą uzasadniało się w odpowiednim ustępie, i aby to podobieństwo wystąpiło, wcale nie musi jakiś pisarz studiować swoich poprzedników o podobnej strukturze (moderniści nie czytali prozy francuskiej Krasińskiego, spoczywającej w większości w rękopisach). Natomiast geneza bezpośrednia wielu właściwości i utworów modernistycznych mieściła się głównie w literaturze francuskiej, albowiem tam właśnie na przedpolu symbolizmu wpływali żyjący jeszcze wielcy epigoni romantyzmu niespodzianek i estetyzmu idealistycznego, jak Villiers de L'Isle-Adam, jak Barbey d'Aureville; licznymi węzłami związany z mistyką i grozą romantyczną Baudelaire teraz zaznaje powodzenia i zrozumienia, niedawni naturaliści, jak Huysmans, szukają ucieczki w dreszczach sensualistycznych, znanych hiperromantyzmowi. Następuje zatem pomieszanie dwóch możliwych oddziaływań: to, co w romantyce, niemieckiej głównie, było podobieństwem strukturalnym, odżywa u Francuzów i staje się poprzez nich zarodem genezy bezpośredniej. Tak więc za pośrednictwem dekadentów i symbolistów francuskich docierały dawne problemy romantyczne, i tylko wówczas uniknie się nieporozumienia co do zakresu i pochodzenia przewodnich idei modernizmu, jeżeli uważnie będzie się stosować wprowadzone tu rozróżnienie.

#### 4. Rola modernizmu

Przebiegłszy cały rozwój kierunku, możemy obecnie spróbować odpowiedzi na pytanie, jaką rolę odegrał modernizm w pokoleniu Młodej Polski, jakie dla całej działalności pokolenia wniósł elementy trwałe, bądź przynajmniej ułatwiające tę działalność. Jakżeż rzadko na kartach tej rozprawy pojawiały się nazwiska Żeromskiego, Wyspiańskiego, Reymonta, tzn. pisarzy, których twórczość stanowi najżywotniejszą część dorobku pokolenia. Mogło to wyglądać na sprzeniewierzenie się tematowi lub przynajmniej okrojanie go, wyniknęło zaś w istocie z możliwie skrupulatnej wierności założeniu, by pisać tylko o modernizmie. Cóż u tych pisarzy pozostało trwałego, z dorobku modernizmu, co zaś przygotowało i ułatwiło ich skuteczność socjalno-literacką?

Elementy trwałe dotyczą przede wszystkim ekspresji artystycznej. Wszystkie te cechy, które zwykliśmy uważać za właściwości wyróżniające styl pokolenia Młodej Polski, zostały przygotowane i wypróbowane artystycznie przez modernistów. Dążenie do nieokreśloności lirycznej, poszukiwanie nastrojów i symbolów, zarówno wielkich, jak odsłaniających niespodzianki codzienności, przepajanie wszelkich rodzajów literackich, bez względu na odrębne prawa tych rodzajów, liryzmem nastrojowym — oto zespół właściwości znamionujących styl całej generacji, zespół zarazem, który, wskazują to rozważania poprzednie, najpierw występuje u modernistów, przez nich zostaje opracowany, by później dopiero ogarnąć całą generację. Bez względu, jak by wypadła ocena modernizmu jako całości, chociażby ta ocena była najsurowsza, ta zasługa modernizmowi nigdy nie zostanie odebrana; a skoro wiadomo, jak trudno jest stworzyć naprawdę nowe i wyróżniające sposoby artystyczne, nie jest to zasługa byle jaka i drugorzędna. Modernizm dał podstawy stylowi pokolenia, wypróbował ten styl w liryce, częściowo w powieści, dojrzała część pokolenia wprowadziła ten sam styl do powieści i dramatu, dokumentując tym ostatecznie jego skuteczność estetyczną.

<sup>608</sup>Tadeusz Żeleński (...) wskazał, że w „Życiu” propagowani byli, nawet przez Przybyszewskiego, przede wszystkim pisarze francuscy — Boy-Żeleński *Francja w Młodej Polsce*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 22. [przypis autorski]

Powie ktoś jednak, że na tych kartach dużo więcej niż o ekspresji czysto artystycznej mówiło się o postawach filozoficznych, o pewnych cechach etycznych modernizmu, o jego uczuciowości, a z tych to spraw niewiele weszło w skład pokolenia zwycięskiego. Zarzut pozornie słuszny odsłania inną i istotniejszą stronę roli modernizmu. Oto modernizm był jednym wielkim *przygotowaniem*. Przez nadmiar dziwactw, pretensjonalnego znużenia, szukania nowości za wszelką cenę, przez śmiały wyraz uczuciowości, zupełnie burzący realistyczne pojęcia o psychice ludzkiej, przez deformacje grozy i dreszczu — modernistyczna działalność pokolenia przymusiła publiczność do zrozumienia tych wszystkich nowych pierwiastków duchowych i uczuciowych, jakie wniosła rychło twórczość Wyspiańskiego, Żeromskiego, Reymonta. Modernizm był jak piorunochron, po którym spłynęło tyle gromów oburzenia, że nie starczyło ich już na prawdziwych twórców. Miriam w trafnej formule rzekł ongiś, że oryginalność to własna nuta wnoszona do dorobku poprzedników<sup>609</sup>. Tą własną nutą pokolenia, szczerze mówiąc, tak hałasowali moderniści, tak bardzo przyzwyczaili do niej ucho społeczności literackiej, że kiedy owa nuta poczęła współbrzmieć z nieprzedawnionymi polskimi problemami, kiedy złączyły się z nią istotne oddziaływania środowisk i form głównych, wówczas musiano ją w całości przyjąć i zrozumieć.

Tak pojęte znaczenie modernizmu i jego związek z pokoleniem zwycięskim pojął właściwie tylko jeden Feldman, niesłusznie dziś lekceważony, przemilczany i zapomniany, podczas gdy należałoby życzyć każdemu pokoleniu krytyka aprobatywnego tej intuicji i tej klasy. Rzecz dziwna, nie uczynił tego Feldman w *Syntezie Młodej Polski*, zamykającej jej dzieje w *Współczesnej literaturze polskiej*, ale w zakończeniu trzeciego tomu *Piśmiennictwa polskiego*. Słowa Feldmana wypada zacytować w dłuższym urywku, ponieważ zastąpić mogą i konkluzję tego studium:

„Przez pewien czas dusza wyważona wprzód ze swoich torów błądzi, rozpacza, popada w apatię, w omdlenie — traci siłę swą żywiołową, instynkt swój żywotny — popada w dekadentyzm. Naturalna to konsekwencja kierunku, który, analizując wszystko i rozkładając, doszedł od agnostycyzmu do zwątpienia; który w życiu społecznym po zbankrutowaniu arystokracji i mieszczaństwa nie mógł się skupić około nowego ideału; który jednostce odebrał jej zwartość wewnętrzną, wolę, intuicję, każąc żyć wyłącznie intelektem... pełnym sceptycyzmu wobec samego siebie... W sztuce był ten prąd zjawiskiem koniecznym i nie bezużytecznym. Nauczył wchodzić w siebie, badać siebie, analizować — z dokładnością, z mistrzostwem, z okrucieństwem, które ból sprawiało, ale wzbogaciło niemało naszą świadomość. Dalej, uciekając od życia naprawdę niezbyt ponętnego, znalazł w sztuce panią i pocieszycielkę, nauczył cenić ją, udoskonalać formy sztuki, wydobywać ze słowa piękności i skarby, dawniej mistrzom tylko wiadome... Z objęć wielkiego znużenia, z sensualizmu i estetyzowania wyrwywa się pokolenie, wielkości żądne i mocy. Po poezji egotycznej, nastrojonej bez wyjątku na molowy ton bólu i żalu, z powodu niezdolności do szczęścia, po tej poezji odwróconej od świata i ideałów czynnych pojawia się szereg poetów życia, problematami życiowymi, satyrą chłuszczącą, myślą apostolską budzących ducha, energię, siłę twórczą... I z przełomów i zapasów występują artyści, którzy podnoszą sztandary niezapomniane z hasłem: Polska to wielka rzecz. Stanisław Wyspiański, wśród obrazów grozy i walk z ironią losu głoszący żywota prawo, prometeizm narodowy, i Stefan Żeromski, kreślący obrazy męczeństwa narodu swego i człowieka w ogólności, stają się chorążymi ideału najmłodszego pokolenia<sup>610</sup>”.

<sup>609</sup> oryginalność to własna nuta wnoszona do dorobku poprzedników — Miriam [Z. Przesmycki], *Profile poetów francuskich*, „Życie” 1888, nr 1. [przypis autorski]

<sup>610</sup> Przez pewien czas dusza wyważona wprzód ze swoich torów błądzi (...) kreślący obrazy męczeństwa narodu swego i człowieka w ogólności, stają się chorążymi ideału najmłodszego pokolenia — W. Feldman, *Piśmiennictwo polskie*, III, s. 215–217. [przypis autorski]

Był więc modernizm przygotowaniem, torowaniem drogi, czymś z konieczności przejściowym. To poczucie przejściowości widoczne było również w świadomym określeniu roli generacji i krótko wspominało się już o nim:

„Poeci dzisiejsi są to oracze: oni grunt plużą dla siewców, przyjdzie pokolenie siewców, którzy ziarna rzucą w rozoraną glebę; przyjdą inni, którzy będą mieli naturę żywiołów, promieni słońca i deszczu strumieni — i pod ich działaniem ziarna zakiełkują: może nastąpi zimowanie zbóż, aż nadpłynnie maj — i oziminy złocić się poczną, i kłosa dojrzeją i sierpa zapragną. Wtedy zjawi się żniwiarz, który pracę oraczy i siewców, promieni słońca i kropel deszczowych — zbierze jako rzecz dla siebie wyrosłą: to będzie geniusz, ów poeta przyszłości, na którego wywołanie gromadzi się praca pokoleń<sup>611</sup>”.

Przybyszewski oświadczał o swoich bliskich:

„Nikt z nas nie powiedział sobie, że stworzył coś skończonego — to tylko wy macie waszych ogólnie zaaprobowanych geniuszów; — naszym pragnieniem, naszą tęsknotą to tylko być Janem Chrzcicielem dla Tego, który przyjdzie, dla Potężnego, dla Mocnego, dla Nieśmiertelnego; Geniusza, w którym się absolut uświadomi<sup>612</sup>”.

Darmo się na to zżymał Ludwik Krzywicki, mimo woli doskonale pojmując tę przygotowawczą rolę uczuciowości modernistycznej:

„Przygotowywać glebę pod posiew wielkiego arcyzmu za pomocą karykatur i niedonoszonych płodów, a co gorsza, robionych sztucznie teorii, to potężne dreszcze twórcze powijać według pewnych z góry nałożonych przepisów, przede wszystkim zaś kazać Mocnemu stosować się do wybryków cudzego mózgu, tego w tym razie niewątpliwie biednego, arcybiednego organu! — — Potężny, Mocny i Nieśmiertelny — — nie potrzebuje mierzwy z zadrukowanej bibuły<sup>613</sup>”.

Rozwój Młodej Polski wykazał co innego. Nie ów Potężny, Mocny i Nieśmiertelny, bo ów wymarzony geniusz zrodzony był jedynie w rozgorączkowanych snach, ale ta część pokolenia, której dorobek nie rozproszył się w walce o stworzenie podstaw dla całej generacji, przetrwała i trwać będzie, ponieważ istotnie potrzebowała „mierzwy z zadrukowanej bibuły” i tę mierzwę z pożytkiem zużyła. W rzeczywistości ludzkiej i w literaturze tak samo nie ostaje się nic, co się nie poczęło z wielkiej przesady, z wyostrozzonej intuicji i gotowości walki w imię wybranej części rzeczywistości, w imię jej przesłaniającej roli nad wszystką resztą. Tę przesadę wnosił modernizm i było z czego zrezygnować, by pozostało jeszcze wiele. Siewcy i żniwiarze nie potępią wstępnej części pokolenia, a już szczególnie nie potępi badacz. W perspektywie trwałych wartości pokolenia Młodej Polski zawsze przyzna słusność Brzozowskiemu, likwidującemu ostatecznie tę uczuciowość; ale w perspektywie konieczności rozwojowej, dialektyki idei, a ta perspektywa przecież obowiązuje historia literatury, słusności mu nie przyzna i wraz z nim nie potępi. Bo i likwidator przejść ten etap musiał! Gdyby nie przeszedł, nie zdobyłby się prawdopodobnie na pasję, która w dużej mierze była pasją przeciwko własnej wczesnej młodości.

Rozumowania typu „co by — gdyby” najczęściej bywają zawodne, ale tym razem możemy śmiało pozwolić sobie na domysł, co by było, gdyby Przybyszewski meteorycznym przelotem nie rozświetlił najtajniejszych i najdziwniejszych zdobyczy artystycznych i psychologicznych modernizmu? Droga pokolenia zwycięskiego byłaby na pewno trudniejsza, najeżona uprzedzeniami, które dzięki niemu zdążyły już zaniknąć. Skiński napisał o Przybyszewskim, że był jak ekspres międzynarodowy, na zaśnieżyły dworzec polski

<sup>611</sup>Poeci dzisiejsi są to oracze (...) ów poeta przyszłości, na którego wywołanie gromadzi się praca pokoleń — A. Lange, *Studia i wrażenia*, Warszawa 1900, s. 287. [przypis autorski]

<sup>612</sup>Nikt z nas nie powiedział sobie, że stworzył coś skończonego (...) Geniusza, w którym się absolut uświadomi — [S. Przybyszewski] *O „nową” sztukę*. [przypis autorski]

<sup>613</sup>Przygotowywać glebę pod posiew wielkiego arcyzmu za pomocą karykatur i niedonoszonych płodów (...) nie potrzebuje mierzwy z zadrukowanej bibuły — K. R. Żywicki [L. Krzywicki], *O sztuce i nie-sztuce*, „Prawda” 1899, nr 13. [przypis autorski]

wjeżdżający z całą Europą upakowaną w wozie bagażowym<sup>614</sup>. Niezbyt słusznie. Faktorów europejskości w tej epoce nie brakowało, Przybyszewski zaś był czymś więcej niż dobrym przewodnikiem obcych prądów. Jego rolą (bo inni poszli dalej i nie walczyli za wszystkich i za siebie) był swoisty *winkelrydyzm literacki*. W pierwszym szeregu wziął w swą pierś najdotkliwsze ciosy, nie dojrzał, nie zmienił się, zastygł w jednym geście i w tym sensie był postacią naprawdę wzniosłą. „Winkelrydem, wodzem i ofiarą będzie Przybyszewski<sup>615</sup>” — określi jego rolę Potocki, a Przybyszewski przykłaśnie tym słowom: „to się ziszcilo<sup>616</sup>”. Ten najwidoczniejszy w działalności Przybyszewskiego winkelrydyzm to podniesienie do potęgi cech całego modernizmu, a więc zarazem określenie jego roli.

Lecz modernizm w swych kształtach programowych przetrwać nie mógł. Sprawdziły się i potwierdziły też słowa Brzozowskiego:

„Wielka sztuka powstawała zawsze tam tylko, gdzie człowiek miał dostateczne w sobie bogactwo celów, by mógł zawsze na własną twórczość spoglądać jako na środek swój, a nie jako na cel jedyny<sup>617</sup>.”

Nie brakło zwycięskiemu pokoleniu Młodej Polski tego bogactwa, które jednak jest nie do pomyślenia bez uprawy modernistycznej. Uznając wartość bezwzględną pokolenia zwycięskiego, uznajemy konieczność tej uprawy i w imię owej wartości rozgrzeszamy jej słabość duchową, jej ściśle z kulturą urbanistyczną i mieszczańską końca wieku związany charakter.

## ANEKSY

### Aneks I<sup>618</sup>

Łączeniu „Życia” Miriamowskiego z poezją i ideologią modernistyczną przeciwstawił się Emil Porębowicz w rozprawie *Poezja polska nowego stulecia* („Pamiętnik Literacki” 1902, 70). W ostatnich latach dwie źródłowe rozprawy poświęcone działalności Miriam jako redaktora „Życia” opublikowała Ewa Korzeniewska (*Miriam nieznaną*, „Pamiętnik Literacki”, XLVIII, 1959, t. 3/4; *Miriam — redaktor „Życia”*, „Ruch Literacki” 1961, z. 2). Korzeniewska nie zgadza się ze stanowiskiem zajęтым w uwagach o przejęciu dziedzictwa naukowego pozytywistów, a także w znacznym stopniu usiłuje odciąć Miriam od jego związków międzynarodowych. Teza główna autorki jest następująca:

„Istotną przyczyną niepowodzeń Miriam była utopijność jego programu. Próba przeniesienia tradycji narodowowyzwoleńczych romantyzmu jako treści nowej poezji była próbą cofnięcia się w przeszłość, gdyż nie uwzględniała procesu rozwojowego dziejów. Miriam wprawdzie nie uległ ani demagogii konserwatystów, ani nawet pseudodemokratyzmowi Ligi Polskiej i »Głosu«, od którego zawsze trzymał się z dala, ale nie potrafił zbliżyć się do ideologii rewolucyjnej, przemawiającej w tym okresie z łamów »Przedświutu« »Walki Klas«. Upierał się przy tych tradycjach przeszłości, które w tym

<sup>614</sup>Skiwski napisał o Przybyszewskim, że był jak ekspres międzynarodowy, na zaśnieżony dworzec polski wjeżdżający z całą Europą upakowaną w wozie bagażowym — J. E. Skiwski, *Przewodnik*, Stanisław Przybyszewski. *Księga pamiątkowa*. [przypis autorski]

<sup>615</sup>*Winkelrydem, wodzem i ofiarą będzie Przybyszewski* — A. Potocki, *Polska literatura współczesna*, Warszawa 1911, II, s. 150. [przypis autorski]

<sup>616</sup>określi jego rolę Potocki, a Przybyszewski przykłaśnie tym słowom: „to się ziszcilo” — S. Przybyszewski, *Moi współcześni*, II, s. 87 (*Wśród swoich*). Po raz pierwszy w ten sposób określił rolę Przybyszewskiego i jemu podobnych pisarzy J. Zakrzewski w artykule *Nowa sztuka*, „Głos” 1898, nr 5: „Zdaje się, że są oni tą przednią strażą nowego pokolenia, strażą, co ginie, padając pod przemocą wrogich żywiołów, aby oczyścić drogę następcom”. [przypis autorski]

<sup>617</sup>*Wielka sztuka powstawała zawsze tam tylko, gdzie człowiek miał dostateczne w sobie bogactwo celów (...) a nie jako na cel jedyny* — S. Brzozowski, *Współczesne kierunki w literaturze polskiej wobec życia*, „Głos” 1903, nr 19. Związki między własną twórczością prozatorsko-dramaturgiczną Wilhelma Feldmana a jego *Pamiętnictwem polskim ostatnich lat dwudziestu* ukazuje oraz trafną rehabilitację tego dzieła podejmuje Z. Greń w rozprawie *Feldmana inscenizacje modernizmu*, „Dialog” 1968, nr 8. [przypis autorski]

<sup>618</sup>*Aneks I* — uzupełnienie autorskie do artykułu *Przygotowanie modernizmu* (rozdz. 3. *Przejęcie dziedzictwa naukowego*), odnośnie słów: „*Miriam*. Z jego działalności w »Życiu« warszawskim skrzętnie się dziś wyławia akcenty modernizmu, tymczasem »Życie« atmosferą pozytywizmu było tak przesycone, że Porębowicz, który etap pozytywistyczny w znacznej mierze przeszedł na łamach tego pisma, z tej właśnie przyczyny sprzeciwiał się rozpoczynaniu modernizmu od »Życia«”. [przypis edytorski]

czasie jeszcze odzywały się w poezji Sowińskiego, Lenartowicza, Ujejskiego, ale nie mogły już stać się początkiem i natchnieniem nowego nurtu poetyckiego. Z tych względów działalność Miriama zawisła w próżni, nie znajdując oparcia ani w grupie starszych poetów, którzy poszukiwali własnych dróg i form wyrazu, ani wśród najmłodszych, którzy w ciągu najbliższych lat zapoczątkowali dzieje polskiego modernizmu” („Ruch Literacki” 1961, z. 2, s. 75).

Mimo zgromadzone przez E. Korzeniewską cząstkowe dowody (głównie pochodzące z nieznannej dotąd korespondencji Miriama), tezę taką uważam za mocno wątpliwą. Wspomniane rozprawy wywołały polemikę ze strony Marii Podraza-Kwiatkowskiej (*O Miriamie — krytyku*, „Pamiętnik Literacki”, LVI, 1965, z. 4). Stanowisko zajęte przez Podraza-Kwiatkowską jest w moim przeświadczeniu o wiele bliższe prawdy, a przede wszystkim w jasny sposób tłumaczy łączność między zasadami postępowania krytycznego Miriama w warszawskim „Życiu” a w „Chimerze”. Chodziło mu o „ideał krytyka-erudyty”, dalekiego od genetyzmu, zainteresowań socjologicznych oraz impresjonizmu.

„Jego zadaniem jest analiza estetyczna, uzupełniona »co najwyżej« wykazaniem związku wewnętrznego między dziełem a ogólnym nastrojem duchowym społeczeństwa i narodu. Toteż krytyk musi przejść długą i pracowitą szkołę wykształcenia smaku; musi poznać różnorodne teorie i prądy estetyczno-literackie, literaturę swego kraju i literaturę obcą, itp. Winien nadto wypracować sobie własną filozofię sztuki (...)

Szeroko nakreślona przez Miriama sylwetka idealnego krytyka literatury współczesnej posiada również wyraźny pion moralny: krytyk zatem winien przy wydawaniu ocen unikać ingerencji własnych przekonań moralnych, obyczajowych czy społecznych; unikać sugerowania się utartymi sędziami (rezultat: rehabilitacja pisarzy zapomnianych), winien wreszcie zachować godność osobistą i nie płaszczyć się przed wielkościami” („Pamiętnik Literacki” 1965, z. 4, s. 413).

#### Aneks II<sup>619</sup>

Zatarcie winy tragicznej na skutek deterministycznego stanowiska danych dramaturgów zostało szybko dostrzeżone przez bardziej przenikliwych obserwatorów ówczesnego dramatu. Już w roku 1875. analizując *Niewinnych* Świętochowskiego, Sienkiewicz postawił taką diagnozę:

„Tendencja sama leży w tej prawdzie, że ilekroć jakaś katastrofa połamie stosunki ludzkie, wówczas na pytanie: kto winien? — nie ma odpowiedzi. Nie ma przynajmniej wtedy, jeżeli z pojęciem winy łączymy pojęcie wolnej woli ludzkiej, czyli inaczej mówiąc, winne same stosunki ludzkie, winne charaktery, winne temperamenty, winne okoliczności: winna konieczność, winien ów nieubłagany łańcuch przyczyn i skutków, których wola jest wynikiem, ale nie władzą (...). Stąd potężne wrażenie, jakie to niepospolite dzieło sprawia na umysłach widzów. Wrażenie jednak jest posępne, prawie rozpaczliwe. Autor zmusza cię, żebyś spojrzal w otchłań, którą starannie omijałeś, by sobie nie zatruwać we dnie jawy, a w nocy snów. Spoglądasz i widzisz ciemności, w których nie oświeci cię nawet prawda, bo i ona jest ciemna” (*Chwila obecna XXXII*. „Gazeta Polska” 1875, nr 187. Przedr. *Dziela*, t. XLIX, Warszawa 1950, s. 90–97).

<sup>619</sup>Aneks II — uzupełnienie autorskie do artykułu *Przygotowanie modernizmu* (rozdz. 5. *Zasięg załamania determinizmu*), odnośnie słów: „(...) odpowiedź Przybyszewskiego świadczy, że zarzuty przyjaciela trafiły w sedno: »Twoje uwagi o powieści i dramacie (*Po drodze, Dla szczęścia*) bardzo mnie zainteresowały, zwłaszcza to miejsce, gdzie mówisz o niemożliwości winy, ponieważ nie wierzymy w odpowiedzialność. Lecz w tym właśnie widzę niezmiernie tragiczne działanie, że człowiek musi zginąć bez winy, że własna wina ustępuje na dalszy plan wobec konieczności przeznaczenia. Oczywiście trzeba wtenczas odrzucić wszelki moment etyczny; jeśli nie ma odpowiedzialności, to nie ma rzecz jasna żadnej etyki, a przynajmniej tego, co przez etykę rozumiemy: uporządkowanego, świadomego, samorzutnego i wobec tego odpowiedzialnego sposobu postępowania. W tym, uważam, musi się nasz cały etyczny pogląd zmienić». [przypis edytorski]

Można by powyższą obserwację całkowicie odnieść do motywacji dramaturgicznych Przybyszewskiego. O nich zaś w sposób zbliżony do Dehmela pisał Piotr Chmielowski:

„U Przybyszewskiego pojęcia »winy« nie ma wcale, ponieważ pojęcie to znikło pod wpływem źle zrozumianej doktryny determinizmu, zaprzeczającej znaczenia wolnej woli, istnieje natomiast kara, jakby objaw zazdrości bóstwa, nieznoszącego ani cienia szczęścia wśród ludzi. Nie szukać tu oczywiście konsekwencji, ani u autora, ani u osób przezeń stworzonych. Cokolwiek teoretycznie będzie kto myślał o Losie i Przeznaczeniu, postępować będzie tak, jakby naprawdę miał wolną wolę” (*Dramat polski doby najnowszej*, Lwów 1902, s. 141).”

Wnikliwą analizę zarówno poetyki dramatów Przybyszewskiego, jak ich splątanej i niejednoznacznej motywacji w zakresie winy i atmosfery tragicznej przeprowadziła Irena Sławińska w książce pisanej jednocześnie z *Modernizmem polskim* i w zakresie budowy gatunków literackich sięgającej po wybrane przesłanki strukturalizmu: *Tragedia w epoce Młodej Polski. Z zagadnień struktury dramatu* (Toruń 1948). Autorka, powołując się na Stanisława Brzozowskiego, podkreśla te elementy poetyki dramatu u Przybyszewskiego, w jakich dąży on do tragicznego, ponadczasowego, właściwego tragedii konstruowania konfliktów:

„Konflikt człowieka z losem ma ściągnąć na siebie cały akcent, ma uzyskać charakter ponadczasowy, wieczysty: z tragedią to wiąże się wrażenie, że od wieków i po wieki na każdym miejscu kuli ziemskiej człowiek cierpi i walczy tak samo. Takich perspektyw oczekiwano stale od tragedii. »Nigdzie i wszędzie« — jest określenie akcji Ajschylosowego *Prometeusza*, Sofoklesowego *Edypa*, Szekspirowskiego *Makbeta*, Mickiewiczowskiej improwizacji, Ibsenowskiego *Brandy*, dzieł Przybyszewskiego, jeżeli nie jako realizacji, to przynajmniej jako pomysłu twórczego” (Irena Sławińska, *Tragedia w epoce Młodej Polski. Z zagadnień struktury dramatu*, Toruń 1948, s. 51–52).

Cytat ostatni pochodzi z Brzozowskiego analizy *Skarbu Staffa*. Poglądy Brzozowskiego na problem tragizmu, głównie w oparciu o jego wypowiedzi dotyczące Przybyszewskiego, zanalizował Józef Spytkowski *Stanisław Brzozowski. Estetyk-krytyk*, Kraków 1939, s. 116–124.

Mimo to wedle słusznej opinii Sławińskiej nie osiąga Przybyszewski jakości tragicznych. Autorka przypisuje to określonym cechom formalnym jego dzieł i uważa widocznie całą kwestię za rozwiązaną w ten sposób, gdy tymczasem należałoby odpowiedź sformułować inaczej: dlaczego właśnie te a nie inne cechy formalne musiały się pojawić pod piórem Przybyszewskiego jako swoisty środek zastępczy, maskujący i przesłaniający niemożność winy tragicznej w świetle wyznawanego przez twórcę determinizmu naturalistycznego. Całe zagadnienie tzw. wolnej woli jest bowiem tylko zagadnieniem możliwości i wolności wyboru określonej decyzji w określonej sytuacji, a nie gwarancją trafnych skutków tej decyzji — lecz nie odbiegajmy od tematu. Zapowiedziana przed chwilą odpowiedź generalna autorki *Tragedii w epoce Młodej Polski* wygląda:

„Czy posiada on [dramat Przybyszewskiego] cechy właściwe utworom tragicznym choćby w świetle tak liberalnej estetyki Volkelta? Odpowiedź musi być postawiona: i tak, i nie. (...) w pomysle twórczym Przybyszewskiego tkwi rdzeń tragedii niemal po grecku pojętej. Dramat powstaje na podstawie istotnego konfliktu człowieka z siłą wyższą działającą jako los. W konflikcie tym bierze udział świadomość ludzka i poczucie moralne. Człowiek z otwartymi oczami idzie ku katastrofie koniecznej i nieuniknionej. Tylko śmierć otworzyć może to błędne koło, w którym zamyka się raz po raz życie ludzkie. *Taniec miłości i śmierci* odnawia się z pokolenia w pokolenie; będzie trwał wiecznie (...). Ten schemat konstrukcji prostej i zwięzłej wyraził się »regularnością« dramatu, jednością czasu i miejsca, a tym samym niezależnością od czasu i miejsca, wieczystym »wszędzie« i »zawsze«.

Skoro więc istniało już tworzywo tragiczne — cóż przeszkodziło jego realizacji? Gdyż dysonans jest aż nadto jaskrawy. Pragnąc nastawić cały utwór na wysoki ton patosu, Przybyszewski chciał osiągnąć to przez potop wykrzykników, bez umiaru operował jednym efektem — refrenów słownych. Zbyt często na przestrzeni dramatu Przybyszewskiego rozbrzmiewa historyczny krzyk. Oczywiście zagłusza on prawdziwie tragiczny patos”. (Irena Sławińska, *Tragedia w epoce Młodej Polski. Z zagadnień struktury dramatu*, Toruń 1948, s. 52–53).

Nie w tym przyczyna. Sądzę, że należało pójść śladami, które w stosunku do słabości dramatu Przybyszewskiego wytyczył przysięgły skądinąd wyznawca tego pisarza — Stanisław Brzozowski. Pamiętajmy, że w *Legendzie Młodej Polski* nie ma rozdziału, który by „niszczył” Przybyszewskiego. W studium *Teatr współczesny i jego dążności rozwojowe* wskazał on wyraźnie, skąd pochodzą niepokojące współczesnego badacza cechy techniki dramatycznej Przybyszewskiego, i w sposób wyjątkowo trafny połączył je z manierą Maeterlincka. Jednocześnie, o czym też warto pamiętać, spod swojego oskarżenia Brzozowski wyłączył Jana Augusta Kisielewskiego.

Konieczny jest dłuższy cytat:

„Czym innym jest wzbudzić w publiczności wrażenie, że się odsłania życie dusz dotychczas dla niej obcych i zmusza się ją żyć tym życiem, a czym innym wprowadzić ją w stan choćby nawet bardzo niezwykły, nie przez to, że wpada ona weń wzywając się w samo dzieło takie niezwykle życie duchowe odtwarzające, że dociąga się ona do niego, dostraja, lecz przez to tylko jedynie, że wirtuoz znający dobrze jej dusze umie rozstroić w odpowiedni sposób jej struny.

Nade wszystko nie należy nigdy utożsamiać, mieszać tych dwóch zadań. Maeterlinck pada coraz gorzej, od czasu gdy zatracił całą szczerłość, całą bezpośredniość odczucia życia, przyzwyczajwszy się ujmować wszystko *sub specie* efektu teatralnego (wszystkie jego najlepsze dramaty składają się z samych efektów), chciał zwrócić się ku właściwym zadaniom teatru, tj. ku szczeremu odtwarzaniu, wyławianiu z siebie życia, postaci ludzkich żyjących i pełnych. *Monna Vanna*, *Joyselle* — to są tytuły tych nieudanych eksperymentów. Przez dziwne zboczenie sądu estetycznego — to, co jest tylko wybiegiem, uchyleciem się od zbyt trudnych nowych zadań, jakie teatr nowoczesny napotkał na swej drodze, zostało poczytane za jakąś nową ewangelię dramatyczną.

Pisarze pierwszorzędnej wartości i siły ulegli tej idiosynkrazji. Urodzony tragik Stanisław Przybyszewski łamie, wygina linie swoich dzieł, by je uczynić symbolicznymi, wprowadza pseudogłębokich Przyjaciół i Nieznajomych, którzy obniżają to, co tragedią by być mogło i jest nią w części, do poziomu obliczonych na efekt sztuk nowocześnie-mieszczańskich. Jak dalece tzw. »symbolizm« jest wybiegiem tylko, o tym świadczyć najdobitniej może *Śnieg*. Poeta chciał w nim dać poemat dramatyczny tęsknoty, która własne i cudze szczęście burzy, by iść za czymś nieznanym, co jest jej własną niedolą i zgubą, tęsknoty geniuszu, który nie wie, ku czemu idzie, i nie umie nazwać swego Boga, a czuje, że iść musi choćby po trupach i nieszczęściu najbardziej ukochanych. Czy *Śnieg* przedstawia nam tę tęsknotę bezpośrednio? Nie — on ją symbolizuje pod postacią Ewy i miłością do niej Tadeusza; zamiast odsłonić przed nami życie samo — wyraża je za pomocą czegoś innego zgoła, co ma odgrywać tylko rolę znaku, wskazówki dla czytelnika i widza. To uchylecie się, cofnięcie przed trudnością, przed właściwym zadaniem, lubo nieświadome zapewne, występuje jednak szczególniej dobitnie. Gdy rozpatruję cały tzw. dramat symboliczny — nie mogę cofnąć się przed wnioskiem, że jest on wynikiem zastąpienia zadań trudniejszych do wykonania przez łatwiejsze, które mają być symbolem tych pierwszych” (Stanisław Brzozowski, *Teatr współczesny i jego dążności rozwojowe*, „Głos” 1903, nr 41”).

Młody Irzykowski to samo stwierdzał<sup>620</sup> w dramatach Maeterlincka:

„Punkt styczny z nowymi prądami: realizm z rozmowie prawie drobiazgowy jak u Hauptmanna, a potem rezygnacja z charakterystyki, społecznych zagadnień, a nawet psychologii — szukanie efektu w kombinacjach podobnego rodzaju jak u Hamsuna” (Karol Irzykowski, *Notatki z życia*, s. 132, 12 II 1894).

Całkiem ostatnio — rzecz znamienita, że w środowisku krytyków teatralnych — modernistyczny przegub w dziejach dramatu polskiego poczyna budzić coraz żywsze zainteresowanie. Rzecz to dosyć zrozumiała: skoro twórczość takich autorów, jak Stanisław Ignacy Witkiewicz, a ze współczesnych Tadeusz Różewicz, stała się chlebem codziennym teatralnego widza polskiego *anno* 1968, powstaje pytanie, kto — z odległości historyczno-literackiej — przygotował grunt. Na pewno nie Wyspiański i nie twórca *Przepióreczki*<sup>621</sup>.

Zdaje się więc kończyć długotrwałe odstawianie na boczny tor możliwości rozwojowych i interpretacyjnych wynikających z tego przegubu. Wskazują ma to takie artykuły, jak np.: Edwarda Csató „Kraj lat dziecinnych” Leona Schillera („Dialog” 1964, nr 3), Romana Taborskiego *J. A. Kisielewski między naturalizmem a modernizmem* („Dialog” 1964, nr 10), Zygmunta Grenia, *Nie więcej, czyli o Przybyszewskim* („Dialog” 1965, nr 1), Jana Kłossowicza *Zaczęło się w Młodej Polsce* („Dialog” 1966, nr 5). Dowodzi tego również kompetentnie i starannie opracowana antologia *Mysł teatralna Młodej Polski* (wybór: I. Sławińska i S. Kruk, Warszawa 1966).

Wśród tych wystąpień należy oddzielnie zanotować artykuły Zygmunta Grenia (*Pierwsze potyczki o odzyskanie Młodej Polski*, „Życie Literackie” 1966, nr 32; *O Przybyszewskim — polemicznie*, „Życie Literackie” 1966, nr 33), jako świadectwo perwersyjnego oddziaływania przewartnej myśli Przybyszewskiego. To znaczy świadectwo przyciągania, które ten pisarz wywiera, a jednocześnie zasady: chciałabym, ale boję się... Stwierdzając taką postawę wśród najmłodszych, Greń jednocześnie słusznie postuluje:

„Mimo wszystko wydaje się, że powrót do Przybyszewskiego, demonstrujący się tak spontanicznie, będzie trudny, albo jałowy, albo tylko powierzchownie ekscytujący. Będzie taki, jeżeli potraktujemy i dziś tego pisarza jako zjawisko samoistne, jako »smutnego szatana« i prekursora naszych współczesnych młodych szatanków zapuszczających sobie brody i obfite fryzury. Powrót ten mógłby być wtedy istotny, gdybyśmy zobaczyli nie tylko tego autora, ale również jego współczesnych, gdybyśmy zobaczyli problematykę Młodej Polski jako dramatyczny fragment okresu przełomowego pomiędzy dziewiętnastowieczną stabilizacją pozytywistyczną a dwudziestowiecznym niepokojem rozpadających się społeczeństw, niepewną i z dnia na dzień coraz mniej nadziei niosącą człowiekowi dynamiką rozwoju cywilizacyjnego. Można by wtedy w tamtym młodopolskim niepokoju widzieć dramaty bardzo bliskie tym, które są nam współczesne” (Zygmunt Greń, *O Przybyszewskim — polemicznie*, „Życie Literackie” 1966, nr 33).

### Aneks III<sup>622</sup>

Późniejsze wypowiedzi Artura Górskiego (por. Tomasz Weiss *Od prometeizmu do mesjanizmu narodowego*, w: *Z problemów literatury polskiej XX wieku. Młoda Polska*, s. 105–128) na temat przeżycia pokoleniowego modernistów trudno cytować w tekście jako świadectwa okresu. Warto jednak pamiętać, że po licznych meandrach z późniejszych lat — Górski do końca życia nie zmienił zdania o genezie ideowej pokolenia, tyle że nieoczekiwanie i w przystosowaniu do naszych czasów zaktualizował argumenty w tej

<sup>620</sup>stwierdzać — tu: dostrzegać. [przypis edytorski]

<sup>621</sup>twórca *Przepióreczki* — Stefan Żeromski, jako autor dramatu *Uciekła mi przepióreczka*. [przypis edytorski]

<sup>622</sup>Aneks III — uzupełnienie autorskie do artykułu *Wstępne objawy uczuciowości modernistycznej* (rozdz. 2. *Bankructwo idei*), odnośnie słów: „Ten tragiczny relatywizm najpiękniej wyraził (...) Artur Górski. (...) »I przyszedł na nas stan, w którym... dusza zapomina całkiem o sobie, a staje się ziemią swjej ziemi (...) Przyszło rozbicie, jakiemu ulegają planety, gdy potrzaskane w kawały krążą ruchem wirowym wśród gwiazd, wiedzione tylko mocą dawnego rozpędu, aż wszedłszy w sferę obcych słońc, rozsypią się zmęczone i runą w bezden deszczem marnych błyskawic« (A. Górski, *Dusze błędne* [w:] *Przededniem*, Warszawa 1918). [przypis edytorski]



sprawie. Świadczy o tym spisane na niewiele lat przed zgonem wspomnienie *Tadeusz Miciński w Krakowie (1895–1901)*, a w nim następujące ustępy:

„Po upadku powstania styczniowego, po zwycięstwie Prus pod Sedanem, sprawa polska schodzi z widowni politycznej nie tylko w Europie, ale ulega zachwianiu w niejednej piersi ówczesnego pokolenia polskiego, w byłej Galicji zwłaszcza. Warstwy ziemiańskie, kierujące tu życiem politycznym, skupiły się pod sztandarem rezygnacji, nie opracowały żadnego programu czynnego na dalszy dystans, nie jęły się reform socjalnych, by masy pracujące, zwłaszcza na wsi — wprowadzić w kulturę narodową, przytłumiły w szkolnictwie wszelką żywą pamięć o przeszłości i stworzyły teorię politycznego trójlojalizmu, pozwalając spać na skronie obie. W tym stanie rzeczy nawet Matejko był tu niewygodny, ten trzeci wielki po Skardze i Mickiewiczu spowiednik i wektor polskiego sumienia.

Trudno dziś pojąć i ogarnąć otchłań tego cierpienia, w jakie zapadała młodzież, której żyć w tych warunkach przypadło. Przenikającym do dna jest ów ból, idący od tego zimna nicości, jakim tchnie zaprzeczenie w nas naszej egzystencji plemiennej, jak gdyby lęk ten brał udział w samowiedzy staczających się w przepaść milionów. Co by mogła czuć ludzkość, gdyby stanęła wobec nieuniknionej zbliżającej się zatury w kosmosie, to było dane do przeżycia pokoleniom polskim między rokiem 1864 a 1914. W głosie Bismarcka w czasie rugów poznańskich, jak i w dyskusji nad ustawą kolonizacyjną — tkwiły hasła »*Land ohne Volk*»<sup>623</sup> [ewidentna pomyłka, winno być odwrotnie, przyp. K. W.], jakie realizował Hitler. Przeżyliśmy okres demonizmu w Europie o największym jego nasileniu. W czasach, o których mowa, dyskutowano otwarcie w dziennikach niemieckich i z mównic parlamentarnych o narodzie polskim jako o tych »*morituri*«, na arenie Europy, o których nauka niemiecka wypowiedziała dobitnie w tym duchu swe ostatnie słowo.

Nadziei nie było znikąd. Trzeba było samemu, o własnej sile, dochodzić praw nieśmiertelnych, które leżą na dnie bytu i dźwigają strukturę życia, trzeba było dotrzeć do pewności, którym imię: sprawiedliwość, wolność, miłość.

Taki był proces powstawania Młodej Polski w piśmiennictwie i sztuce. Protest przeciw rezygnacji, przedzierania się ku wewnętrznej pewności. Istnieje gatunek ludzi, który tych afirmatywów życia wyrzec się nigdy nie potrafi — a gdy nie mogą kształtować życia według nich, znajdują na to sobie środki zastępcze: piśmiennictwo, plastykę, muzykę. W pokoleniu, o którym mówimy, ludźmi takimi byli: Jacek Malczewski, twórca *Ellenai* i *Błędnego kola*; autor *Mogily* i *Rozdziobią nas kruki, wrony*... — Żeromski; Kasprowicz, miotany między Luciferem a Chrystusem; Wyspiański, autor *Warszawianki* i wawelskich witraży. Taki był ich wspólny start: zmaganie się w sobie narodu, osaczonego przez los dziejowy, już napiętnowanego zagładą” (*Archiwum Literackie, Tom II, Miscellanea literackie 1864–1914*, Wrocław 1957, s. 426–427).

Wiele światła (choć niekiedy czysto plotkarskiego i pełnego naiwności) na formowanie się stanowiska własnego, jakie zajmować będzie odtąd Artur Górski, a także na przyczyny rozejścia się z Przybyszewskim rzuciła opublikowana przez Stanisława Pigonia w tychże *Miscellaneach* korespondencja Ignacego Maciejowskiego (Sewera) z Tadeuszem Micińskim oraz Marią i Wacławem Wolskimi. Maciejowski opublikował nadto tryptyk nowelistyczny *Legenda* (1901, por. *Miscellanea*, s. 338–359), a publicystyczno-programowe opowiadanie pod tym tytułem poświęcił dyskusjom występujących postaci na temat doświadczeń i propozycji ideowych młodego pokolenia. Stanowisko autora zwrócone jest przeciwko Przybyszewskiemu (o nim niezwykle ostre sądy, *Miscellanea*, s. 306, 309, 314, 330), bliskie Górskiemu i Micińskiemu. Pozytywnego reprezentanta pokolenia przedsta-

<sup>623</sup>*Land ohne Volk* (niem.) — kraj bez narodu. [przypis edytorski]

wia w *Legendzie* Zosia, pozytywnym także z punktu widzenia Sewera jest jeden z bohaterów, Stefan, którego wypowiedzi całkowicie są zgodne z własnymi nadziejami Sewera, wyrażonymi np. w liście do Wolskich z 11 IV 1899:

„Gdy przyjechał Przybyszewski, pisałem Drogiej Pani, że płyniemy!... Przybyszewski do ewolucji był konieczny — zrobił swoje i już odchodzi. Młoda Polska oswobodzona od naleciałości, które przyniósł z sobą Szczepański (z Zapolską), od mistycyzmu Przybyszewskiego i jego sekciarskiej krańcowości (wypowiadającej wojnę moralności filisterskiej na rzecz moralności indywidualnej...). Przebyli swoje koło i muszą odejść i sama [Młoda Polska] pójdzie o swoich już siłach... i rozwinie wielki sztandar Mickiewicza (miej Polskę w sobie — to będziesz miał ją i koło siebie!) braterstwa ludów słowiańskich (nie rządów), nie *primirenja* z moskiewskim rządem (...)

(*Miscellanea*, s. 338).

#### Aneks IV<sup>624</sup>

Spośród rówieśnych swoich czytelników Tetmajer znalazł tylko jednego, który zrazu uległszy jego urokowi, natychmiast rozpoznał, na czym polegają ułatwienia wewnętrzne jego liryki, skądinąd prowadzące do jej kariery w pokoleniu. Był takim czytelnikiem Karol Irzykowski. Ponieważ z przyczyn trudnych do odgadnięcia (a stanowi to jeden z dowodów małej wartości owej edycji), całe to spotkanie krytyczne zostało pominięte w *Notatkach z życia*, przypominamy je szczegółowo, sięgając do rękopisu Irzykowskiego. Napotkawszy w „Ateneum” z wiosną 1894 roku cykl *Z Tatr*, Irzykowski przepisał do swoich notesów cały łańcuch utworów, każdemu z nich stawiając cenzurkę. Najmniej mu przypadły do gustu *W Białem* i *Przy Morskim Oku*, najbardziej: *Widok ze Świnicy do doliny Wierchcichej*, *Melodia mgieł nocnych nad Czarnym Stawem Gąsienicowym* („najwięcej mi się podobało”) i wreszcie *Na żelaznej drodze pod regłami* („poemat bardzo czysty, wdzięczny, język *Improwizacji*”).

Jednocześnie pokusił się Irzykowski o ocenę ogólniejszą:

„Tetmajer stanowczo mi się podoba... W jego wierszach są wprawdzie tylko refleksje, czasem symbole (w dzisiejszym znaczeniu), np. krzyż pędzący w dal po morzu. Ale widzę w nim wiele talentu (...) Język naturalnie wytworny, podatny, obfity, obrazy z natury wyraziste (...).”

Przyznawał Irzykowski Tetmajerowi więcej oryginalności aniżeli Nowickiemu, a sam wyznawał, że z powodu małej wrażliwości malarskiej osobistej nie czynią na nim wrażenia opisy malarskie poety.

Ale na wiosnę 1897 Irzykowski wyjątkowo celnie uderzył w słabe miejsce erotyki Tetmajera, cieszącej się tak powszechnym uznaniem młodych:

„W poezjach Tetmajera erotycznych nie ma wcale — wbrew zdaniu krytyków — pulsującej, szczerej zmysłowości. Twierdzą to, chociaż ich jeszcze nie czytałem, ale na tyle znam tego autora, aby wiedzieć, że to będzie grecko-posągowo-sienkiewiczowska zmysłowość, nieprzekraczająca prawie przyzwoitości, a chodzić będzie w niej tylko o kreślenie tego, co jemu się zdaje *succus rei*, tj. namiętność. Tymczasem w zmysłowości szczerześć nie

<sup>624</sup>Aneks IV — uzupełnienie autorskie do artykułu *Wstępne objawy uczuciowości modernistycznej* (rozdz. 4. *Skutki uczuciowe i artystyczne wielkiego rozczarowania*), odnośnie słów (pod koniec rozdziału): „Tetmajer, jak wdziliśmy, w najbardziej dojrzały sposób wyraża uczucia wtórne: znużenie, melancholię, sceptycyzm, te wszystkie stany uczuciowości, od jakich pokolenie rzekomo pragnęło się uwolnić. Czyni to w sposób budzący pociąg do tych stanów, przybierając je we wszystkie powaby swego talentu. Nieuniknionym zjawiskiem, gdy surowiec życia staje się materiałem sztuki, bywa to, że sztuka wydobywa czar piękna z uczuć, które w postawie życiowej odsuwamy od siebie. Niestety staje się pięknem, zwątpienie radością artystyczną. Jest w tym bolesna sprzeczność, którą odczuwało wielu twórców. U Tetmajera sprawa jest inna i bardziej powikłana: nader często zdradza się u niego i nieszczerzy ton nadaje pesymizmowi eudajmonistyczne podłoże tego pesymizmu, wzmożone u tego poety jego szczególną wrażliwością na stany hedonistycznego upojenia. Tetmajer najszczerzy jest tam — szczerze mierzymy umiejętność wyrażenia w poezji tych, a nie innych uczuć — kiedy jako przyczynę znużenia podaje niemożność osiągnięcia szczęścia. »Nie Prawda jest ideałem bytu, ale Szczęście. Pereat veritas, fiat felicitas« — oto jego dewiza, a zarazem ukryte tło pesymizmu modernistycznego”. [przypis edytorski]

obejdzie się bez brutalności, bez nazw. A prócz tego proceder ten jest tak skomplikowany, że opiewanie czystej zmysłowości jest nie tylko banalnym duplikatem, lecz wymijaniem właściwego rdzenia, tchórzostwo w pozornej odwadze”.

#### Aneks V<sup>625</sup>

Eschatologia i anarchizm modernistyczny, chociaż ich wyraz literacki bywa nie do przyjęcia przy dzisiejszej lekturze odpowiednich tekstów, stanowi ogniwo w łańcuchu o wiele trwalszym i poważniejszym, aniżeli same owe teksty zdolne są to wskazać. Po pierwsze, jego źródła są romantyczne, rozpoczynając od problematyki frenezji romantycznej. Po drugie, w określonym miejscu, na gruncie polskim na przejściu od Micińskiego do Stanisława Ignacego Witkiewicza, schematy eschatologiczne przechodzą w katastrofizm w sensie historiozoficznym. Po trzecie, same te schematy, np. niemożliwa do opanowania przez człowieka zaraza, funkcjonują w nawiasie innych prądów (nadrealizm — odczyt Antonin Artaud *Teatr i dzuma*, 1933; egzystencjalizm — *Dżuma* Camusa). Jest w tym niewątpliwie temat do odrębnej rozprawy, tutaj do wykonania niemożliwej. Pragnę jedynie wskazać najwcześniejszy i najpóźniejszy chronologicznie, z modernizmem w obydwu przypadkach związany, zapis omawianej problematyki. Najwcześniejszy występuje w *Dziennikach* Żeromskiego (19 IX 1887), najpóźniejszy w opowiadaniu Brunona Schulza *Kometa* (pierwodruk „Wiadomości Literackie” 1938, nr 35).

Zapis Żeromskiego wypada uznać za znamienity dla przejścia od naturalizmu do modernistycznego indywidualizmu. Naturalistyczno-fizjologiczny jest w nim sam sposób przedstawiania momentu eschatologicznego, indywidualistyczny jest on w tym sensie, ponieważ ma to być opis pogrzebu jednostki, która w ciągu tego aktu nie straciła świadomości:

Pogrzeb, Śmierć

„I oto jakieś straszne ręce podłożyły dwie liny pod trumnę — zaczynają cię opuszczać w przepaść.

Lecisz, lecisz, jak ci się zdaje, całe setki lat z nieskończonym światem, jaki tworzy w przestrzeń spadające ciało — tymczasem spuszczone cię wolno w trzyłokciową przepaść. Spuszczano cię trzy sekundy — ale dosyć ich było, abyś przemyślał wszystkie myśli, na jakie się zdobyć mógł cały twój mózg. (...) Rozległ się straszny łoskot, huk rozpryskującej się w drzazgi ziemi, setki piorunów zaczynają strzelać jednocześnie w ciebie — a wszystkie się miażdżą, krystalizują... to grudka ziemi zmarzniętej spadła na twoją trumnę. Pioruny się wzmagają (...) Cały ten huk wytworzył grabarz, co spycha leniwie łopatą ziemię (...) Wyprężasz się, zwijasz, dźwigasz, zrywasz, pięści twoje stają się żelaznymi młoty, czołem jak taranem bijesz w wieko (...) wreszcie rozdąłeś płuca w krzyk, co rozedrze niebo od zenitu do punktu centralnego ziemi (...)

Umierasz, bo dusi cię powietrze. Wciągasz w siebie rozpalone w płyn żelazo, miliardy pudów cię gnioł, młoty biją cię w głowę, szeroki jak ocean szrubstak odkręca aortę serca, rozdzierają się płuca, żołądek pcha się ze wszystkimi kiszki w gardło i pękają w całym ciebie, pękają żyły przeraźliwym światem i sykiem, jakby w miliardzie wiolonczel pękła naraz sawanna strun. Krew jak morze wypływa z ciebie i straszne jej bałwany — wszystkie co do jednego wlały ci się w usta” (*Dzienniki II*, 1886–1887, s. 415–416).

Przekaz eschatologiczny Schulza, zgodnie z charakterem filozoficznym okresu, kiedy przekaz ów powstał, już nie dotyczy jednostki i jej losu biologicznego jako podstawy metafizyki, lecz losu ogółu, zbiorowości. Jego *Kometa* przynosi zarówno ostatnie echo

<sup>625</sup>Aneks V — uzupełnienie autorskie do artykułu *Wstępne objawy uczuciowości modernistycznej* (rozdz. 7. *Eschatologia i anarchizm*), odnośnie słów: „Ale wyzwolenie sens owego katastroficznego bądź anarchicznego oczyszczenia z pełną dobitnością wypowiedzieli Miciński oraz Irzykowski. Miciński w cytowanym przed chwilą rozdziale *Zniszczenie Mesyny*: »Mamże wyznać? nigdy nie doznałem uczucia tak bezgranicznej wolności, jak teraz, gdy przekonałem się, że jest przed nami góra najwyższej świętości i otchłań najstraszliwszych zbrodni. Duchy zapelniają świat, ale wszystko jest swobodne. Upojenie wolnością, radość szczytów niezajętych przez nikogo, uczucie, że wszystko można rozpocząć od nowa — teraz — w tejsze chwili, wśród najwyższych Przemienień...«”. [przypis edytorski]

eschatologii modernistycznej, jak pierwszy takt w instrumentacji nowej eschatologii — atomowej oraz międzyplanetarnej. Ludzkość zostaje zagrożona pojawieniem się komety, ale ta kometa jest zarazem „bolidem”, rakieta, sputnikiem:

„Wszystkie spojrzenia wymierzone były ku niemu, podczas gdy on, metalicznie świecący, obły w kształcie, nieco jaśniejszy w swym wypukłym jądrze, wykonywał z matematyczną dokładnością swe codzienne pensum. Jakże trudno było uwierzyć, że ten mały robaczek, świecący niewinnie wśród niezliczonych rojów gwiazd, to palec ognisty Baltazara, wypisujący na tablicy nieba zgubę naszego globu. Ale każde dziecko umiało na pamięć ów wzór fatalny ujęty w fajkę wielokrotnej całki, z której po wstawieniu granic wynikała nasza nieuchronna zatrać. Cóż mogło mas jeszcze uratować?” (B. Schulz, *Proza*, Kraków 1964, s. 427).

Świat zostaje wszakże uratowany, ale w sposób groteskowy i wieloznaczny. Bo ów ratunek zarówno może oznaczać kpinę z alarmistów katastroficznych, jak przekorne potwierdzenie ich obaw. Wszechwładny Ojciec z dzieł Schulza, znający „tylne kulisy kosmologii”, za pomocą mikrometru umiejscawia ów groźny pojazd-pocisk planetarny w ciemnej czeluści pieca domowego. Okazuje się on preparatem mózgu ludzkiego i jednocześnie embrionem. Możemy to czytać jako feralny wyrok: mózg ludzkości jest dopiero w stanie embrionalnym. „Czegóż nie odkrywa nam własny zaufany komin, czarny jak tabaka w rogu?” (B. Schulz, *Proza*, Kraków 1964, s. 428). Możemy czytać z niejaka i gorzką nadzieją optymistyczną:

„[Ojciec] czasem otwierał lufcik komina i zaglądał z uśmiechem w ciemną czeluść, gdzie spał śmiertelnym snem na wieki uśmiechnięty Homunculus, zamknięty w szklanej ampule, opłynięty pełnią światła jak neonem, już przesądzony, przekreślony, odłożony do aktów — archiwalna pozycja w wielkiej registraturze nieba” (B. Schulz, *Proza*, Kraków 1964, s. 430).

#### Aneks VI<sup>626</sup>

Na sprawę rzeczywistego od strony historycznoliterackiej początku Młodej Polski oraz zapowiedzi wyprzedzających wystąpienie nowej generacji wraz z całym bagażem jej własnych idei, wiele światła rzuciły dwie cenne i nowatorskie książki: Roman Zimand „*Dekadentyzm warszawski*”, Warszawa 1964; Tomasz Weiss *Przełom antypozytywistyczny w Polsce w latach 1880–1890. (Przemiany postaw światopoglądowych i teorii artystycznych)*, Kraków 1966. Choć Zimand i Weiss operują całkowicie odmiennym materiałem dowodowym, wspólne jest ich książkom mocne zwrócenie uwagi na przemiany, które Kołaczkowski sygnalizował w *Rekoniesansie*, jak też wspólny jest ich związek ze sprawą periodyzacji okresu. W tej pierwszej łączności Zimand wypowiada się słowami określającymi dokumentację obydwu książek: „w tekście niniejszym wskazywano przede wszystkim na elementy myślenia modernistycznego u ludzi, których wprawdzie nie sposób nazwać pozytywistami, ale których również nie zaliczymy do młodopolskiej czołówki” (s. 150).

Głównym przedmiotem analiz Tomasza Weissa jest załamanie się wstępnej, programowej ideologii pozytywizmu zarówno wśród samych wyznawców tego programu, jak w ocenie nadawanej pozytywizmowi przez główne ugrupowania ideowo-społeczne dziesięciolecia 1880–1890: konserwatyści, grupa „Głosu”, socjaliści. Zebrane przez autora dowody zdają się być całkowicie bezsporne. Z kolei autor ukazuje, jak na fali owego antypozytywistycznego protestu rodziły się oznaki pesymizmu, tęsknoty i nadzieje spirytualistyczne, i to nie tylko pod piórem autorów, którzy w kilka lat później okazały się przynależnymi do pokolenia Młodej Polski. Odpowiednie rozdziały (*Zapowiedzi modernistycznego przełomu* i *Niektóre problemy dyskusji światopoglądowej w okresie Młodej Polski*,

<sup>626</sup> Aneks VI — uzupełnienie autorskie do artykułu *Spór pokoleń i zagadnienie początków Młodej Polski* (rozdz. 3. *Problem początków okresu Młodej Polski*), odnośnie słów: „Sienkiewicz, pisząc *Ogniem i mieczem*, Miłkowski, wydając w r. 1887 *Rzecz o obronie czynnej*, Piłsudski, idąc na zesłanie, i Orzeszkowa, otaczając glorią mogiłę w *Nad Niemnem*, robili to samo» — przełamywali pozytywizm i kładli podstawy ideologiczne pod Młodą Polskę po jej wyjściu ze stanu »Biernej Polski«: »Gdyby Młoda Polska dała się wytłumaczyć importowanymi prądami i modami, zasługiwałaby tylko na miano »Biernej Polski« (S. Kołaczkowski, *Rekoniesans. Księga zbiorowa ku czci Ignacego Chrzanowskiego*, Kraków 1936, s. 71.)”. [przypis edytorski]

tamże, s. 77–112) posiadają dużą doniosłość dla badacza polskiego modernizmu. Niejedna z przypomnianych przez Weissa wypowiedzi mogłaby figurować w rejestrze postulatów modernistycznych, chociaż zgłaszali ją obserwatorzy postronni, jak chociażby te słowa Adama Bełcikowskiego: „nieznana jeszcze książka przyszłości musiałaby odtworzyć wszystkie niepojęte dotąd wzruszenia duszy, wszystkie jej zwroty nieobliczone, które dziś zbijają zazwyczaj z toru psychologa” (s. 81).

Całkowicie oryginalne i wykraczające poza nawias dowodów czysto literackich stanowisko zajął w „*Dekadentyzmie warszawskim*” Roman Zimand. Oryginalne w tym znaczeniu, ponieważ Zimand jest jedynym autorem przeciwstawiającym się powszechnie przyjętej (także w niniejszej książce) tezie o krakowsko-galicyjskiej genezie modernizmu i dekadentyzmu. Należy przeto bacznie zwrócić uwagę, pokąd jego argumenty są słuszne, a odkąd nie tyle przestają być słuszne, ile po prostu mowa jest o dwu odrębnych problemach. To znaczy o „dekadentyzmie” (względnie modernizmie) jako formułującej się wyraźnie szkole literackiej oraz o przesłankach społecznych prowadzących ku tej formacji.

Książka Zimanda prowadzi bowiem do paradoksalnego wniosku, przy czym odpowiednią metaforę zapożyczam z określeń Brzozowskiego na temat genezy romantyzmu. Mianowicie, że mogą istnieć same korzenie społeczne, bez kwiatów (na razie) — i taką była sytuacja warszawskiego „dekadentyzmu”. Oraz w odwrotnym porządku, że są do pomyslenia same kwiaty literackie przy ich słabych korzeniach społecznych, a taką była sytuacja moderny krakowskiej. Wedle niewątpliwie przeprowadzonego przez autora dowodu socjologicznego, że tzw. „inteligentny proletariatus” jako skwapliwy odbiorca niezadowolona światopoglądowego istniał właśnie na gruncie warszawskim, a nie na gruncie krakowskim, ten paradoksalny wniosek jawnie się narzuca.

Powstaje nadto pytanie, czy i o ile książki Zimanda i Weissa przesuwają próg historyczny okresu Młodej Polski przed rok 1890? W żadnym przypadku nie przesuwają, ponieważ zapowiedziom publicystycznym i bardzo rychłej i na ogół dokładnej informacji na temat wydarzeń w literaturach obcych, zwłaszcza w młodej literaturze francuskiej, jeszcze nie towarzyszyła twórczość literacka w zapowiadany przez te fakty duchu. Próg ten musiałby zostać przesunięty, gdyby np. zostały napisane i opublikowane planowane utwory „niedosłego polskiego modernisty” — Stefana Żeromskiego (por. s. 69–75). Nie znamy ich jednak oprócz tytułów i tematów.

Do zgromadzonych przez Zimanda i Weissa materiałów warto by jeszcze dołożyć specjalne studium na temat pojawiania się w literaturze pięknej dziesięciolecia 1880–1890 postaci i terminów zapowiadających objawy typowe dla modernistycznej formacji pokolenia Młodej Polski. Dola poety wyklętego nie była własnością dopiero literackich samobójców lub rozstrojeńców owej formacji. Z autorów nic wspólnego z nią niemających skończyli przecież samobójstwem, w obłędzie lub nędzy Maria Bartusówna (1885), Włodzimierz Stebelski (1891), Aleksander Michaux (Miron) (1895), Mikołaj Biernacki (Rodoć) (1901), Michał Bałucki (1901), Władysław Ordon (1914). Umierali przedwcześnie, przez nikogo niezauważeni, jak komunard Karol Świdziński (1877), lub umierali dla literatury, ciągnąc w obłędzie swoją egzystencję biologiczną: Miron (1875), Ordon (1879). Widocznie w sytuacji społecznej i zawodowej ówczesnego literata, o ile nie wybił się on do pierwszego szeregu twórców, istniały przesłanki biograficzne, które później podjęli i literacką zaopatrzyli instrumentacją moderności.

Nieco przykładów czysto literackich. W poemacie Stebelskiego *Roman Zero. Nowela lwowska* (Lwów 1883) głównym bohaterem jest pozer-dekadent Hugo Gozdawa, kończący samobójstwem na skutek nałogowego alkoholizmu i obłędu. Poemat Włodzimierza Zagórskiego *Król Salomon*, cz. I *Vanitas vanitatum*, cz. II *Vae Soli*, cz. III *Sulamit* (Lwów 1887) przynosi cały wykład modernistycznego pesymizmu (podtytułów nie powstydziliby się Kasprzowicz z Przybyszewskim; por. S. Górzyński, *Włodzimierz Zagórski jako poeta-filozof*, Piotrków 1927; Stanisław Frybes *Włodzimierz Zagórski. Obraz literatury polskiej. Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, t. I, Warszawa 1965, s. 394–395). Jeden z pierwszych utworów o problemie nicestwa i nirwany napisał Leonard Sowiński: *Nirwanista* (tom *O zmrroku*, Warszawa 1885, przedruk OLP, jw., s. 120–121). Do śmierci w roku 1885 zwracała się Bartusówna (OLP, jw., s. 361). Wspomniany Stebelski napisał nadto satyryczny wiersz *Między dekadentami* („Kurier Codzienny” 1887, nr 257, przedruk

OLP, jw., s. 438–439), z którego takie fragmenty warto przeczytać. Podobnie jak w późniejszych utworach satyrycznych Asnyka dekadenci to grono zblazowanych, bogatych i wyrafinowanych blagierów, u Stebelskiego mieszkają oni w drogim hotelu w Interlaken:

Patrz! Ten blady, złamany, a z krwi wielkiej rodu,  
To skarlenia rodzaju ilustracja żywa...  
Stare błazny bulwarów psuli go za młodu,  
Najwyższego zepsucia uczyła go diva,  
A gdy przeszedł kontrapunkt szału zmysłów, zgrzytu,  
Ma dziś tylko wspomnienie — wspomnienie przesytu.

A ten drugi, wyniosły, z twarzą Merodaka...  
Niegdyś jemu nad głową geniusz jakiś wionął  
I szła z mózgu młodego myśli furia taka,  
Aż nareszcie w tej myśli nadużyciu splonął,  
A w tym wrzeniu i mdleniu ducha, z burz poczętem,  
Indianinem był wczoraj, dziś jest dekadentem.

---

W Interlaken w hotelu i w słonecznym brzasku,  
Pośród tego mrowiska ludzi jak na scenie,  
Wśród Nababów, co Nanę czczą w Bulońskim Lasku,  
Wśród upiorów, co giną z braku sił w Ibsenie,  
Stałem, okiem pytając: „Czy tu wszystko zero?  
Czyli także dekadent? Powiedz mi, pantero!”

„Tak jest! — rzekł mi Merodak — wszystko tu jest marne,  
Ty blaskami się nie ludź, w głębi drzemią cienie;  
Te posągi są karle, a te kwiaty czarne;  
Twoim losem jest chore nerwów wypaczenie —  
Potępiona jest ludów przyszłość po wsze czasy;  
Ginie rasa łacińska — giną wszystkie rasy!”

Chociaż uproszczone, jak zawsze bywa w satyrze, przewidywania i przepowiednie dekadencje, do których się odwołuje Stebelski, dowodzą — zwłaszcza ostatnia strofa — że orientował się on w odpowiednich argumentach przewijających się podówczas w czasopiśmiennictwie francuskim w ciągu dyskusji o problemie dekadencji i jej powodach historycznych: „ginie rasa łacińska”. Lecz najważniejszy dla tych premodernistycznych zapowiedzi jest świadek poważny i koronny. Jest nim Prus w rozdziale pierwszego tomu *Lalki*, mającym tytuł *Medytacje* (rozdz. VIII), przedstawiającym wędrówkę Wokulskiego ulicami Powiśla i przemianę, jaka w nim się dokonała, przemianę bliską Żeromskiemu, a nakazującą współczuć każdej cierpiącej istocie, od człowieka po przeciążanego konia i szczenią sukę. Punktem wyjścia do owej przemiany staje się jednak takie przeświadczenie Wokulskiego:

„Czuł w duszy dziwną pustkę, a na samym jej dnie coś jakby kroplę piekącej goryczy. Żadnych sił, żadnych pragnień, nic, tylko tę kroplę, tak małą, że jej niepodobna dojrzeć, a tak gorzką, że cały świat można by nią zatruć (...).

— Szczególna rzecz — mówił. — Każdy ptak i każdy człowiek na ziemi wyobraża sobie, że idzie tam, dokąd chce. I dopiero ktoś stojący na boku widzi, że wszystkich razem pcha naprzód jakiś fatalny prąd, mocniejszy od ich przewidywań i pragnień. Może nawet ten sam, który unosi smugę iskier wydmuchniętych przez lokomotywę podczas nocy?... Błyszczą przez mgnienie oka, aby zagasnąć na całą wieczność, i to nazywa się życiem”.

Tęgo rodzaju przekonania i nadzieje, zresztą dosyć często spotykane pod koniec stulecia (por. J. Kwiatkowski, *U podstaw liryki Leopolda Staffa*, Warszawa 1966, s. 29–38), znajdowały opór w umysłowości młodego Irzykowskiego — proponował on jednocześnie paradoksalną próbę „zużytkowania” mediumizmu i związanych z nim objawów:

„Wierzyć w duchy, telepatię, fakirow i tym podobne wybryki natury! Dziś powszechnie mówią, że na tym jest coś, jakaś siła fizyczna niezbadana, jak dawniej elektryczność. — W takim razie powstaje pytanie: dlaczego ta siła objawia się w taki komiczny sposób, głupi, niedorzeczny, bo przecież duchy, palce krwawe nad ogniem, znikanie fakirow, wznoszenie się nad ziemią itd. tylko dlatego napawają nas niedowiarstwem, że są zbliżone w formie swego objawienia się do szarlatanerii nieraz już zdemaskowanych. Trudno tedy zabrać się po naukowemu do tej kwestii, chociaż zewsząd głosy publiczne nalegają o takie badania jak przy naukach ścisłych, dotychczasowy bowiem materiał doświadczalny nie jest obojętny, jak np. nim był materiał doświadczalny elektryczności, a co najważniejsze, to ta okoliczność, że objawy tej siły nieznaney a przypuszczalnej są jakoś dziwnie powiadomione o fantazjach ludzkich i układają się tak, jakby chciały te mrzonki usprawiedliwić i nadać im treść rzeczywistą. Warto by tedy zastanowić się naprzód nad tym, czy *objawy tej siły* nie układają się w ten sposób właśnie dlatego, że od nas wychodzą i *stają w związku* z (są uprzyczynowane) naszymi potwornymi i bajecznymi fantazjami, w wyższym i silniejszym stopniu jednak, jak to ma miejsce przy halucynacji. Są bowiem fakta niezbite, np. ta książka, na której obuch jakiś odbił swoje łożysko, no, a zresztą, jasnowiedzenie itd. Mogłoby się z tego okazać, że ta siła dotychczas źle użytą została i że można nią inaczej pokierować. Możliwym jest nawet rzeczywisty diabeł, nie tylko z powietrza ulepiony! Ale pomimo tego ja, nawet chociażbym takiego diabła zobaczył i dusił, a potem miał namacalne ślady, że to nie była halucynacja — pomimo to nie uwierzyłbym przecież w istnienie diabłów takich, jak nam ich religia katolicka kreśli, bo to się sprzeciwia rozumowi. A zresztą, choćby był taki świat duchów, złożony z Boga, z diabłów i z duchów, to ludzkość powinna na nich urządzić w interesie własnej egzystencji i niezawisłości ogromną obławę w celu wytepienia tych szkodliwych indywiduów, tak jak się wytepia wilki, szwaby i stonogi. Można by ją użyć inaczej, tę siłę” (4 XII 1893, na podstawie rękopisu *Dzienników*).

Trudno w krótkim dopełnieniu do tekstu roztrząsać w całej rozciągłości problemowe zjawiska mediumizmu i pokrewne, występujące pod koniec stulecia, a także wylizać wszystkie wybitne umysły, które ujawniły podówczas zainteresowanie dla tych zjawisk. Jedno wszakże nazwisko nie może być pominięte: Władysław Reymont. Pisarza tego nic nie łączyło z modernizmem, jeżeli chodzi o kształtowanie podstaw światopoglądowych tej formacji i jej wczesną poetykę. Dopiero zadebiutowawszy w sposób wysoce samodzielny *Komediantką*, *Fermentami* i *Ziemią obiecaną* począł Reymont coraz wyraźniej ulegać wpływom poetyki młodopolskiej w zakresie prozy. Ale pisarz ten poprzez całe swoje życie wykazał pociąg ku mediumizmowi, hipnozie, telepatii. Pociąg ten stanowił u niego nie tyle wyraz intelektualnego zainteresowania i czysto teoretycznej możliwości myślowej, ile

<sup>627</sup> *Aneks VII* — uzupełnienie autorskie do artykułu *Warstwy główne modernizmu* (rozdz. 4. *Horla i konsekwencje*), odnośnie słów: „Pomijając oczywiste związki Horli z rychło mającą się narodzić u Freuda teorią podświadomości i kompleksów, na dwie kwestie u Maupassanta należy wskazać. Obydwie łączą się z tokiem myślenia Miriama. Horla zapowiada możliwość istnienia całkowicie różnych od człowieka i wyłącznie spirytualistycznych istot. (...) Jeszcze dobitniej w jego duchu była Maupassantowska argumentacja owej możliwości (...). »Ale już od stu lat przeszło wyczuwa się jak gdyby coś nowego. Mesmer i inni wskazali nam nieoczekiwaną drogę i uzyskujemy istotne, zwłaszcza od czterech czy pięciu lat, zdumiewające wyniki« [G. de Maupassant *Horla i inne opowiadania*, Warszawa 1961, s. 174]. (...) Zbieżność z Miriamem — zbieżność typu argumentacyjnego — ewidentna. A jednocześnie zbieżność z Irzykowskim, w tym przypadku dotycząca istnienia lub nieistnienia Boga, wraz ze światem odpowiednich wyobrażeń metafizycznych”; oraz do artykułu *Warstwy główne modernizmu* (rozdz. 2. *Naukowość pozytywistyczna utajona w „misticzynie” Miriama*), odnośnie słów (o Miriamie): „Są to przekonania typowo pozytywistyczne, pozbawione wprawdzie materialistycznej i fizjologicznej pewności, ożywione za to fają jeszcze wcześniejszą, duchem optymistycznego scjentyzmu”. [przypis edytorski]

tworzył on integralny składnik jego osobowości. Reymont posiadał — można to twierdzić z dużą pewnością — uzdolnienia mediumiczne, był on osobnikiem podatnym na hipnozę. Dowodzi tego zarówno jego powieść *Wampir*, jak rozliczne fakty przynależne do biografii pisarza oraz znamiennego dlań procesu tworzenia. Te skomplikowane i jeszcze dalekie od całkowitego ustalenia cechy osobowości, biografii i pisarstwa Reymonta usiłowałem naświetlić w będącej w opracowaniu monografii tego pisarza.

#### Aneks VIII<sup>628</sup>

Skomplikowana niezwykle, tak od strony interpretacyjnej, jak od strony faktograficznej, postać i twórczość Wacława Rolicza-Liedera stała się w ostatnich latach przedmiotem szczegółowych, opartych na szerokim tle komparatystycznym i trafnych w propozycjach interpretacyjnych badań Marii Podraza-Kwiatkowskiej. Ogłosiła ona monografię pisarza (*Wacław Rolicz-Lieder*, Warszawa 1966, Historia i Teoria Literatury, Studia, Historia Literatury 16), a pierwiej jeszcze jego *Wybór poezji* (Kraków 1962, Wydawnictwo Literackie), zaopatrzony w przedmowę będącą szkicem do monografii poety. Nawiasem mówiąc, na skutek różnych dziwnych okoliczności rynku wydawniczego w Polsce Ludowej, ten najobszerniejszy wybór poezji Liedera ukazał się „aż” w nakładzie 500 + 202 egz. Trwa zatem tradycja przez samego Liedera rozpoczętych jego tajnych — ze względu na wysokość nakładu — druków. Poprzednio J. W. Gomulicki w tzw. serii celofanowej PIW-u wydał znacznie skromniejsze *Poezje wybrane* (Warszawa 1960) Liedera, czyniąc to w sposób niepozabawiony potknięć edytorskich. Chodziło o przypisanie Liederowi bezpośredniego autorstwa jego krypto przekładów z Baudelaire’a, co sprostowała M. Podraza-Kwiatkowska (por. *Czy na pewno poezja Liedera? Przyczynek do dziejów Baudelaire’a i Georgego w Polsce*, „Ruch Literacki” 1961, nr 131).

W tekście głównym niniejszej książki ustęp o Liederze nie został zasadniczo przedredagowany, lecz tylko wzbogacony o materiały oraz pomysły pochodzące z monografii Podraza-Kwiatkowskiej. Dlatego, ponieważ w odpowiednim ustępie Lieder był traktowany jedynie w aspekcie jego związków z modernistycznym kultem sztuki dla sztuki, i ten aspekt w świetle wymienionej monografii nie ulega zmianie, lecz jedynie pogłębieniu. Jednakowoż badania Podraza-Kwiatkowskiej w zasadniczy sposób zmieniają i ustalają pozycję Liedera w obrębie polskiego modernizmu, i to musi zostać w tym aneksie dopowiedziane zarówno własnymi zdaniem autorki, jak za nią.

Przede wszystkim okazuje się Lieder pierwszym rzeczywistym receptorem techniki poetyckiej symbolizmu, tak jak była ona ukształtowana w poezji francuskiej dziesięciolecia 1890–1900. Następnym ogniwem twórczego wyzyskania tej techniki, dopowiadam za autorką, ale wyzyskania w skojarzeniu z tendencjami ekspresjonistycznymi, które były obce Liederowi, okazuje się *W mroku gwiazd* Micińskiego. (Por. T. Miciński, *W mroku gwiazd*, Warszawa 1962). Lecz to byłoby jedynie dowiedzione prekursorstwo w obrębie pokolenia Młodej Polski jako całości szerszej od formacji modernistycznej.

Donioślejsze wydają się inne aspekty dorobku Liedera, skrętnie i precyzyjnie wydobyte przez Podraza-Kwiatkowską; te mianowicie, które czynią zeń prekursora zbliżonego do Irzykowskiego, dokładniej — do roli, którą w dziesięcioleciu 1890–1900 pragnął odegrać i jakiej nie zdołał odegrać ten ostatni pisarz. Nie chodzi o związki bezpośrednie, te nie istnieją, lecz o podobieństwa w zakresie finalnych celów literatury oraz wyjście obydwu tych twórców poza strukturę modernizmu polskiego, wyjście, jakie z nich czyni prekursorów postmodernistycznych zjawisk literackich XX stulecia.

Węzły między Liederem a Irzykowskim to autotematyczny charakter ich poetyki, u pierwszego na płaszczyźnie twórczości lirycznej, u drugiego na płaszczyźnie prozy realizowanej, co nie stanowi przecież różnicy istotnej. Autotematyzm liryki Liedera podkreśla Podraza-Kwiatkowska w sposób niedostrzeżony przez innych badaczy. Drugi węzeł to

<sup>628</sup>Aneks VIII — uzupełnienie autorskie do artykułu *Warstwy główne modernizmu* (rozdz. 5. *Sztuka dla sztuki według pojęć parnastów*), odnośnie słów: „Z dzisiejszej perspektywy urasta postać niedocenionego w swej epoce Wacława Rolicz-Liedera. Jeżeli o kim można mówić, że przedwcześnie dojrzał artystycznie i przez to pozostał w cieniu, to o Liederze. Poezja jego przed udostępnieniem Norwida padała na grunt zupełnie nieprzygotowany. Napierski powiada, że Lieder to brakujące ogniwo gdzieś między Norwidem a Faleńskim. W czasie kiedy Norwid nie był znany, do kogo to ogniwo miało nawiązywać? Statyczna forma powszechnego estetyzmu dojrzała u Liedera, jak u żadnego z poetów pokolenia. Poezja Liedera ciąży do jednoznacznej dosadności, pozbawionej nastrojów płynnych i nieokreślonych” itd. [przypis edytorski]



proponowany antyestetyzm w stosunku do górujących konwencji literackich z końca wieku. Antyestetyzm absolutnie konsekwentny u Irzykowskiego, niepełny u Liedera, ponieważ w swojej poezji symbolicznej i poezji związanej z kręgiem Stefana George realizował on jednocześnie najbardziej wyrafinowane konwencje ówczesnego estetyzmu.

Ten drugi węzeł jest o wiele bardziej istotny, on prowadzi do prekursorstwa wykraczającego poza epokę Młodej Polski. Nie ma w tym przypadku, że Liedera w tym samym czasie zaczyna się „odkrywać” i że czyni to identyczna generacja literacka, która dla siebie „odkrywa” *Patulę* Irzykowskiego. Przy czym te obydwa kierunki oceny żywego zainteresowania utwierdzone zostają i potwierdzone w literaturze Polski Ludowej, odkąd ta literatura — o tyle, o ile — stała się autonomiczną, a nie do czegoś tam zaprzęgniętą.

Tę drugą stronę prawdy trzeba za Podraza-Kwiatkowską dopowiedzieć do jej trafnej diagnozy wyznaczającej przyczynę powodzenia Liedera, wtedy bowiem i sama ta diagnoza otrzymuje dodatkowe potwierdzenie. Słowa poniższe dotyczą bowiem prozy Irzykowskiego, dotyczą na podobieństwo melodii intelektualnej, tyle że odegranej na innych klawiszach i innym rejestrze tej samej klawiatury interpretacyjnej.

„Nie przypadkiem trzydzieste dopiero lata naszego wieku zapoczątkowują okres zainteresowania się poezją Liedera. Nie przypadkiem także badania nad nią zainicjowali nie historycy literatury, lecz — poeci.

Pełną szansę na oddanie sprawiedliwości mogły bowiem zapewnić tej poezji dopiero te przesunięcia w sferze estetycznej świadomości i poetyckiego smaku, które zaczęły się dokonywać w okresie dwudziestolecia i dzięki którym teoretyczne poglądy Liederowych mistrzów, a jednocześnie prekursorów poezji współczesnej: Baudelaire’a i Mallarmégo przede wszystkim — zaczęły na dobre docierać do polskich środowisk literackich, właśnie literackich, a nie — naukowych. By posłużyć się przykładem: autotematyzm Liedera nie mógł już razić czytelnika Paula Valéry — ucznia i duchowego spadkobiercy Mallarmégo.

Jednocześnie: skoncentrowanie uwagi na poetyckim języku, cechujące poetów tak odmiennych od siebie jak Leśmian, Tuwim, futuryści, dalej na te dopiero lata przypadająca właściwa recepcja poezji Norwida — wszystko to mogło przychylniej nastroić czytelnika, pozwoliło inaczej niż w poprzednim okresie traktować Liederową rangę słowa.

I wreszcie — zupełnie już współcześnie pojawiające się w polskiej poezji takie zjawiska, jak dysonansowość i »antyestetyzm« — usuwają wiele innych oporów, jakie mogłyby powstawać przy lekturze tej chropawej, dalekiej od ideałów klasycznego piękna poezji” (M. Podraza-Kwiatkowska *Wacław Ro-licz-Lieder*, s. 228–229).

#### Aneks IX<sup>629</sup>

Godne jest szczegółowego opracowania oddziaływanie Przybyszewskiego na nieznanących go osobie uczestników cyganerii krakowskiej lub obserwatorów tego środowiska. Pominięty musi być Boy-Żeleński, nie z przyczyny lekceważenia, lecz ponieważ jego dowód wspomnieniowy gotów zastąpić wszystkie inne. W powieści polskiej okresu 1918–1939 Przybyszewski niejednokrotnie widnieje właśnie jako wzór określonej poetyki połączonej z wzorem osobowości. Na pewno odpowiednich przykładów jest więcej od tych, które niżej zostaną przytoczone. Jeżeli określony pisarz zeszedł do roli tematu w ciągu najzwyczajszej rozmowy, oznacza to, że na pewno — niezależnie od ocen historycznoliterackich — odegrał określoną rolę obyczajowo-kulturalną.

<sup>629</sup>Aneks IX — uzupełnienie autorskie do artykułu *Warstwy główne modernizmu* (rozdz. 7. *Estetyzm walczący*), odnośnie słów: „Tak ujęty system, mimo mnóstwa drobnych niekonsekwencji i jaskrawych dowolności myśli, uderzał swą niewątpliwą jednolitością uczuciową. Podstawą jej była osobowość pisarza psychopaty, mistycznego żar, z jakim poglądy swe głosił, posługując się przy tym demagogicznymi chwytami redaktora sensacyjnego brukowca czy mówcy wiecowego, ta osobowość, która jednocześnie znajdowała wyraz w budzącym zgorzsenie życiu prywatnym zawodowego poligamisty, sługi szatana. Dzięki niej życie i twórczość pisarza zlewały się tu w całość jednolitą, życie znajdowało usprawiedliwienie w nakazach twórczych, twórczość zaś stawała się odbiciem życia, wyrazem nurtujących je kompleksów, które ten bezwiedny psychopata ujawniał z monotonią człowieka prymitywnego, niezdołnego do wyjścia poza ciasne podwórko własnych doznań [J. Krzyżanowski, *Neoromantyzm polski 1890–1918*, Wrocław 1963, s. 30–31]”. [przypis edytorski]

*Mogila nieznanego żołnierza* Struga rozgrywa się w latach pierwszej wojny światowej. Jej bohater, profesor Łazowski, poszedł na front jako oficer austriacki i ślad po nim zaginął. Córka chodzi do gimnazjum. W jej klasie istnieje demon i plotkarka klasowa, ruda Giga, która to i owo zasłyszała od rodziców o normach obyczaju z końca XIX wieku. Opowiada więc Nelly Łazowskiej o romansie jej matki z profesorem Głowińskim.

„Gdyby wszyscy byli cnotliwi, nie byłoby ani powieści, ani teatru, ani poezji.

A dlaczego nie wolno się zakochać? Twoja mama jest to śliczna pani, znana na cały Kraków pani Łazowska. Jakbyś się dowiedziała o innej pani — tobyś zaraz uwierzyła. To przykro dla rodzonej córki, ale najpierw, w takich romansach nie ma żadnej winy, bo tego już dawno dowiódł Przybyszewski, a następnie, koniecznie trzeba, ażebyś i ty wiedziała o tym, o czym gada cała szkoła” (A. Strug, *Mogila nieznanego żołnierza*, Warszawa 1922, s. 241–242).

W powieści Zygmunta Nowakowskiego *Rubikon* (Warszawa 1935) rozdział czternasty nosi tytuł *Dynamit*. Jakiż to dynamit? Jest nim skrzynia książek, reprodukcji malarskich i roczników czasopism odziedziczona przez Zygmunta po przyjacielu Ignasiu Rogowskim, który skończył samobójstwem — częściowo pod wpływem tej lektury. W chwili samobójstwa Rogowski liczył szesnaście lat. Nazwiska autorów obecnych w skrzyni: Renan, Baudelaire, Berent, Flaubert, Verlaine, Gorki, Wedekind, Mirabeau, Poe, Hamsun, Dostojewski, Przybyszewski. *Summa* lekturowa pokolenia. Reprodukcje: *Szatan Vigelanda*, *Wyspa umarłych* Boecklina, *Kobieta ciężarna* Rodina. Na pewno więc w owej skrzyni młodego samobójcy znajdowały się roczniki „Życia” redagowane przez Przybyszewskiego.

W *Romansie Teresy Hennert* Nałkowskiej toczy się taka rozmowa, jaka nie dotycząc bezpośrednio Przybyszewskiego, sięga do podstaw obyczajowych całego modernizmu:

„Profesor [Laterna] żartował z »syneczka« [Andrzeja], że je wszystko jak trawę, nie wnikając w wyszukany i tyle zawierający treści smak dań. Jedzenie jest dla niego zaspokojeniem głodu zaledwie, nie zna jeszcze perwersji jadła i jego historii.

— Za moich czasów czytało się *A rebours* Huysmansa i stawało się człowiekiem. A dziś...”

(Z. Nałkowska, *Romans Teresy Hennert*, wyd. II, Warszawa 1927, s. 148).

Główne ogniwo tworzy wszakże wspaniale osadzony w fabularnym przebiegu *Nocy i dni* epizod z nauczycielką dzieci Niechciców, panną Celiną Mroczkówną (Katelbową). Obejmuje on rozdziały 6, 7, 8 i 9 tomu *Wieczne zmartwienie*. Wiąże się ów epizod z całym stosunkiem Marii Dąbrowskiej do Przybyszewskiego, przeświadczonej, że aby jego wpływ móc odrzucić, trzeba najpierw przez niego przejść z wszelkimi tego wpływu konsekwencjami (M. Dąbrowska *Pisma rozproszone*, Kraków 1964, s. 462–473; K. Wyka *Krytyka literacka Marii Dąbrowskiej*, w zbiorze *Pięćdziesiąt lat twórczości Marii Dąbrowskiej*, Referaty i materiały sesji naukowej pod redakcją Ewy Korzeniewskiej, Warszawa 1963, s. 185–189).

Wielbicielka i czytelniczka Przybyszewskiego, panna Celina, doznaje pod wpływem fascynacji tą lekturą niewyjaśnionej do końca nocnej przygody we własnym pokoju panińskim. Głównie zaś owej fascynacji dotyczy rozmowa Celiny z panią Barbarą, napisana przez Dąbrowską z ciekawą ironią i akcentem końcowym położonym przez pisarkę na związek między wyobcowaniem Celiny w pośrodku „filisterskiego” otoczenia w Serbinowie a jej lekturami.

Pani Barbara zastaje Celinę przy czytaniu *Nad morzem* Przybyszewskiego; jakiś artykuł czytała pani Niechcicowa o tym literacie, ale nie wie dokładnie, kto on taki. Celina wybucha entuzjazmem:

„— Przecież to geniusz. On jest znany nie tylko u nas! Na przykład w Niemczech podobno szalenie jest sławny.

Panna Celina wyglądała w tej chwili tak, jakby zdjęła z twarzy woalkę. Próbowwała opowiedzieć coś z tego, co przeczytała, mówiła chwilę o ludziach

napiętnowanych fatalnością, o wiekuistej tęsknocie, o tańcu miłości i śmierci. Wnet jednak dała spokój. — Nie — rzekła — to trzeba samej przeczytać. Jaka pani szczęśliwa, że pani ma to jeszcze przed sobą. Mnie już to szczęście nie czeka. Znam wszystko, co napisał.

Panią Barbarę ogarnęło zniecierpliwienie.

— No, może jeszcze ten Przybyszewski co napisze — powiedziała mało życzliwie. — Czy to już stary człowiek?

— Podobno nie stary. Może on rzeczywiście jeszcze co kiedy napisze — ucieszyła się panna Celina. — Chociaż właściwie to jego można czytać po dziesięć razy to samo. Niech pani przeczyta *Nad morzem*. To jest wspaniałe — no — wspaniałe.

(...) Odłożyła [pani Barbara] książkę i pisma, wzięła z majolikowego wazonika niciane ząbki i szydełkiem zaczęła je wiązać. Nikt by nie wytłumaczył, dlaczego tak się stało, ale Przybyszewski był w tej chwili dla niej nie powieściopisarzem, którego nie znała i o którym miała chętkę posłuchać, ale jakby współnikiem wszystkich złych stron, zauważonych w pannie Celinie. Zdawał się popierać oschły sposób bycia, dziwne trzymanie się na uboczu, lekceważące traktowanie obowiązków” (*Noce i dnie*, [rozd.] *Wieczne zmartwienie*, wyd. V, Warszawa 1938, s. 69–70).

W książce Hanny Malewskiej *Apokryf rodzinny* (Kraków 1965) występuje świetnie scharakteryzowana postać syna zamożnego notariusza lubelskiego — Edward Śremski — „przedziwnie wykołejony »Lord Paradoxs« na lubelską skalę” (s. 178). Książka Malewskiej, nosząc tytuł — *apokryf*, zgodnie z naturą tego typu pisanych przekazów dawała autorce prawo do mieszania postaci i zdarzeń fikcyjnych z rzeczywistymi. Edward Śremski został przez Malewską w jej kronice rodzinnej, gdzie przewagę ma jednak *Wahrheit* nad *Dichtung*, tak trafnie osadzony w realiach, obyczajach i gustach estetycznych wczesnego modernizmu polskiego, że przy lekturze *Apokryfu rodzinnego* uznawałem go za kogoś z rzeczywistych powinowatych i przodków pisarki. Hanna Malewska w liście do mnie z 25 V 1966 zechciała wyjaśnić, że tak nie jest: Edward Śremski to biografia całkiem innej, później żyjącej osoby, przeniesiona na przełom XIX i XX wieku i zaopatrzona w konieczne dla ukrycia owego zabiegu właściwości.

Zdolność wyprowadzenia w pole badacza znajdującego przecież ów przełom, o sobie pisząc, należy uznać za niewątpliwy sukces apokryficznego wybiegu, a Edwarda Śremskiego, skoro jest postacią fikcyjną, potraktować jako brata przyrodniego Celine Mroczkówny. Z tą niebłahą różnicą, że panna Celina musiała na życie zarabiać lekcjami prywatnymi i mogła się wydać tylko za folwarcznego rządcę, gdy jedynek notarialny, bogaty i podróżujący, posiadał podstawy finansowe, ażeby swój styl życia i bycia upodabniać do Oskara Wilde’a.

Jakie właściwości, gusta i postępkę związane z modernizmem przesłaniają przy postaci Edwarda Śremskiego zabieg apokryficzny?

Wyraźne skłonności homoseksualne, co mamom bogatych panien na wydaniu, chociaż w nich się orientują (s. 184), nie przeszkadza w podsuwaniu nieświadomych rzeczy córeczek. W bezpośrednim otoczeniu Przybyszewskiego takie skłonności nie istniały, ale pamiętajmy historię życiową Oskara Wilde’a, pamiętajmy, kiedy debiutuje Andre Gide. Określone gusta estetyczne i dobór nazwisk:

„Przekonano się z niedowierzaniem, że zna już parę języków, a gdy skończył szesnaście lat, Gabriela ze wzruszeniem pokazała Leonowi [rodzice Edwarda, przyp. K. W.] korespondencję w »Bibliotece Warszawskiej«, którą Edward napisał o Wagnerze. Też same literki sygnowały pierwszą w owym szacownym piśmie wzmiankę o Manecie, a potem sprawozdanie z wielkich dyskusji wkoło *Zaratustry*. Sam Edward nie wspominał nigdy o niczym podobnym, bo któż mógłby to zrozumieć? [s. 151]. — Zaczął przerzucać nuty na fortepianie, co panią Gabrielę zawsze napawa nadzieją, że jeśli nawet nie weźmie się serio znowu do pisania o Wagnerze (czy też o czym on tam rzekomo pisze), to przynajmniej jakiś czas pozostanie w domu [s. 177–178]. — Edward

co prawda wcale nie jest, co się nazywa »miły« (...) na przykład, kiedy kłamie ludziom w oczy, zdaje się ich poniżać, a nie siebie; a jednak nawet tacy, którym jak mnie wyrządził kiedyś głęboką (choć niekoniecznie świadomą) krzywdę, nie mogą *le rayer tout simplement*. Skreślić go z rachunku.

I nie skandal go jednak powstrzymuje przed rysztofkiem, bo od dziecka mówił i robił różne rzeczy szokujące, a potem jakby coraz bardziej się spieszył, żeby dać pełną swoją miarę prowokacji i samowoli. Wydaje mi się, jakby w pewnej chwili wpadł w potrzask i z tą swoją miną księcia Walii został w nim. A potrzask oczywiście coraz mocniej się zaciska [s. 184].”

Z rozlicznych świadectw pamiętnikarskich, mówiących o dalszych losach pomniejszych „dzieci szatana”, jakie Przybyszewski po sobie pozostawił, przytoczę tylko jedno. Głównie ze względu na jego charakter pograniczny i trochę zbliżony do świadectwa Malewskiej. Zmarły w roku 1963 w Kalifornii znakomity rusycysta i przedwojenny profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego Wacław Lednicki, chociaż wychowanie swoje odebrał w uniwersytecie moskiewskim, rok 1910 spędził na studiach w Krakowie. Jeszcze wtedy istniały liczne relikty personalne z lat Przybyszewskiego, chociaż sam mistrz od dawna wyprowadził się z Krakowa. Jedną z takich postaci przypomniał Lednicki w swoich *Pamiętnikach*. W cytacie chodzi o pensjonat prowadzony przez matkę Władysława Folkierskiego, przyszłego profesora romanistyki w krakowskiej uczelni:

„Z pensjonariuszy p. Folkierskiej chciałbym tu wymienić Adama Kadena, młodego człowieka, starszego ode mnie, syna znakomitego i zamożnego lekarza w Rabce. Adam Kaden znakomicie reprezentował typ młodzieńca z okresu dekadentyzmu, spod znaku Stanisława Przybyszewskiego zwłaszcza, ze wszystkimi, nie tylko intelektualnymi ekscesami i ekstrawagancjami bohemy niemieckiej: wchodziły tu w grę narkotyki, alkohol, namiętność do muzyki (...) Pisał dramaty *à la* Przybyszewski, mówił o incestach, opowiadał o opium, kokainie, ale w dobrych chwilach umiał dobrze pić zwyczajną polską wódkę i zabawiać się z dziewczynkami w domach publicznych. W cnotliwej, burżuazyjnej atmosferze pensjonatu p. Folkierskiej Kaden wyglądał na tajemniczego, zdeprawowanego amoralistę. Gdy wiele lat później spotkałem się z nim przypadkowo w Krakowie, znalazłem się wobec grubego, burżuazyjnego pana, szczęśliwego i zadowolonego z żony, dzieci, majątku i swego spokojnego, przykładowego życia w Rabce. Nic nie zostało ze szczupłego, bladego, romantycznego Adama z sińcami pod oczami, ze specjalnymi egipskimi papierosami, ze wszystkimi Strindbergami, Schnitzlerami, Ibsenami i Hauptmannami. Burżuazyjny porządek całkowicie opanował chaos poetycki” (W. Lednicki, *Pamiętniki*, tom II, Londyn 1967, s. 23–24).

Podobnie jak przy relacji Malewskiej trzeba do tego zapisu pamiętnikarskiego wnieść poprawkę pochodzącą z rzeczywistości. Wspomnienie Lednickiego zostało skomponowane zgodnie z następującym stereotypem: uczniowie Przybyszewskiego albo musieli do końca „zmarnować się” (wariant ostrzegawczy), albo też, ażeby wejść ponownie w społeczeństwo, musieli „sporządnic”, czyli „sfilistrzeć” (wariant budujący). Tymczasem rzeczywistość przekazała również wariant trzeci: bakcyl literatury na stałe zaszczerpiony i dochodzący do głosu, niekoniecznie tylko w opakowaniu opatrzonym pieczęcią postmodernistycznej degrengolady. Właśnie Adam Kaden jest tego przykładem. W latach międzywojennych opublikował on parę zbiorów poezji i fraszek poetyckich, które w kołach intelektualnych ówczesnego Krakowa zwróciły nań uwagę. Pamiętnikarz o tym wszystkim zapomniał (lub nie wiedział), a w sprostowaniu niniejszym nie tylko chodzi o ścisłość biograficzną, ale także o wskazanie trzeciego wariantu oddziaływania Przybyszewskiego, tego wariantu, który głównie liczy się *anno* 1968.

Walczący estetyzm Przybyszewskiego — wraz z pozostałymi tendencjami programu artystycznego modernistów — znalazł tylko dwu obserwatorów spokojnych, umiarkowanych i przychylnych. Świadectwo bowiem Orzeszkowej dotyczy innych zagadnień polskiego modernizmu. Takim obserwatorem spośród pisarzy był Bolesław Prus, spośród krytyków Ignacy Matuszewski. Zasadnicze jego rozprawy na temat celów sztuki i zadań krytyki ukazywały się jednocześnie z polemikami wokół Przybyszewskiego. Swoje podstawowe studium *Sztuka i społeczeństwo* zaopatrzył on w charakterystyczny dopisek wstępny:

„Estetyczne wyznaczenie wiary *Confiteor* wydrukowane w »Życiu« przez jego obecnego kierownika St. Przybyszewskiego wywołało, dzięki swej śmiałości i bezwzględności, burzę polemiczną w prasie polskiej. Wszystko obraca się około pytań: jaki jest cel sztuki i jaki jest jej stosunek do społeczeństwa? Studium, którego druk rozpoczynamy obecnie, jest przyczynkiem do wyjaśnienia tych ważnych i ciekawych kwestii”. (Por. *Z pism Ignacego Matuszewskiego*, t. I, *O sztuce i krytyce. Studia i szkice*, Warszawa 1965, s. 129).

Są to następujące studia Matuszewskiego: *Subiektywizm w krytyce* („Biblioteka Warszawska” 1897, II, s. 76–103), *Sztuka i społeczeństwo* („Tygodnik Ilustrowany” 1899, nr 10, 11 i 12) oraz *Artyści i krytycy (Twórczość i twórcy*, Warszawa 1904). Wszystkie studia dostępne dzisiaj w cytowanej edycji, s. 129–228.

Mimo to istnieją zasadnicze trudności w wyznaczeniu inspiracji krytycznych Matuszewskiego przy analizie strukturalnej polskiego modernizmu (wbrew sugestii Michała Głowińskiego w recenzji z pierwszego wydania niniejszej książki, por. „Pamiętnik Literacki”, LII, 1961, z. 3, s. 273). Przyczyny tych trudności doskonale wyjaśnia szczegółowa analiza metody krytycznej i postawy filozoficznej Matuszewskiego przeprowadzona przez Samuela Sandlera (*O sztuce krytycznej Ignacego Matuszewskiego*, wstęp do: *Z pism I. Matuszewskiego*, t. I, s. 5–103). Są to nader silne relikty postawy filozoficznej pozytywistycznej u tego wybitnego krytyka, jak też fakt podstawowy, iż rzeczywiste zainteresowania krytyczne Matuszewskiego w niewielkim stopniu przystają do materiału dostarczonego przez modernistów. Nie posiadał on umiejętności analizy konkretnego warsztatu pisarskiego i Sandler słusznie powiada:

„twórczość Słowackiego była w istocie rzeczy skonfrontowana nie ze współczesną krytyką poezją, praktyką poetycką, lecz z programami i koncepcjami poezji lirycznej, i to bardziej w ich postaci obcej (francuskiej, niemieckiej, belgijskiej) niż polskiej” (S. Sandler, *O sztuce krytycznej Ignacego Matuszewskiego*, wstęp do: *Z pism I. Matuszewskiego*, t. I, s. 73).

Nie podzielał przeto Matuszewski uznania dla liryki młodopolskiej jako gatunku wiodącego i jak trafnie podkreśla Sandler —

„orientował się prawie wyłącznie na te nowe wartości literatury, które przynosiła twórczość Żeromskiego, Reymonta, Berenta, Daniłowskiego, Sieroszewskiego, Weyssenhoffa, nie okazał zaś prawdziwie krytycznie zainteresowania — tak jak je sam pojmował — dla Tetmajera, Kasprowicza, Miriama, Przybyszewskiego, Micińskiego, Brzozowskich, Staffa, Leśmiana” (S. Sandler, *O sztuce krytycznej Ignacego Matuszewskiego*, wstęp do: *Z pism I. Matuszewskiego*, t. I, s. 72).

Te wszystkie kłopoty i ograniczenia mając na uwadze, wypada orzec, że Matuszewski był sprzymierzeńcem modernizmu, tyle że do walki z filisterstwem i ograniczaniem autonomii sztuki przynosił strzały nie z tej, której poszukiwali moderniści, kuźni Wulkana.

<sup>630</sup>Aneks X — uzupełnienie autorskie do artykułu *Warstwy główne modernizmu* (rozdz. 7. *Estetyzm walczący*), odnośnie słów (pod koniec rozdziału): „Literatura spaskudza człowieka, zachwaszcza duszę jego, bo w literaturze nie możesz być sobą, stajesz się zimnym, jak wilgotna piwnica, bo każdą dolę i niedolę wartościujesz jedynie z kąta widzenia: jak to po literacku zużyjesz, stajesz się ohydny lichwiarzem, bo z najświętszych, najgłębszych uczuć pragniesz wycisnąć i zrobić kapitał literacki [S. Przybyszewski, *Synowie ziemi*, III s. 43–44]”. [przypis edytorski]

To co skądinąd było w umysłowości Matuszewskiego reliktem pozytywizmu, stawało się kołczanem strzał w obronie sztuki i jej samodzielności. Dlatego nie powtarzał on swoimi słowami, co to jest naga dusza, lecz proponował — wychodząc od zadań i pozycji nauki — taką hierarchię zadań kulturowych człowieka, że ta właśnie hierarchia czyni zeń sprzymierzeńca.

Oto odpowiednio ułożone ustępy, odtwarzające przebieg centralnej argumentacji Matuszewskiego:

„Faktem jest, że odkryciom naukowym zawdzięczamy cały nasz dobrobyt materialny, że bez pomocy nauki musielibyśmy prowadzić żywot dzikich, ale faktem jest także, iż każdy wielki uczoney, badając tajemnice natury, dążył tylko do poznania prawdy, nie troszcząc się wcale o jej wyniki praktyczne (...)

Nauka czysta jest więc sama sobie celem. Uczony nie zawsze nawet przewidzieć może konsekwencje zdobywanych mozolnie prawd. Mogą być one dobroczynne, mogą w rękach złośliwych stać się narzędziem mordy i zniszczenia.

(...) Widzimy więc, że pomiędzy nauką czystą a społeczeństwem nie zawsze istnieje harmonia i że gdyby filozof, zamiast hołdowania czystej prawdzie, rachował się zbyt ściśle z potrzebami i upodobaniami epoki i narodu, które go wydały, nie wyszedłby daleko poza szranki pospolitości i nie wzbogaciłby skarbnicy wiedzy cennymi zdobyczami” (Tamże, s. 135–136).

Tego rodzaju wypowiedź może być uznana za oczywistą i banalną (choć poruszona w niej została problematyka, która w erze atomowej wcale nie jest aż taką banalną). Ogniwem rozumowania, w istocie dające się sprowadzić do twierdzenia: nauka dla nauki, a później dopiero ciągi i usługi dalsze, służy jednak Matuszewskiemu dalej, tym razem przeniesione na płaszczyznę sztuki:

„Dla artysty sztuka jest i powinna być sama sobie celem, tylko wtedy bowiem, kiedy ktoś tworzy z wewnętrznego nieprzewartego popędu, tworzy rzeczy jednolite, szczerze, to jest subiektywnie prawdziwe, i może osiągnąć najwyższy, przynajmniej względnie, stopień doskonałości. Z chwilą zaś, kiedy zacznie ulegać świadomie wpływom obcym, zewnętrznym, choćby najbardziej dodatnim, zbacza z właściwej sobie drogi, zmienia się w polityka, publicystę, moralistę, kaznodzieję lub popularyzatora (...)

Czy należy stąd wyprowadzić wniosek, że artysta powinien się wyprzeć wszystkiego, co ma związek z życiem społecznym, i nie dotykać wcale tematów *politycznych, socjologicznych i etycznych*?

(...) Artysta może, nie przestając być artystą, obrabiać tematy społeczne, jeżeli to odpowiada jego usposobieniu i zdolnościom, jeżeli odnajdzie tam motywy, które go wzruszą głęboko i pobudzą do twórczości bezinteresownej i szczerzej, dalekiej od świadomego paczenia własnych wrażeń na korzyść doktryny socjologiczno-politycznej czy moralnej. Artysta może przesycić swój utwór ideami, ale idee te muszą być jego własnymi dziećmi, nie bękartami tendencji i aktualności; muszą lśnić promieniami wiecznego światła, nie ogniem bengalskim efemerycznych hasel partyjnych” (Tamże, s. 150–151, 152).

*Casus* Matuszewskiego jest więc jednym z przypadków z pogranicza naukowości pozytywistycznej a jej użytkowania dla innych celów. Ten spokojny i niepodnoszący pięści na przeciwników krytyk, przyznać trzeba, że był całkiem chytrym adwokatem i orędownikiem nowej sztuki. Ze szpalt czasopism „poważnych” i szeroko czytanych przez inteligencję, nie tylko humanistyczną, przemawiał do prokuratorów — w ich języku, lecz nie w ich sprawie. Przemawiał za zwolnieniem od winy i kary. Bo chociaż, dla ostrożności, nie używa on zwrotu *sztuka dla sztuki*, stanowi ta obrona ciąg dalszy jego założeń o supremacji nauki czystej jako wartości wyższej od nauki stosowanej. Obrona ta bowiem oznacza: jeżeli ktoś pragnie sztukę dla sztuki uprawiać i wyłącza z kręgu swoich

zainteresowań „moralność, politykę, historię i życie społeczne” (s. 151), nie ma paragrafu, z którego sensownie i zgodnie z procedurą działań kulturowych człowieka mógłby zostać osądzonym i ukaranym zwolennik takiego pojmowania celów sztuki.

Aneks XI<sup>631</sup>

Rozpoczęta po roku 1930 dyskusja na temat właściwej interpretacji *Próchna* trwa nadal, i nie widać, ażeby w stosunku do tego wielointerpretacyjnego dzieła można było postawić wnioski ostateczne. Będą one prawdopodobnie zawsze od tego zależeć, na jaki aspekt powieści Berenta dany badacz zwrócił uwagę, na dobro inwentarza przyjmując niedające się uniknąć w stosunku do podobnych dzieł oczywiste pomyłki interpretacyjne. Taką pomyłką w samych tezach generalnych było studium Konstantego Troczyńskiego *Artysta i dzieło. Studium o „Próchnie” Wacława Berenta*, Poznań 1938. Dlaczego główne twierdzenia Troczyńskiego nie nadawały się do przyjęcia, starałem się udowodnić w artykule „*Próchno*” pod mikroskopem („*Gazeta Polska*” 1938, nr 288). Śladami Brzozowskiego postępował Manfred Kridl („*Próchno*” Berenta jako zwierciadło epoki, „*Wiadomości Literackie*” 1933, nr 26, przedruk w tomie: *W różnych przekrojach*, Warszawa 1939, s. 73–86).

W latach powojennych kilku autorów powracało do problematyki *Próchna*. Zajmując się zasadniczo problematyką nietzscheizmu Berenta uczyniła to najpierw Janina Garbaczowska w studium *U podstaw ideowych „Ozimy” Wacława Berenta*. W związku z ową problematyką ocena bohaterów *Próchna* wypadła następująco:

„Postaci *Próchna*: aktor, dziennikarz, poeta, muzyk — to w wymowie obiektywnej utworu karykatury nietzscheańskiej koncepcji nadczłowieka. Mają nadmierne o sobie mniemanie, nienawidzą tłumu, wielbią sztukę (nic nie tworząc), lekceważą kobietę i miłość (Borowski, Jelsky), gardzą państwem jako aparatem ucisku (Jelsky), kpią z socjalizmu (uosobionego w Kunickim), odgradzają się od widoku nędzy ludzkiej, rozmawiają o nadczłowieku, posługują się metafizyką Nietzschego, przegadują życie. W kawiarniach zgrywiają się w rozmowach dyskwalifikujących mieszczaństwo i system kapitalistyczny, którego się czują ofiarami. Kończą tragicznie. Posługując się terminologią Nietzschego, trzeba ich określić jako ludzi pozbawionych intelektualnego sumienia, jako współczesnych nihilistów, skazanych na zagładę.

Berent jednakże nie zamierzał stwarzać karykatur. Bo subiektywna wymowa dzieła jest zupełnie inna. Dwa motta zamieszczone przy powieści, jedno z Modrzewskiego — o »niemocy serdecznej« i konieczności jej »złeczenia«, i drugie, ironiczne, z Nietzschego — o klęsce jednostki (a więc indywidualności) w świecie współczesnym i możliwości trwania »wiernych« — te dwa motta już świadczą o współczuciu poety dla bohaterów *Próchna*” (*Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Pigońa*, Kraków 1961, s. 527).

Z kolei Marta Wyka-Hussakowska problematykę *Próchna* osadziła na szerszym tle porównawczym literatury europejskiej (a także polskiej — Jarosław Iwaszkiewicz), wskazując zarazem, o ile zajmowany przez Berenta punkt oceny leży tylko na mapie literatury z przełomu XIX i XX wieku, a nie sięga stopnia uogólnienia widocznego u podanych niżej twórców:

„*Próchno* nie było oczywiście jedyną w literaturze europejskiej powieścią traktującą — jeśli sięgniemy do jego problematyki najogólniejszej — o sztuce, cierpieniu dla piękna i niemożności osiągnięcia go. Mówiąc o dziele Berenta zbyt rzadko chyba zdajemy sobie sprawę z tego, w jakim kręgu literackim o podobnej tematyce należałoby je umieścić. Pewien tematyczny

<sup>631</sup>Aneks XI — uzupełnienie autorskie do artykułu *Wstępne objawy uczuciowości modernistycznej* (rozdz. 8. *Porachunki na szczycie estetyzmu modernistów*), odnośnie słów: „*Próchno* dzięki niepospolitym wartościom artystycznym, przeciw któremu skierowany był sens książki, wyniosło autora do wysokiej rangi literackiej i do znaczenia w generacji. Gałąź została podcięta, ale nie na tyle, by nie utrzymało się na niej parę powolnie stylizowanych książek, im dalej od okresu Młodej Polski, tym wyraźniej świadczących, że są nieodrodnym plodem atmosfery artystycznej, którą początkowo próbowało się dezynfekować. Berent-artysta wygrał dzięki temu, że przegrał Berent programowy. Można rzec śmiało, że styl Berenta kocha się w tym, co jego myśl pragnęłaby odrzucić” itd. [przypis edytorski]

schemat — poparty chronologią — pozwala ustawić *Próchno* obok takich na przykład utworów, jak *Pokarmy ziemskie* Gide'a (1897), niektóre wcześniejsze opowiadania Tomasza Manna, a więc *Tonio Kröger* (1903) i *Śmierć w Wenecji* (1913), obok *Buddenbrooków* (1901), wreszcie Galsworthy'ego *Saga rodu Forsytów* (1906–1928)” (*O „Próchnie” Wacława Berenta. Z problemów literatury polskiej XX wieku. Młoda Polska*, s. 320).

Zadanie najbardziej ambitne w stosunku do całego dorobku Berenta, polegające bowiem na tym, ażeby ukazać, o ile główne idee i zainteresowania tego pisarza były jednolite, rozpoczynając już od *Fachowca*, podjął Włodzimierz Maciąg w rozprawie *Idee epoki w twórczości Wacława Berenta*.

W niejednym sądzie szczegółowym (lub domyślnym wniosku z prowadzonego toku wywodów) przeciwstawił się Maciąg sugestiom niniejszej książki, a także wskazał na elementy alienacyjne w traktowaniu przez pisarza bohatera-artysty:

„Sytuacja umysłów twórczych, artystów, jest zatem sytuacją ludzi obcych, wykorzystanych, ludzi, którzy czują się ustawicznie antagonistami społecznego porządku” (*Z problemów (...)*, s. 291).

Mimo różnice w szczegółach, nie sądzę bowiem, byśmy się z Maciągiem różnili w rzeczy głównej, skoro sumujący jego studium ustęp brzmi jak poniżej:

„I wreszcie? czy Berent widział jakieś drogi wyjścia z błędnego koła? Niewątpliwie nie widział — i tu rację miał Brzozowski, a nie Troczyński. W daremnym spalaniu się współczesnego artysty szukał niezwykłości jego egzystencji, usprawiedliwiał jego niemoc warunkami życia zbiorowego, czynił go ofiarą i nie odmawiał tej ofierze wzniosłości. Objawił się tu raz jeszcze mit poety romantycznego, który dźwiga cały otaczający go świat, który za cały ten świat podejmuje się wziąć odpowiedzialność. Berent swego nowoczesnego świata nienawidził, zarzucał mu, że jest jałowy i gnuśny, w tym względzie korzystał z arsenału inwektyw Nietzschego. Ale jednocześnie żywiołom, które temu światu umożliwiały istnienie, przyznawał insygnia heroiczne, nie potępiał wcale tych żywiołów, tylko im współczuł, czuł się razem z nimi po ich stronie. Zdawał sobie bez wątplenia sprawę, że i jego książka jest przede wszystkim uświadomieniem pustki, a w pewnym sensie i sam autor jest jednym z bohaterów powieści. Potępiać świat, który istnieje dzięki mojej męce — oto na czym polega duma modernistycznego artysty. Bo w tym uwielbieniu dla arcyzmu Berent jest modernistą, na artystę złożył wszystkie kłopoty o zabezpieczenie życia zbiorowego. W tak przedziwny sposób owocowały w tej twórczości stare, pozytywistyczne troski” (Tamże, s. 295).

Dla Juliana Krzyżanowskiego (tekst jego dzieła pochodzi z roku 1942) *Próchno* jest przede wszystkim powieścią o improduktywach artystycznych, na których jego autor patrzy w sposób zbliżony do spojrzenia romantyków polskich na nieudałych artystów:

„Sztuka, ta osławiona pocieszycielka i koicielka wszelkich cierpień, wystąpiła tu w całej swej nagości i bezsile wynikającej z natury duszy artystycznej. A raczej z pozy artystycznej, analizowanej przez Berenta z równą przenikliwością i równym krytycyzmem, z jakim niegdyś Słowacki czy Krasiński docierali do istoty swych Konradów i hrabiów Henryków” (*Neoromantyzm polski*, s. 268).

Na zakończenie sąd spoza kręgu fachowców, pochodzący spod pióra świetnego i sumiennego czytelnika literatury polskiej. Pawła Hertza. Opinia Hertza idzie w podobnym kierunku, co propozycje M. Wyka-Hussakowskiej:

„*Próchno* jest jedyną może polską książką, która mówi o demonizmie sztuki, o nieszczęściu działania chłodnego kunsztu artysty na jego moralność. Właściwie należałoby w tym względzie przeprowadzić porównanie założeń *Próchna* z tezami *Doktora Faustusa* Tomasza Manna. Wydaje mi się



zabawne, że nikt z zachwyconych u nas tym świetnym dziełem niemieckiego pisarza nie zwrócił uwagi na książkę polską, która pół wieku temu stawiała ten sam właściwie problem, na pisarza, który dość podobnie widział i rozumiał współczesną sobie sztukę, jej dwuznaczność, jej rozbrat z moralnością. Źródłem tego podobieństwa (...) szukać należy w znanych obydwu autorom koncepcjach filozoficznych i estetycznych końca wieku. Ale choć *Doktor Faustus* jest arcydziełem niewątpliwym, *Próchno* zaś nie najlepszą książką Berenta, który świetniejszy jest w *Oziminie*, *Próchno* właśnie zajmuje mnie bardziej” (*Z dziennika lektury*, „Nowa Kultura” 1962, nr 8).

#### Aneks XII<sup>632</sup>

Pozostawiając bez zmiany ustęp dotyczący kwiatów oraz roślinności modernistycznej, chciałbym dorzucić, że zarówno od strony generalnej, jak w zakresie prezentowanego materiału dowodowego, ustęp ten jest niewystarczający. Materiał dowodowy można zgromadzić znacznie obszerniejszy. Świadczą o tym zarówno pisarze tej rangi, co Wyspiański i Miciński (zwłaszcza *Nietota*, od samego tytułu powieści zaczynając), jak też tacy autorzy, jak Grosseck-Korycka, Jedlicz, Nalepiński i inni. Poważną część tych materiałów udało się zgromadzić z nadzieją na ich przyszłe opracowanie w myśl dyrektyw, o których niżej.

Sama zasada preferencji albo dla pejzażu (oraz roślinności) rzadkiego i egzotycznego, albo też egzotycznego, ponieważ nie uznawali go dotąd poeci, była zasadą odczuwaną przez twórców epoki. Orzeszkowa zbudowała *Ad astra* na kontraście między krajobrazami szwajcarsko-alpejskimi a krajobrazem i puszcza litewską. Dokonywało się dzięki temu swoiste równouprawnienie estetyczne, które bardzo dobitnie wyłożył Żeromski:

„Wikliny jest to miejscowość tak piękna, że nie przybyłaś do Włoch z brzydkiego kraju. Może Włoch byłby nimi tak zachwycony, jak my jego jeziorami. Na mnie wywarły dziwny urok. Te stawy szerokie, a nad nimi czarny, głuchy las olszowy. Jest w tym miejscu jakieś zakłętę na wieki milczenie...” (*Dramatu akt pierwszy*, Warszawa 1960, s. 31).

Sygnalizowany sztafaż obrazowy sięgał do dzieł w biegunowo przeciwnym sensie artystycznym. Dowodem może być *Wampir* Reymonta i *Wyzwolenie* Wyspiańskiego. Powieść Reymonta rozgrywa się w Londynie, w kraju starej kultury ogrodniczej i importu kwiatów z kontynentu. Nie dziwią więc róże, fiołki, anemony, oranżeria przydomowa z kwiatem magnolii i tym podobne pomysły. Ale pisarz charakteryzuje dwie bardzo przeciwstawne charakterologicznie ciotki panny Betsy, narzeczonej bohatera utworu Zenona i samą pannę Betsy. Nieśmiała i zahukana przez siostrę ciotka miss Ellen tak wygląda: „miss Ellen, drobna i nikła jak suchy badyl dziewanny z ostatnim bladym kwiatem na czubku, nieśmiało wsunęła się za siostrą...”.

Badyl polskiej dziewanny w londyńskim domostwie mieszczańskim! Wobec tego nieśmiały urok panny Betsy też zostanie sprezentowany przy użyciu kwiatu powszechnego w popularnych obrazach polskiej liryki miłosnej:

„Betsy, w swojej niedzielnej sukni z czarnego, matowego jedwabiu, rozjaśnionego tylko białym wyłożonym kołnierzykiem i mankietami koronkowymi, smukła, wysoka, zręczna, była wprost prześliczna; jej świeża twarzyczka, okolona bujnymi splotami włosów popielatych, wykwiwała z tych czerni pośpnych jak pączek jabłoniowego kwiatu...” (W. S. Reymont, *Wampir*, wyd. VI, Warszawa 1950, s. 61, 62).

W *Wyzwoleniu* spór Konrada z Maską toczy się w następującej scenerii wyobrażeń, narodzonej z modernistycznego krajobrazu i roślinności:

KONRAD

Jest to zatem tego pokroju talent

<sup>632</sup>Aneks XII — uzupełnienie autorskie do artykułu *Znaczenie modernizmu* (rozdz. 2. *Główne dążności ekspresji artystycznej*), odnośnie słów: „Kwiaty, roślinność modernistyczna”. [przypis edytorski]

MASKA 5  
!

KONRAD  
Nie twórczy.

MASKA 5  
?

KONRAD  
Tworzący ten las pnączów, przez który przedrzeć się nie może gromada podróżników; — tworzący tę oczeretów gąszcz i gęsty szuwar na stawiskach, kędy nocą świecą fosforycznie nenufary, wonią duszące, i irysy wątłe się chwieją.

MASKA 5  
Piękne.

KONRAD  
A kędy pada żabi skrzek i wieczorami żabi rozbrzmiewa rechot.

MASKA 5  
To wszystko wiem.

KONRAD  
To wszystko jest i poza tobą, i poza mną, bo to są rzeczy, które są i dla których niczyich oczu nie potrzeba...

Nie dla samych przyczyn materiałowych ustęp ten należy uznać za niewystarczający. Kwiaty i rośliny jako elementy twórczej gry wyobraźni występują nie tylko w literaturze, w samej zaś literaturze o wiele wcześniej, aniżeli zwrócili na nie uwagę pisarze z przełomu XIX i XX wieku. By tylko jedną epokę wspomnieć — niesłychanie florystyczną i botaniczną poezję barokową. Podobne było malarstwo owej epoki, przy czym precyzyjnie odrobiony i skomponowany bukiet kwiatów stanowił podówczas odpowiednik martwej natury złożonej z nieżywych zwierząt i ptaków, rzadziej z przedmiotów.

Na przełomie XIX i XX wieku ta koincydencja między plastyką a literaturą znów się pojawiła, kwiaty i roślinność stanowiły ich wspólne dobro. Ze znamienym jednak po stronie plastyki przesunięciem: elementy florystyczne posłużyły w niej zadaniom dekoracyjno-ornamentacyjnym. Irysy, szczególnie przez twórcę ulubione, osty, róże, liście kasztanów, niepozorna i dotąd bodaj przez nikogo niedostrzeżona nasturcja, to ulubione kwiaty Wyspiańskiego, którym nadawać on będzie szczególny walor dekoracyjny (por. S. Świerż, *Wyspiański. Dzieła malarskie*, Bydgoszcz 1925, s. 112–113; E. Skierkowska, *Plastyka Wyspiańskiego na tle ówczesnych kierunków artystycznych*, Wrocław 1958, s. 62–64).

To przesunięcie elementów florystycznych celem wyzyskania ich jakości dekoracyjnych w pierwszej chwili może się wydać dziwne. Znów Wyspiański pozwala odpowiedzieć, o co chodziło. W sposób niezwykle precyzyjny i anatomiczny studiował on w swoich zielnikach podkrakowskie kwiaty wiosenne, ale ich *nie malował*.

„Wyspiański nie obiera sobie nigdy za przedmiot kompozycji malarskich kwiatów rosnących w naturze lub po ich ścięciu, umieszczonych w wazach lub flakonach, jak to czynił Wyczółkowski lub Van Gogh” (Skierkowska, s. 62).”

Dlaczego? Obchodziło go jako twórcę *bliskie widzenie kwiatu*, bliskie w sensie dokładnego i szczegółowego zapisu wizualnego jego struktury, a stąd pochodnych walorów dekoracyjnych. Kwiat ścięty i włożony do wazonu, odpowiednik florystyczny martwej natury, ale odpowiednik bardzo krótkotrwały, nie pozwala na takie widzenie. Odkrycie wizualnej odrębności kwiatów i roślin (co innego, ze względu na ich wymiar — drzewa) tylko na pozór związane być może z odkryciem pejzażu. Malarstwo późnośredniowieczne знаło już kwiaty, ale nie znało jeszcze pejzażu. W traktowanym całościowo plenerze kwiat niknie lub może stanowić jedynie przesłankę kolorystyczną dla rozleglejszej plamy i jej

wibracji. Tak też bywało na ogół u impresjonistów. Postępowanie twórcze Wyspiańskiego jest całkowicie antyimpresjonistyczne, czy też dokładniej — pozaimpresjonistyczne.

Wszystko, co zostało napisane, są to raczej spieszne i dorywcze wnioski, do których należy dorobić szczegółowe przesłanki, a nawet w ich świetle skorygować same wnioski. Od strony literackiej sprawa bowiem nie ogranicza się tylko do Młodej Polski, lecz sięga stosunku do przyrody u poetów później tworzących, a tak wybitnych jak Bolesław Leśmian i Maria Pawlikowska. Bliskie i precyzyjne widzenie kwiatu, którego pod koniec stulecia nie umiano jeszcze osiągnąć w poezji, a jedynie w ornamentacie i dekoracji (oprócz Wyspiańskiego Józef Mehoffer, por. *Józef Mehoffer. Katalog wystawy zbiorowej*, Kraków 1964), zostało zdobyte przez tych właśnie poetów. Ale właśnie dlatego odpowiednie ich teksty wyglądają na słowne obnażanie wizualnej struktury kwiatów, ołówkiem dokonywane w zielnikach Wyspiańskiego. Kwiaty i motyle, oglądane bardzo blisko lub w powiększeniu, tracą bowiem powszechnie im przypisywane cechy estetyczne, a stają się podobne — strukturalnie i anatomicznie podobne do stworów budzących niechęć lub przerażenie. Dlatego u Leśmiana dotyczy takie widzenie całej przyrody: ujrzana z mikroskopową dokładnością, staje się ona wprost monstrualna.

Oto najpierw wybrane przykłady z Leśmiana, a z kolei utwory Pawlikowskiej:

Dwoje nas w ciszy polnego zakątka.  
Strumień na oślepie ku słońcu się pali,  
W liściu, co trafił na krzywy prąd fali,  
Wirując, płynie szafirowa łątka.

Nadbrzeżna trawa, zwisając, potrąca  
O swe odbicie zsiniałą kończyną,  
Do której ślimak, pęczniąc z gorąca,  
Przysklepił muszlę swym ciałem i śliną.

W przerzutnym płasie znikliwsza od strzały  
Płotka się czasem zasrebrzy na mgnienie  
Pod wodą — spojrzysz! — prześwieca piach biały  
I mchem ruchliwym brodate kamienie.

(...) Tych kilku dębów ponad brzegiem liście,  
Podziurawione i przeżarte chciwie  
Przez gąsienice, trwają tak przejrzyste  
Nad własnym cieniem, co utkwiał w pokrzywie.

(*B. Leśmian, Poezje, Warszawa 1965, s. 129. W polu.*)

Zapłoniona czereśnia, przez wróble opita,  
Skrzy bielście ku słońcu odziobaną pestę.  
Korę, sokiem nabrzmiałą, żuk drasnął i przez tę  
Drobną skazę żywicy płowa kropla świta.

Jeszcze pod zlewą rosy obfitej niezwykle  
Kwiat się wątły ugina i ziemi dosięga,  
I młodych jeszcze mrówek cwałująca wstęga,  
Zachowując kształt w biegu, różowieje nikle.

(*B. Leśmian, Poezje, Warszawa 1965, s. 143. Obydwa utwory z tomu Łąka.*)

Jedni się w ogrodzie do trawnika tulą,  
drudzy rosną na wspólnej grzędzie,  
inni cisną doniczkę, rozpychają cebulą,  
nie myślą, co dalej będzie.  
Zaś gwiazdzista szarotka,  
biała z zewnątrz, a siwa od środka,  
poszła na skalne ściany,  
na okrągłe zielone góry,  
gdzie toczą się chmury,  
po trawie  
jak olbrzymie rozwiązały barany.  
— Otuliła się w kocie swe futro  
i nie wiedziała, czy dziś jest dziś, czy wczoraj czy jutro  
Deszcz zalał żółte jej oko,  
patrzące nieciekawie,  
i nie wiedziała, czy jest nisko w dole, czy wysoko.  
Bóg przechodząc spojrział na nią i smutnie i słodko,  
gdyż nie wiedział na pewno, na co się jest szarotką.

(M. Pawlikowska-Jasnorzevska *Poezje*, Warszawa 1958, I, s. 3. Szarotka, z tomu *Niebieskie migdały*).

Z nasępionych krużganków,  
Z galerii obronnych,  
Skąd zieleń, ogniem prażąc,  
Wrogów upomina,  
Wychylają się kwietne, półcalowe donny,  
W mantylach fioletowych,  
W różowych dominach —  
I namiętnością gorsząc  
Surową fortecę  
Otwierają ramiona,  
Tęskne i kobiece...

(M. Pawlikowska-Jasnorzevska *Poezje*, Warszawa 1958, I, s. 433. Pokrzywa widziana z bliska, z tomu *Balet powojów*).

Była już mowa o anemicznym i płaskim w rysunku kwiecie nasturcji. Jego urok dziwny i daleki od kwiatu jako sygnału radości, piękna i kwitnienia, odkrywał Wyspiański, był to bowiem urok przylegający do jego filozofii życia. Lecz te same płatki nasturcji mogły się stawać sygnałem wzmożonej i amoralnej biologii. U pogrobowca Młodej Polski — Leśmiana, pierwsza strofa jego pośmiertnie publikowanego, a więc późnego wiersza *Tango* brzmi:

Ogień nasturcji — w ślepiach kota.  
Mgły czujnej wokół ciał zabiegi.  
Łódź co odpływa w nic — ze złota!  
Żal — i liliowe brzegi.

(B. Leśmian, *Poezje*, Warszawa 1965, s. 447, z tomu *Dziejba leśna*).

#### Aneks XIII<sup>633</sup>

Dorobek badań szczegółowych na temat symbolizmu w literaturach europejskich dostępny jest głównie za pośrednictwem publikowanego przez *The Modern Humanistic Research Association* rocznika, *The Year's Work in Modern Language Studies* (ostatni tom XXVI, za rok 1964). Brakuje ogólnego omówienia stanu badań w zakresie symbolizmu, takiego jak np. dla problematyki ekspresjonizmu opracował R. Brinkmann: *Expressionismus. Forschungsprobleme 1952–1960*, Stuttgart 1961 (toż w *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literatur und Geistesgeschichte*, t. XXXIII–XXXIV). Ze względu ma wskazane źródło rejestracyjne (oparte na zasadzie bibliografii rozumowanej), pomijając milczeniem monografie pisarzy, studia komparatystyczne i dotyczące problemów całkiem szczegółowych, jako pozycje główne z zakresu badań nad symbolizmem — przede wszystkim francuskim — wymienić wypada następujące tytuły: E. Raynaud, *La mêlée symboliste, portraits et souvenirs*, t. I–III, Paris 1920–1922; tenże, *En marge de la mêlée symboliste*, Paris 1937; — A. Dinar, *La croisade symboliste*, Paris 1943; — S. Johansen, *Le symbolisme. Etude sur le style des symbolistes français*, Copenhague 1945; — G. Michaud, *La doctrine symboliste. Documents*, Paris 1947; — U. Christoffel, *Malerei und Poesie. Die symbolistische Kunst des 19. Jahrhunderts*, Wien 1948; — A. G. Lehmann, *The Symbolist Aesthetics in France 1885–1895*, Oxford 1951; — W. Kenneth, *The Symbolist Movement*, Paris 1951; — A. E. Carter, *The Idea of Decadence in French Literature 1830–1900*, Toronto 1958; — P. Delsemme, *Un théoricien du symbolisme: Charles Morice*, Paris 1958; — J. Lethève, *Impressionistes et symbolistes devant la presse*, Paris 1959; — N. Richard, *A l'aube du symbolisme*, Paris 1961; — W. Binni, *La poetica del decadentismo*, Firenze 1961; — A. Mockel, *Esthétique du symbolisme*, Bruxelles 1962.

#### Aneks XIV<sup>634</sup>

Technika artystyczna polskiej poezji modernistycznej, przedstawiona w obecnym rozdziale, stała się ostatnio przedmiotem odmiennie ujętego studium M. Podraza-Kwiatkowskiej *Zagadnienie polskiego symbolizmu* („Ruch Literacki” 1966, nr 1). Pojęcie symbolizmu i wynikającej zeń techniki poetyckiej autorka traktuje szeroko, podciągając pod nie objawy związane z nastrojowością oraz impresjonistycznym stosunkiem do twórcywa poetyckiego. Jej punktem wyjścia są następujące tezy, określające światopoglądową i filozoficzną podstawę wyjściową symbolicznej techniki poetyckiej:

„Niektóre z wysuniętych przez symbolizm postulatów, tak w sferze światopoglądowej, jak w zakresie chwytów poetyckich, istniały zarówno przed nim, jak i po nim. Jednakże dopiero w okresie symbolizmu pojętego w sensie historycznym uczyniono z nich poetycki program, wyeksponowano je w sposób dobitniejszy niż kiedykolwiek. I wreszcie — sprawa najważniejsza — z elementów owych powstała pewna całość, pewna struktura (...).

<sup>633</sup>Aneks XIII — uzupełnienie autorskie do artykułu *Znaczenie modernizmu* (rozdz. 3. *Teorie artystyczne i wpływy obce*), odnośnie słów: „Sam tytuł niniejszej książki może się wydać pleonazmem, ponieważ w bliskiej przyszłości sztuka i symbol będą oznaczać to samo (...) Jakkolwiek nową może się wydawać teoria symbolizmu literackiego, istniała ona zawsze. Święty Cyryl Aleksandryjski poucza, że trzeba »od świata cielesnego jako bardzo jasnego obrazu zstąpić ku rzeczom duchowym«, zaś gramatyk Dydimusz stwierdzi, że »obowiązkiem roztropnego poety jest używać symbolu i chwycić tajemnicę utajoną w formie symbolicznej«. Święty Augustyn oświadcza: »We wszelkim widocznym stworzeniu istnieje coś ukrytego; Bóg pragnie, abyśmy tego poszukiwali, a znalazłszy, cieszyli się tym odkryciem«. Znacznie później Schiller jeszcze napisze, że świat tylko o tyle jest godzien uwagi dla poety, o ile w sposób symboliczny wskazuje rozmaite objawy istoty myślącej. (...) Zaś geniusz, nabywszy doskonałego zrozumienia symbolów zamarych w świecie dostępnym zmysłom, nie będzie odtąd polegał na powtarzaniu legend czy rozpatrywaniu uczuć, lecz na odgadywaniu odpowiedniości (*correspondances*) [G. Vanor, {Georges Yan Ormelingen} *L'art symboliste*. Paris 1889, s. 13, 37–38]”. [przypis edytorski]

<sup>634</sup>Aneks XIV — uzupełnienie autorskie do artykułu *Znaczenie modernizmu* (rozdz. 3. *Teorie artystyczne i wpływy obce*), odnośnie słów: „Niewątpliwie wszelka wielka sztuka zbliżała się do symbolu lub przynajmniej przez odbiorców musiała być traktowana jako sztuka symboliczna dzięki wielości znaczeń, odczuć, możliwych interpretacji, wywoływanych zawsze przez wielkie dzieło literackie. Niewątpliwie sztuka, która czerpie z podań, z mitów, z powszechnych wątków obrazowych, z symboliki sennej, kojarzy się z dziedzinami, które muszą być tłumaczone symbolicznie. Niewątpliwie dzieje symbolu w wielu zakresach to dzieje znacznej części myśli ludzkiej. Mimo to jednak stwierdzenie pewnego prawa poetyckiego nie jest jeszcze umiejętnością wytworzenia go i stosowania powszechnego, to prawo pozostanie jedynie, jak w każdej epoce literackiej, własnością wybitnych twórców, a nie każdego literata, i nie inaczej też stało się z modernistami i symbolistami”. [przypis edytorski]

Podstawę owej struktury stanowi swoista mieszanina filozoficzna, jest to mianowicie idealizm typu platońsko-plotyńskiego z wyraźnymi wpływami filozofów późniejszych, zwłaszcza Schopenhauera i Hartmanna, oraz z ogromną domieszką filozofii hinduskiej. Główna teza owego idealizmu brzmi jak następuje: byt prawdziwy jest wieczny i niezniszczalny, byt materialny natomiast postrzegany zmysłami jest to złuda, cień, zjawisko przemijające. Dokładniej: świat materialny to rozproszone cząstki owego prabytu, podzielone przez nasze zmysły na osobne cechy, wonie, barwy i kształty. Ująć wieczność, nieprzemijalność, jedność owego prabytu — to jedno zadanie symbolizmu. Zadanie drugie — to ujęcie *l'état d'âme*, nastroju, stanu duszy, która jest jedynie cząstką powszechnej duszy — absolutu (hinduskie równanie: atman — brahman). W tym ostatnim wypadku metafizyka łączy się z tendencjami ówczesnych, silnie rozwiniętych konstrukcji z zakresu psychologii” (Tamże, s. 15–16).

Ponieważ niejednokrotnie w dodatkach do niniejszej książki podkreślałem znaczenie i aprobowałem rezultat studiów M. Podraza-Kwiatkowskiej dotyczących problematyki poetyckiej okresu, mam prawo obecnie powiedzieć otwarcie, co myślę. Otóż, mimo słusznego punktu wyjścia, nie przekonywa mnie zasięg tekstów poetyckich przedstawionych jako ilustracja dowodowa, że były one symboliczne, że naprawdę wyrażały ową zasadę główną, o którą chodzi Kwiatkowskiej. Są one świadectwem swoistej mieszanki filozoficznej o charakterze idealistycznym, ale rzadko kiedy stają się świadectwem symbolizmu jako techniki poetyckiej dokonującej ich całkowitego — i możliwie udanego — przekładu na swoisty kod językowy i obrazowy.

Pod koniec swojego studium autorka zgłasza zastrzeżenie, któremu — jako linii podziału między płaszczyzną poezji prawdziwie symbolicznej a wieloraką i nieuporządkowaną praktyką poetycką cytowanych poetów — skłonny jestem przypisać o wiele większe znaczenie. Nawiasem mówiąc, jeżeli tak postąpić, staje się jaśniejsze, czemu poeci współcześni (np. Zbigniew Bieńkowski) buntują się przeciwko wyprowadzaniu ich warsztatu twórczego z Tetmajera, a nie buntują się przeciwko wyprowadzaniu z Supervielle’a<sup>635</sup>.

Owo zastrzeżenie wygląda następująco:

„Na ideę kształtowania języka poetyckiego symbolistów wpłynęła (...) wyznawana przez nich teoria językowa, rozróżniająca język esencjonalny i bezpośredni. Oparcie poetyki na teorii językowej dało w wyniku nie tylko zasadę odkonwencjonalizowania języka poetyckiego. Doprowadziło również do kultu słowa, do wiary w kreacyjne możliwości słowa, do eksperymentów językowych, także do zwrócenia uwagi na sam akt twórczy.

Jednakże ta linia symbolizmu, zaakceptowana później przez Leśmiana, jedynie w bardzo słabym stopniu została współcześnie podjęta przez poetów polskich; przede wszystkim na skutek nikłej percepcji poezji typu Mallarmégo. Wyjątek stanowi Wacław Rolicz-Lieder” (Tamże, s. 25).

Poglądy swoje w omawianej kwestii jeszcze szerzej — tak od strony materiałowej, jak chronologicznej, sięgając po teksty z poezji postsymbolicznej — wyłożyła Podraza-Kwiatkowska w studium *Symbolika kreacji artystycznej* („Twórczość” 1967, nr 7). Podtrzymując wobec tego studium wątpliwości zgłoszone w stosunku do *Zagadnienia polskiego symbolizmu*, byłbym skłonny wysunąć także i dodatkowe, co wszakże nie jest rzeczą konieczną, ponieważ wykraczają one poza problematykę opracowaną w niniejszej książce.

<sup>635</sup> Supervielle, Jules (1884–1960) — pisarz i poeta fr., po matce z pochodzenia Bask, przyszedł na świat (podobnie jak Albert Samain) w stolicy Urugwaju, Montevideo; autor tomików poetyckich *Poèmes* (1919), *Gravitations* (1925), *Les Amis inconnus* (1934), *La Fable du monde* (1938) oraz powieści *Le Voleur d'enfants* (1926), *L'Enfant de la haute mer* (1931) i sztuk teatralnych *La Belle au bois* (1932), *Robinson* (1949); literaturze polskiej dzieła Supervielle’a przyswoiły dopiero tłumaczenia Zbigniewa Bieńkowskiego, Juliana Przybosia, Barbary Czaczyńskiej i Adama Ważyka (od 2 poł. l. 60. do l. 80 XX w.). [przypis edytorski]

# HENRYK MARKIEWICZ, *MŁODA POLSKA I „IZMY”*<sup>636</sup>

## I

Nowe zjawiska w literaturze polskiej, ukazujące się około roku 1890, rychło zauważone zostały przez opinię krytyczną, przez kilka lat jednak pozostawały bezimiennie. Z bliskiej perspektywy nie układały się one w całość jednolitą. „Żyjemy — pisał Antoni Lange — w okresie prądów tak różnorodnych, że żaden z nich panującym być nie może<sup>637</sup>”. A w kilka lat później: „Nasza godzina jest to wiek bez linii głównej, bez dyrektywy, bez syntezy<sup>638</sup>”.

Bezimienności tej sprzyjał również brak głośniejszych manifestów literackich aż do powstania „Życia”; te zaś nieliczne sformułowania programowe, które ukazały się wcześniej, unikały nazw-haseł. Przykładem może tu być *Zamiast wstępu do Szkiców Marii Komornickiej*:

„Zdajmyż sobie sprawę, czym w przybliżeniu być może świtający okres w literaturze — w stosunku do przeżytej szkoły; uogólnić go można mówiąc, że będzie zupełną jej reakcją — zbudzeniem skrzywdzonego indywidualizmu, uprawnieniem podmiotowości ludzkiej do przesyadnej czci dla pseudoobiektywności; buntem potęgi wewnętrznego życia przeciw pospolitości nieożywionego faktu. Będzie odżyciem wyobraźni po męczącej, wstrętnej prozie mieszczańskich interesów i mieszczańskiego filisterstwa. Musi być zadośćuczynieniem pragnieniom wrażeń odmiennych od tych, jakie daje realizm — czystszych, głębszych, podnioslejszych; pragnieniom czegoś wyższego, nieskończonego — po poziomych i rozpaczliwie skończonych obrazach, którymi nas karmią do przesyty. Będzie uprawnieniem wszystkich władz ducha i wszelkich jego zjawisk: logiki i fantazji, rozumowania i namiętności, paradoksów myśli i uczuć, obłądu podnieceń, gorących halucynacji — i trzeźwej analizy. A jej celem musi być odtworzenie potężnej i wstrząsającej symfonii duchowego życia<sup>639</sup>”.

Wobec takiej wstrzeźliwości rzeczników nowych kierunków — nie dziwi wstrzeźliwość obserwatorów. W syntetycznych omówieniach poezji „współczesnej” czy „dzisiejszej”, twórczości „najmłodszych” występują terminy ogólne, takie jak pesymizm (B. Lutomski<sup>640</sup>), podmiotowość (L. Krzywicki<sup>641</sup>), mistycyzm (W. Marrené<sup>642</sup>), indywidualizm (P. Chmielowski<sup>643</sup>); wcześniej zwrócono też uwagę — jak dalej zobaczymy — na „powrotną falę uczuciowości romantycznej w literaturze” (sformułowanie Langego z roku 1896).

Dzieje się to w sytuacji, gdy do Polski w szybkiej i obfitej informacji publicystycznej docierały swoiste pojęcia i terminy używane dla określenia analogicznych zjawisk lite-

<sup>636</sup>*Młoda Polska i „izmy”* — niektóre pozycje omówione w tym przeglądzie zwrócili mi uczynnie uwagę mgr Bohdan Cywiński, dr Jan Michalik, mgr Mirosława Puchalska, doc. Tomasz Weiss i doc. Roman Zimand. [przypis autorski]

<sup>637</sup>*Żyjemy (...) w okresie prądów tak różnorodnych, że żaden z nich panującym być nie może* — A. Lange, *O poezji współczesnej*, „Głos” 1896, nr 6. [przypis autorski]

<sup>638</sup>*Nasza godzina jest to wiek bez linii głównej, bez dyrektywy, bez syntezy* — A. Lange, *Współcześni poeci polscy*, „Tygodnik Ilustrowany” 1899, nr 1. [przypis autorski]

<sup>639</sup>*Zdajmyż sobie sprawę, czym w przybliżeniu być może świtający okres w literaturze (...) odtworzenie potężnej i wstrząsającej symfonii duchowego życia* — M. Komornicka, *Szkice*, Warszawa 1894; data cenzury: 9 lipca 1893. [przypis autorski]

<sup>640</sup>*terminy ogólne, takie jak pesymizm (B. Lutomski)* — B. Lutomski, *Pesymizm literacki*, „Ateneum” 1891, t. IV, s. 179–186. [przypis autorski]

<sup>641</sup>*terminy ogólne, takie jak (...) podmiotowość (L. Krzywicki)* — L. Krzywicki, *Najmłodszy*, „Prawda” 1894, nr 16–18. [przypis autorski]

<sup>642</sup>*terminy ogólne, takie jak (...) mistycyzm (W. Marrené)* — W. Marrené, *Współczesny mistycyzm*, „Przegląd Tygodniowy” 1892, nr 1. [przypis autorski]

<sup>643</sup>*terminy ogólne, takie jak (...) indywidualizm (P. Chmielowski)* — P. Chmielowski, *Pretensje indywidualizmu*, „Ateneum” 1895, t. I, s. 209–215. [przypis autorski]

rackich na Zachodzie (o oddziaływaniu prasy rosyjskiej trudno mówić, bo publicystyka polska stosowała wobec niej konsekwentnie taktykę przemilczania).

„Wiemy tedy dobrze i rozumiemy zdawałoby się lepiej niż kto inny — pisał w roku 1895 Edward Przewoński — co to takiego dekadentyzm, symbolizm, impresjonizm, egotyzm, dyletantyzm, neoromantyzm, neochrześcijaństwo, neoklasycyzm, neomistycyzm, spirytualizm, okultyzm, wagneryzm, prerafaelizm, estetyzm, etycyzm, nietzscheanizm, ibsenizm, weryzm etc., etc.<sup>644</sup>”.

„Dekadencja” i „dekadentyzm” nadeszły do Polski w kilku falach o różnym zabarwieniu i zasięgu. Oba te terminy, a zwłaszcza „dekadencja”, dotyczyły zresztą nie tylko literatury, lecz także określonego stanu kultury i psychologii społeczeństwa. W tym sensie dekadencja miała w piśmiennictwie francuskim tradycje odległe, sięgające dzieła Montesquieu *Considerations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* (1734). Do literatury rzymskiej (poaugustowskiej), ale z wyraźnymi aluzjami antyromantycznymi, zastosował ten termin Nisard w *Etudes sur les poètes latins de la décadence* (1834). Już wcześniej jednak Benjamin Constant pisał o pierwszych utworach Wiktora Hugo, że „poematy tego rodzaju pojawiały się zawsze w chwili dekadencji literatury, kiedy dusze nie posiadały już energii potrzebnej do nakreślenia planu i pewnego uporządkowania idei”. Dodatkowego przewartościowania pojęcia „dekadencja” dokonał Baudelaire w *Notes nouvelles sur Edgar Poe* (1857), po nim Gautier w słynnej przedmowie do *Les Fleurs du Mal* (1868) i młody Paul Bourget<sup>645</sup> w szkicu o Baudelaire w tomie *Essais de psychologie contemporaine* (1883)<sup>646</sup>.

Z kolei szkic literacki Stanisława Rzewuskiego o Bourgetie w roku 1885 (w pierwszej swej części prawie w całości poświęcony Baudelaire’owi) był jednym z pierwszych chyba polskich głosów o dekadencji. Za swym znakomitym francuskim przyjacielem Rzewuski definiował:

„Dekadencją nazywamy stan społeczeństwa, w którym znajduje się zbyt wielka liczba jednostek niezdolnych do pracy ogólnej (...). Jeżeli działalność składających żywiołów staje się niezależną od wymagań całości, wynikająca stąd anarchia motywuje upadek lub rozkład organizmu. Społeczeństwo, zostające w zależności od tegoż prawa rozwoju, zbliża się również ku schyłkowi, jak tylko życie indywidualne dosięgło, pod wpływem dobrobytu i dziedziczności, pewnego rozwoju<sup>647</sup>”.

Przykładem dekadencji — oczywiście gasnący świat rzymski, cechami — „delikatny sceptycyzm, wyłączne zajęcie się pracą umysłową, niechęć do militaryzmu, wyrafinowane korzystanie ze wszystkich namiętności i ogólna skłonność do dyletantyzmu”. Ale dekadencja to także stan kultury i psychiki współczesnej. Mówiąc o Baudelaire Rzewuski stwierdza:

„Niemiec, Francuz lub Polak, jak piszący te słowa — mniejsza o narodowość — każdy współczesny umysł młody znajdzie w tej poezji oddźwięk swych zwątpień, marzeń i smutnej zadumy nad niesprawiedliwością i zagadkami życia. Niestety! prąd zwątpienia porwał warstwy myślące dzisiejszych społeczeństw i żaden z nas w stanowczej chwili życiowego przełomu żadnego *credo* wyrzec nie potrafi — to nieszczęście epoki naszej, zgoda, objaw rozpoczynającej się dekadencji, przepaść rozdzielająca wszędzie inteligencję

<sup>644</sup>Wiemy tedy dobrze i rozumiemy (...) etycyzm, nietzscheanizm, ibsenizm, weryzm etc., etc. — E. Przewoński, *Nasz krytycyzm*, „Tygodnik Ilustrowany” 1895, nr 7. [przypis autorski]

<sup>645</sup>Bourget, Paul (1852–1935) — pisarz fr., autor powieści psychologicznych, m.in. *La Terre promise*, członek Akademii Francuskiej (1894). [przypis edytorski]

<sup>646</sup>dekadencja miała w piśmiennictwie francuskim tradycje odległe, sięgające dzieła Montesquieu (...) Bourget w szkicu o Baudelaire w tomie *Essais de psychologie contemporaine (1883)* — A. E. Carter, *The Idea of Decadence in French Literature. 1830–1900*, Toronto 1958. [przypis autorski]

<sup>647</sup>Dekadencją nazywamy stan społeczeństwa (...) pod wpływem dobrobytu i dziedziczności, pewnego rozwoju — S. Rzewuski, *Młoda Francja, Paul Bourget*, w: Dodatek do „Przeglądu Tygodniowego” 1885, I półrocze, s. 178–208 i 312–339; przedruk w: S. Rzewuski, *Młoda Francja. Studia literackie*, Warszawa 1888. [przypis autorski]



od tłumów, które zachowały w sercu szczęśliwy optymizm pierwotnej wiary, ale nie zapomnijmy, że wysoce nienormalny, ale genialny umysł, którym zajęliśmy się w niniejszej recenzji, był nie tylko pieśniarzem, ale i teoretykiem dekadencji i niewiary, a zrozumiemy wtedy, że chociaż wpływ jego może działać tylko na pewną grupę jednostek przeważnie twórczego, artystycznego temperamentu, Bourget jednak miał zupełne prawo analizować autora *Les Fleurs du Mal* jako przedstawiciela jednej z najciekawszych i najważniejszych kategorii psychologicznych objawów współczesnych<sup>648</sup>.

Wkrótce potem dekadenci i dekadentyzm pojawiają się w związku z powstaniem nowej francuskiej szkoły poetyckiej. Już jesienią 1886 roku, referując *Essais de critique* Charlesa Fustera, Franciszek Rawita-Gawroński donosi:

„W poezji francuskiej najnowszy zwrot zaznaczył się powstaniem szkoły dekadentów (*décadents*), której inaczej uważać nie można, tylko jako wynik zбочenia estetycznego. Znaczenie nazwy łatwo wyrozumieć, ale trudno ją oddać treściwie w polskim języku, wolę więc zatrzymać cudzoziemską<sup>649</sup>”.

Warszawskie „Życie”, przedstawiając *Literaturę francuską za rok 1886 w świetle własnej krytyki*, przytacza opinię Gabriela Sarrazina, wedle której

„klika literackich warcholów i próżniaków zjednoczonych pod samozwańczą nazwą dekadentów (...) po to zasłania się symbolizmem, metafizyką, czcigł dla wyrafinowania pięknej formy i wrażeń podniosłych, aby pod osłoną tych wyszukanych wyrażen pisać niezrozumiale i własną ukryć nicność<sup>650</sup>”.

Obok „szkoły dekadentów” pojawia się — jak widzimy — symbolizm; równocześnie Przewoński donosi:

„Przedstawiciele tego kierunku przybrali dziwaczne tytuły smakoszków artystycznych: *décadents*, *deliquescents*, *quintessents* itp. Tej jesieni pojawił się cały rój ulotnych pisemek zwrotu, który ostatecznie przybrał nazwę symbolizmu<sup>651</sup>”.

W tym okresie terminy „dekadenci” i „symboliści” używane są wymiennie jako nazwy określonej szkoły poezji francuskiej (na przykład Zenon Przesmycki<sup>652</sup>). Jeszcze w roku 1896 Włodzimierz Zagórski niefrasobliwie pisze: „...symboliści czy dekadenci (to na jedno wychodzi)<sup>653</sup>”, a encyklopedia odsuwa w odległą przyszłość kłopotliwe hasło, odsyłając czytelników: „Dekadenci, ob. Symboliści<sup>654</sup>”. Sprawozdawcy niechętni, informując o obu nazwach, za trafniejszą uważają oczywiście nazwę „dekadenci”. I tak Teresa Prażmowska pisze:

„Słusznie po części należy im się miano dekadentów, że nadają oni literaturze cechę upadku znamionującą, do wyrazu większe niż do myśli przywiązują znaczenie, robią z poezji igraszkę słów, nagromadzonych bezładnie w tym jedynie celu, aby z ich dźwięku powstały wiersze muzyką dla ucha dzwoniące<sup>655</sup>”.

<sup>648</sup>Niemiec, Francuz lub Polak (...) kategorii psychologicznych objawów współczesnych — S. Rzewuski, *Młoda Francja, Paul Bourget*, w: Dodatek do „Przeglądu Tygodniowego” 1885, I półrocze, s. 203–208. [przypis autorski]

<sup>649</sup>W poezji francuskiej najnowszy zwrot zaznaczył się powstaniem szkoły dekadentów (...) trudno ją oddać treściwie w polskim języku, wolę więc zatrzymać cudzoziemską — F. Rawita-Gawroński *Wybitniejsze prądy w nowoczesnej literaturze francuskiej*, „Prawda” 1886, nr 40. [przypis autorski]

<sup>650</sup>klika literackich warcholów i próżniaków (...) własną ukryć nicność — *Literatura francuska za rok 1886 w świetle własnej krytyki*, „Życie” 1887, nr 6. [przypis autorski]

<sup>651</sup>Przedstawiciele tego kierunku przybrali dziwaczne tytuły (...) ostatecznie przybrał nazwę symbolizmu — E. Przewoński, *Literatura francuska*, „Prawda” 1887, nr 7. [przypis autorski]

<sup>652</sup>terminy „dekadenci” i „symboliści” używane są wymiennie (...) (na przykład Zenon Przesmycki) — Z. Przesmycki, *Profile poetów francuskich*, „Życie” 1888, nr 7. [przypis autorski]

<sup>653</sup>symboliści czy dekadenci (to na jedno wychodzi) — W. Zagórski, *Dekadentyzm i symbolizm w poezji*, „Słowo” 1896, nr 12. [przypis autorski]

<sup>654</sup>encyklopedia (...) „Dekadenci, ob. Symboliści” — *Wielka encyklopedia powszechna ilustrowana*, t. XV, Warszawa 1895, s. 247. [przypis autorski]

<sup>655</sup>Słusznie po części należy im się miano dekadentów (...) wiersze muzyką dla ucha dzwoniące — T. Prażmowska, *Najnowszy poeci francuscy*, „Kłosy” 1889, t. XLIX, nr 1257. [przypis autorski]

Podobnie — Wanda Wojnarowska przyznaje, że „dekadenci nadają sobie o wiele częściej i chętniej nazwę symbolistów”, lecz ubolewa, że „nazwa ta [dekadenci] wychodzi dziś z używania. Szkoda! gdyż była tak charakterystyczną<sup>656</sup>”, i mimo wszystko przy niej pozostaje, „gdyż charakteryzuje ona treść utworu »nowych« pisarzy, treść będącą ich wyłączną własnością, gdy tymczasem pierwsza [symboliści] mówi o samej tylko formie stylistycznej, której nieraz wypada używać i powieściopisarzom, i poetom innych szkół<sup>657</sup>”.

Inaczej rozumuje Józef Weyssenhoff. Dekadentyzm jest dla niego pojęciem odnoszącym się przede wszystkim do twórczości literackiej, ale szerszym od szkoły symbolistów; tak więc na przykład dekadentyzm Baudelaire’a odróżnić należy „od nowszych teorii tegoż nazwiska”; tego „wielkiego poetę” nader powierzchownie pojęli dekadenci-symboliści, „z których żaden dotychczas nie dorósł go talentem”. Weyssenhoff charakteryzuje Baudelaire’a przytaczając słynny fragment eseju Gautiera; przekład ten warto tu chyba przypomnieć:

„Piewca *Kwiatów grzechu* kochał się w tym, co niewłaściwie nazywają stylem dekadencji, a styl ten nie czym innym jest, tylko sztuką, która doszła do najwyższego stopnia dojrzałości, wygrzanej pochyłymi promieniami słońc, zachodzących nad podstarzałymi cywilizacjami. Styl ten oryginalny, zawily, kunsztowny, pełen odcieni, wyszukany, rozszerzający ciągle granice mowy, zapożycza wyrazów ze wszystkich słowników technicznych, bierze barwy ze wszystkich palet, a nuty ze wszystkich instrumentów, usiłuje oddać myśli nawet niemożliwe do wysłowienia i kształty o zarysach mglistych i nieokreślonych, wysłuchuje subtelných zwierzeń niewrozy, wyznań podstarzałej namiętności, która w rozpustę się przeradza, i dziwacznych przywidzeń graniczących z szaleństwem. Ten styl dekadencji jest ostatnim wyrazem Słowa zmuszonego wszystko wypowiedzieć, wysiłonego do ostateczności. Przychodzi tu na myśl ów język wschodniego państwa rzymskiego, pocętkowany zielonościami rozkładu i już trochę cuchnący, owa wyrafinowana wytworność szkoły bizantyjskiej, rozplywającej się w zgniliźnie. A jednak taką nieuchronnie winna być mowa ludów i cywilizacji, u których sztuczne życie zastąpiło naturalne i wyrobiło w człowieku nieznaną dotąd potrzeby<sup>658</sup>”.

Trzecia faza przyswojenia wyrazu „dekadentyzm” przez publicystykę polską następuje w czasie ofensywy konserwatywnej przeciw objawom „rozkładu w życiu i literaturze” w latach 1893–1896. Obok Baudelaire’a i szkoły symbolistów przedstawicielami dekadentyzmu współczesnego stają się Huysmans, a przede wszystkim Nietzsche. Znaczenie terminu przesuwają się głównie na zjawiska psychologiczne i społeczno-obyczajowe, zbliża do „degeneracji”, pod niewątpliwym wpływem głośnej książki Maxa Nordau *Entartung* (1892). Oto charakterystyczna i w treści, i w tonie wypowiedź Teodora Jeske-Choińskiego ze studium *Na schyłku wieku*:

„Absolutny pesymista na tle materializmu — bezwzględny samolub wierzący, że ziemia istnieje tylko dlatego, aby jego »subtelnościom« służyła — rozpustnik — rafinowany — chory w końcu i dziwak... jest dekadent karykaturą człowieka zdrowego, wcieleniem zwyrodnienia moralnego i fizycznego. Jak usiłuje robić wszystko na opak, tak widzi też wszystko w oświetleniu fałszywym. Jego pojęcia etyczne, artystyczne i filozoficzne rozbiegają się wręcz z zasadami ogólnie za prawdziwe uznanymi. Brzydotę nazywa pięknem, nikczemność dobrocią, obłąd rozumem, stan histeryczny zdrowiem itd. Człowiek-zwierzę, oszalałszy z gniewu, że nie może tak używać, jak by chciał, przeobraził się w podłe i głupie bydło, które straciło nawet poczucie

<sup>656</sup>dekadenci nadają sobie o wiele częściej i chętniej nazwę symbolistów (...) była tak charakterystyczną — W. Wojnarowska, *Nowa literatura francuska*, „Ateneum” 1891, t. III, s. 454. [przypis autorski]

<sup>657</sup>gdyż charakteryzuje ona treść utworu »nowych« pisarzy (...) wypada używać i powieściopisarzom, i poetom innych szkół — W. Wojnarowska, *Nowa literatura francuska*, „Ateneum” 1891, t. IV, s. 107. [przypis autorski]

<sup>658</sup>Piewca *Kwiatów grzechu* kochał się w tym, co niewłaściwie nazywają stylem dekadencji (...) sztuczne życie zastąpiło naturalne i wyrobiło w człowieku nieznaną dotąd potrzeby — J. Weyssenhoff, *Nowy fenomen literacki, Maurycy Maeterlinck i dekadentyzm symboliczny*, „Biblioteka Warszawska” 1891, t. II, s. 89. [przypis autorski]

wskazówek instynktu samozachowawczego. Sam się wyniszcza, a oskarża naturę o zdradę<sup>659</sup>”.

Spokojniej krytykował dekadentyzm Władysław Mieczysław Kozłowski<sup>660</sup>. Od Jeske-Choińskiego niewiele natomiast różni się tonem książd Władysław Michał Dębicki, wprowadza jednak nowe argumenty oskarżenia:

„Wyraźnie chorobliwym, jeśli nie zgoła szalbierskim objawem reakcji jest odcień dekadentyzmu zwany symbolizmem. Uprawia go garstka studentów i reporterów paryskich, złożona albo z istotnych wariatów, albo umyślnie, dla zwrócenia na siebie uwagi naśladowująca sposób pisania obłąkanych (...). Nb. sam wyraz »symbolizm« jest czysto fantazyjny, jego przedstawicielom bowiem nie chodzi o żadne symbole, lecz o trochę rozgłosu i grosza. Wyzyskują oni skłonność pewnej części współczesnego ogółu do nowości, dziwactw i paradoksów<sup>661</sup>”.

Na tym tle i śmiała, i odosobniona była obrona dekadentyzmu, podjęta w roku 1893 przez Zofię Daszyńską-Golińską. Wrażliwość estetyczna, skłonność do autoanalizy, zwiększenie subtelności odczuwania stanów psychicznych — są to wartości przywrócone kulturze współczesnej przez dekadentyzm jako fakt społeczno-obyczajowy i kierunek filozoficzno-literacki; przed potępieniem więc należałoby oddzielić od niego te „wszystkie ziarnka złota”. Z drugiej strony — nietzscheański indywidualizm, nazwany przez Kozłowskiego „żywiolowym wcieleniem dekadentyzmu”, jest właśnie żywiolowym protestem przeciw temu osłabieniu tętna ludzkiego życia<sup>662</sup>.

Próbę zużytkowania terminu „dekadentyzm” jako nazwy prądu literackiego, rozszerzenia jego zakresu i zrehabilitowania wartości podjął w roku 1897 Maciej Szukiewicz<sup>663</sup>, przedstawiając czytelnikom twórczość Stanisława Przybyszewskiego; czyni to wszakże nie bez wahań i zastrzeżeń:

„Zdaje się nam jednak, że w tym bezładnym chaosie płodów i głów ludzkich jest prąd, który słusznie [uważany jest] za »najnowszy«, jest garstka umysłów twórczych, które bezsprzecznie za najmłodszych [!] uważać można. Mamy tu na myśli „*lâchons le mot*”... dekadentyzm. Oświadczamy też stanowczo, że terminu tego, słusznie czy niesłusznie tak ośmieszonego, bynajmniej dla tego wszystkiego, co ma sobą objąć w sztuce, za odpowiedni nie uważamy, a w każdym razie mamy go za zbyt szczupły i obejmujący zaledwie jedną, choć zawsze jeszcze nie faktyczną, nie podstawową stronę tego kierunku. Również dalecy jesteśmy od chęci przekonania o jego istotności lub może nawet wyższości<sup>664</sup>”.

Zasadnicze cechy dekadentyzmu jako prądu literackiego to — w interpretacji Szukiewicza — stwierdzenie bankructwa pozytywizmu i zerwanie z materialistycznym światopoglądem, „ogromne wysubtelnienie nerwów fizycznej i moralnej percepcji, niesłychane dotąd wgłębianie się w samego siebie”, „w życie tak długo zapomnianej, pogardzonej i zaprzeczanej duszy”, „rozmiłowanie się w najsubtelniejszych, najmniej uchwytnych, najzawilszych stanach psychicznych”, nowe środki artystyczne — działanie aluzją („słowa wszystkiego nie wypowiedzą — trzeba czytać między wierszami”).

<sup>659</sup>Absolutny pesymista na tle materializmu (...) Sam się wyniszcza, a oskarża naturę o zdradę — T. Jeske-Choiński, *Na schyłku wieku*, Warszawa 1894; data napisania: sierpień-grudzień 1893; wyd. II, Warszawa 1895, s. 113–114. [przypis autorski]

<sup>660</sup>Spokojniej krytykował dekadentyzm Władysław Mieczysław Kozłowski — W. M. Kozłowski, *Dekadentyzm współczesny i jego filozofowie (Pawel Bourget i Fryderyk Nietzsche)*, „Biblioteka Warszawska” 1893, t. III, s. 315–363. [przypis autorski]

<sup>661</sup>Wyraźnie chorobliwym, jeśli nie zgoła szalbierskim objawem reakcji (...) skłonność pewnej części współczesnego ogółu do nowości, dziwactw i paradoksów — W. M. Dębicki, *Wielkie bankructwo umysłowe. Z dodaniem studium Koniec wieku XIX pod względem umysłowym*, Warszawa 1895, s. 230. [przypis autorski]

<sup>662</sup>obrona dekadentyzmu, podjęta w roku 1893 przez Zofię Daszyńską-Golińską (...) żywiolowym protestem przeciw temu osłabieniu tętna ludzkiego życia — Z. Daszyńska-Golińska, *Fryderyk Nietzsche i dekadentyzm współczesny*, „Głos” 1893, nr 48–49. [przypis autorski]

<sup>663</sup>Próbę zużytkowania terminu „dekadentyzm” jako nazwy prądu literackiego (...) podjął w roku 1897 Maciej Szukiewicz — M. Szukiewicz, *Stanisław Przybyszewski*, „Dziennik Krakowski” 1897, nr 330–347 i „Przegląd Tygodniowy” 1897, nr 14–16. [przypis autorski]

<sup>664</sup>Zdaje się nam jednak, że w tym bezładnym chaosie płodów i głów ludzkich jest prąd (...) dalecy jesteśmy od chęci przekonania o jego istotności lub może nawet wyższości — M. Szukiewicz, *Stanisław Przybyszewski*, „Dziennik Krakowski” 1897, nr 330. [przypis autorski]

Za ojca dekadentyzmu współczesnego uważał Szukiewicz Nietzschego (redakcja „Dziennika Krakowskiego” nie zgadzała się z tą opinią), za prekursorów odleglejszych — E. T. A. Hoffmanna, E. A. Poe’go, Chopina i Wagnera, za najwybitniejszych reprezentantów — Maeterlincka, Huysmansa, Olę Hanssona, Březinę, Dehmela, Schlafa, a przede wszystkim — Przybyszewskiego. Rzecz znamienita, że pominięci tu zostali Baudelaire i symboliści francuscy.

Recepcji dekadentyzmu towarzyszyły w publicystyce polskiej terminy inne: fin-de-siècle, impresjonizm, symbolizm, modernizm, neoromantyzm.

Fin-de-siècle (i jego polskie odpowiedniki „koniec wieku<sup>665</sup>”, „schyłek wieku<sup>666</sup>”) podobnie jak dekadentyzm miał zasięg szeroki — kulturalny i psychologiczno-obyczajowy; rzadziej stosowano go do samej literatury; odnotować jednak warto tytuł artykułu Ignacego Matuszewskiego o Maeterlincku *Szekspir fin-de-siècle’u*<sup>667</sup>. Termin ten szybko się zdewaluował: spopularyzowany od roku 1888 dzięki sztuce F. de Jouvenota i H. Micarda o takim właśnie tytule, w kilka lat później był przedmiotem drwin Gabrieli Zapolskiej w powieści *Fin-de-siècle’istka* (1894):

„Wszystko bowiem teraz było *fin-de-siècle!* Poezje, sługi, czesanie włosów, obłuda, kłamstwo, dewocja, perfumy, mania chudnięcia, flirty (trywialna odmiana kokieterii), psy, historyczne ataki, ogłaszanie najzupełniejszego braku zazdrości, wystygnięcia serca, zaniku zmysłów — słowem, wszystkie objawy moralne i materialne podciągane były pod nazwę *fin-de-siècle’u* (...). Skoro [Hohe-Tański] nie mógł znaleźć dokładnego określenia lub nie rozumiał ducha jakiego nowego kierunku, opluwszy go naturalnie należycie, mianował ów kierunek wynikiem *fin-de-siècle’u*<sup>668</sup>”.

Symbolizm i wyrazy pochodne służyły prezentacji francuskiej, a potem i belgijskiej szkoły poetyckiej<sup>669</sup>. Śladem teoretyków francuskich zaznaczano jednak, że symbolizm w szerszym znaczeniu jest powszechną właściwością poezji:

„Poezja — jako wytwór wyobraźni przede wszystkim — na obrazach wyłącznie się opiera i nie znosi abstrakcji. Dlatego nie ma — rzecz można — poezji bez symbolu; każdy poeta jest mniej lub więcej symbolistą. Na wskroś zaś symboliczną będzie każda poezja mistyczna i metafizyczna<sup>670</sup>”.

Pojęcie symbolizmu starano się zresztą sprecyzować. Miriam za jego cechy istotne uważał samoistność estetyczną „obrazu konkretnego”, jego organiczny związek ze „znaczeniem wewnętrznym” i funkcję ukazywania „bezkreślnych widnokręgów ukrytej, nieskończonej, wiekuiwej, niezmiennej i niepojętej istoty rzeczy<sup>671</sup>”. Również Jerzy Żuławski nadawał symbolowi „treść transcendentalną”, uwydatniając przy tym jego wieloznaczność:

„Dla umysłów pewną intuicją obdarzonych symbolów sztuki objaśniać nie potrzeba, gdyż mają one dla nich same przez się wartość i znaczenie;

<sup>665</sup> *Fin-de-siècle* (...) „koniec wieku” — [por.] A. Złotnicki, *Koniec wieku*, „Przegląd Tygodniowy” 1891, nr 21–22. [przypis autorski]

<sup>666</sup> *Fin-de-siècle* (...) „schyłek wieku” — [por.] T. Jeske-Choiński, *Na schyłku wieku*, Warszawa 1894; data napisania: sierpień-grudzień 1893; wyd. II, Warszawa 1895. [przypis autorski]

<sup>667</sup> odnotować jednak warto tytuł artykułu Ignacego Matuszewskiego o Maeterlincku (...) — I. Matuszewski, *Szekspir fin-de-siècle’u*, „Przegląd Tygodniowy” 1891, nr 20. Por. też W. Feldman, *Fin de siècle*, „Kurier Codzienny” 1890, nr 224. [przypis autorski]

<sup>668</sup> *Wszystko bowiem teraz było fin-de-siècle* (...) opluwszy go naturalnie należycie, mianował ów kierunek wynikiem *fin-de-siècle’u* — G. Zapolska, *Fin-de-siècle’istka*, Kraków 1958, s. 466–467. [przypis autorski]

<sup>669</sup> *Symbolizm i wyrazy pochodne służyły prezentacji francuskiej, a potem i belgijskiej szkoły poetyckiej* — zob. A. Lange, *Symbolizm*. Dodatek do „Przeglądu Tygodniowego” 1887, I półrocze, s. 280–283; E. Przewoński, *Symbolizm*, „Głos” 1891, nr 13; tenże, *Rozwój i dążenia symbolizmu* (Charles Morice), „Biblioteka Warszawska” 1892, t. III; Z. Przesmycki, *Maurycy Maeterlinck*, „Świat” 1891; tenże, *Wstęp do: M. Maeterlinck Wybór pism dramatycznych*, Warszawa 1894. [przypis autorski]

<sup>670</sup> *Poezja* (...) *na obrazach wyłącznie się opiera* (...). *Na wskroś zaś symboliczną będzie każda poezja mistyczna i metafizyczna* — Z. Przesmycki, *Wstęp do: M. Maeterlinck, Wybór pism dramatycznych*, s. XLII–XLIII. [przypis autorski]

<sup>671</sup> *Miriam za jego cechy istotne uważał* (...) *niezmiennej i niepojętej istoty rzeczy* — Z. Przesmycki, *Wstęp do: M. Maeterlinck, Wybór pism dramatycznych*, s. LXVII. [przypis autorski]

ale w ogóle, jak powiedziałem, symbole wyklądać można — i to zazwyczaj w sposób wieloraki. Jest to proces ich uzmysłowania. Wszelkie wartości, w stosunek wstawione, będą tu równie dobre, jeśli tylko tak utworzona synteza danemu symbolowi, jako wykładnikowi swemu, będzie odpowiadać. Wybór obrazów zależy po części od autora, który w dziele swym czytelnikowi (względnie widzowi lub słuchaczowi) te raczej niż inne nasuwa, po części zaś od odbierającego wrażenia, który je sobie stwarza stosownie do swego usposobienia, nastroju, myśli<sup>672</sup>.

W odróżnieniu od tych interpretacji „metafizycznych” — obserwatorzy z zewnątrz, na przykład Weysenhoff, zazwyczaj interpretują symbol szeroko — jako zastępczy obraz słowny, sugerujący pewien nastrój:

„Poeta może wspomnieć jednym tylko słowem o nocy i księżycu, a natomiast szeregiem zdań, obrazów i akcesoriów analogicznych spotęgować wrażenie i obudzić w słuchaczu fizyczny prawie, nocny i księżycowy nastrój. Wtedy słowa i okresy nabierają przenośnego, symbolicznego znaczenia i działają niejako pośrednio na umysł słuchacza<sup>673</sup>”.

Podobnie pisze Malwina Posner-Garfein:

„Z dekadentyzmem mieszają często symbolizm. Symbol wszakże w nowoczesnej twórczości jest środkiem technicznym, jest metodą, która pozwala artyście wynurzyć pewne uczucie, pewien stan ducha za pomocą obrazu zabarwionego takim samym nastrojem. Typowym przykładem tej techniki symbolistycznej — zupełnie różnej od symbolistyki dotychczasowej — jest wiersz Tetmajera *Na Anioł Pański*<sup>674</sup>”.

Weysenhoffa i Posner-Garfeinową łatwo posądzić o symplifikację. Ale podobną opinię wypowiada także Ignacy Matuszewski:

„Jest to dyskretna aluzja, delikatna sugestia, oparta na naturalnym pokrewieństwie asocjacyjnym pewnych uczuć i wrażeń i dążąca do wywołania w duszy słuchacza za pośrednictwem zmysłowego czynnika nie tyle określonych pojęć, idei i wyobrażeń, ile pewnego psychicznego »nastroju« identycznego z tym, w jakim znajdował się poeta w chwili tworzenia<sup>675</sup>”.

To dwojakię pojmowanie symbolizmu — „metafizyczne” i „nastrojowe”<sup>676</sup> — różnił już Lange, pisząc: „O ile manierę Stefana Mallarmé nazwać można symbolizmem, o tyle sposób Verlaine’a określi dobrze słowo impresjonizm<sup>677</sup>”. Toteż symbolistami właściwymi nazywał tylko mallarmistów.

Po latach ten wątek myślowy podjęła Savitri (Anna Zahorska); w artykule *O symbolizmie*<sup>678</sup> zdecydowanie przeciwstawiła z jednej strony — „symbolizm psychologiczny”

<sup>672</sup>Dla umysłów pewną intuicją obdarzonych symbolów sztuki objaśniać nie potrzeba (...) stosownie do swego usposobienia, nastroju, myśli — J. Żuławski, *Znaczenie symbolizmu w sztuce, w: Prolegomena. Uwagi i szkice*, Lwów 1902, s. 79. [przypis autorski]

<sup>673</sup>Poeta może wspomnieć jednym tylko słowem o nocy i księżycu (...) działają niejako pośrednio na umysł słuchacza — J. Weysenhoff, *Nowy fenomen literacki, Maurycy Maeterlinck i dekadentyzm symboliczny*, „Biblioteka Warszawska” 1891, t. II, s. 81. [przypis autorski]

<sup>674</sup>Z dekadentyzmem mieszają często symbolizm (...) przykładem tej techniki symbolistycznej (...) jest wiersz Tetmajera „*Na Anioł Pański*” — M. Posner-Garfein *Kilka słów o modernizmie*. II, „Krytyka” 1899, z. IV, s. 231. [przypis autorski]

<sup>675</sup>Jest to dyskretna aluzja, delikatna sugestia (...) w jakim znajdował się poeta w chwili tworzenia — I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm)*. Wyd. III przejrzone i dopelnione, t. I, Warszawa 1911, s. 98. Matuszewski zdawał sobie zresztą sprawę z „metafizycznego” podłoża i funkcji symbolicznego typu ekspresji poetyckiej (por. t. II, s. 77–78). [przypis autorski]

<sup>676</sup>dwojakię pojmowanie symbolizmu — „metafizyczne” i „nastrojowe” — współczesny badacz L. J. Austin (*L’Univers poétique de Baudelaire*, Paris 1956) oznacza je odpowiednio terminami: „symbolique” i „symbolisme”. [przypis autorski]

<sup>677</sup>O ile manierę Stefana Mallarmé nazwać można symbolizmem, o tyle sposób Verlaine’a określi dobrze słowo impresjonizm — A. Lange, *Dekadenci*, „Życie” 1890, nr 28. [przypis autorski]

<sup>678</sup>Savitri (Anna Zahorska); w artykule „*O symbolizmie*” — A. Zahorska, *O symbolizmie*, „Literatura i Sztuka” 1912, nr 7. Dodatek do „Nowej Gazety” 1912, nr 104. [przypis autorski]

dekadentów, który posługuje się symbolami jako „odpowiednikami pewnej określonej idei lub nastroju” i jest tylko „stylizacją przypadkową, wynikającą z wysubtelnienia wrażliwości i środków artystycznych”, z drugiej — symbolizm jako „konieczny, organiczny sposób twórczy”, który wyrastając ze światopoglądu religijnego, przy pomocy symbolów o „nieskończeniu wielu znaczeniach” otwiera „perspektywy w niewidzialne, budzi w odbiorcy wrażenia harmonii jedności”, staje się „twórczym poznawaniem świata w jedności jego i tajemnicy”. W interpretacji Zahorskiej symbol psychologiczno-nastrojowy jest więc zarazem jednoznaczny, symbol metafizyczno-religijny — wieloznaczny.

Impresjonizm w cytowanym poprzednio szkicu Langego jest właśnie synonimem poezji nastrojowej; w podobnym znaczeniu używa tego terminu Weyssenhoff, zresztą w związku z *Popołudniem fauna* Mallarmégo. Stanisław Tarnowski z niechęcią wspomina o „nowomodnym tak zwanym impresjonizmie literackim”, który jest „falszywy w malarstwie, falszywy w poezji i teraz jako taki czuje się w prawie zgrabnym i giętkim wierszykiem mówić: nic!<sup>679</sup>”

Ostrożniejszy w ocenach Chmielowski stosował określenie „impresjonizm literacki” z myślą o pisarzach, którzy

„starają się utrwalić w kreacjach artystycznych przelotne, często na pozór nieuchwytne stany swej duszy, wywołane bodźcem wewnętrznym czy zewnętrznym, zyskując tym sposobem dla uczuć osobistych, dla subiektywizmu nowe w poezji uprawnienie<sup>680</sup>”.

Krytyka ówczesna posługuje się zresztą tym terminem tylko przygodnie; obok poezji nastrojowej oznacza nim także subiektywne przedstawienie rzeczywistości, współzawodniczące z malarstwem w odtwarzaniu jej cech wizualnych. Lucjan Rydel nazywa Edmunda i Juliusza de Goncourt zarazem naturalistami i impresjonistami, gdyż

„starają się przede wszystkim nie o zbadanie opisywanych rzeczy, lecz o zbadanie wrażenia, jakie na nich ta rzecz wywarła swoimi najcharakterystyczniejszymi cechami. Chcą, żeby świat opisywany odzwierciedlił się w ich dziele nie taki, jakim jest, ale taki, jak oni go widzą i jak oni go czują i rozumieją. A widzą go, czują i rozumieją po malarsku; oko, zaprawione do tego za młodu, gdy zaczynali od akwarel i akwafort, chwyta najsubtelniejsze odcienie barw i różnice kształtów, styl pod ich ręką nabiera kolorytu i plastyki w takiej mierze, jak nigdy dotąd w języku francuskim<sup>681</sup>”.

Termin „neoromantyzm” pojawia się sporadycznie już w roku 1887; użyła go wówczas Maria Szeliga z myślą o symbolice brzmieniowej:

Niektórzy najnowsi pisarze

„namiętnie pracują nad *uzmysłowieniem* myśli tak, iżby ona tłumaczyła się od razu zestawieniem dźwięków, szeregiem wrażeń, *wywołanych* kolejno w umyśle człowieka, a *wywołujących* zdanie. Dla wielu fanatyków formy dźwięki mają barwy i kształty, a związek ich niezależnie od wszelkich reguł logiki powinien dawać słuchaczowi i bezpośrednie wyobrażenie o przedmiocie symbolizującym myśl przewodnią. Metoda ta, której twórcy (szczegół nie bez znaczenia) są wszyscy zapamiętałymi wagnerystami — jest, aczkolwiek

<sup>679</sup> Stanisław Tarnowski z niechęcią wspomina o „nowomodnym tak zwanym impresjonizmie literackim (...) czuje się w prawie zgrabnym i giętkim wierszykiem mówić: nic!” — S. Tarnowski [Recenzja II Serii *Poezji* K. Tetmajera], „Przegląd Polski” 1894, t. 114, s. 167. [przypis autorski]

<sup>680</sup> starają się utrwalić w kreacjach artystycznych przelotne (...) dla subiektywizmu nowe w poezji uprawnienie — P. Chmielowski, *Naturalizm i najnowsze kierunki artystyczne*, w: *Upominek. Księga zbiorowa ku czci Elży Orzeszkowej 1866–1891*, Kraków 1893, s. 169. Pojęcie impresjonizmu literackiego wprowadził F. Brunetiere (*L'impressionisme dans le roman*, „Revue des Deux Mondes” 1879, t. 36), a po nim H. Bahr (*Die Überwindung des Naturalismus*, 1891). [przypis autorski]

<sup>681</sup> starają się przede wszystkim nie o zbadanie opisywanych rzeczy (...) kolorytu i plastyki w takiej mierze, jak nigdy dotąd w języku francuskim — L. Rydel, *Edmund i Juliusz de Goncourt*, „Tygodnik Ilustrowany” 1896, nr 30. [przypis autorski]

wyszła z tonu pierwotnego naturalizmu, na wskroś reakcyjną i *neoromantyzmem* znać by się powinna<sup>682</sup>”.

Nazwa „neoromantyzm” zaczyna częściej występować około roku 1895, niekiedy w związku z nazwą „neoidealizm”, oznaczającą szerszy krąg zjawisk kulturalnych.

Henryk Monat w artykule *Z literatury współczesnej*<sup>683</sup> wprowadza podtytuł *Neoromantyzm zwany symbolizmem*; Przewoński w cytowanym już wyżej artykule *Nasz krytycyzm*, omawiając wzrost zainteresowań religijnych, stwierdza, że

„zwrot ten ma wiele pokrewieństwa z romantyzmem i dlatego nadawano mu już nazwę neoromantyzmu lub neoidealizmu (...). W historii nic się atoli nie powtarza, nie może więc być mowy o całkowitym powrocie do romantyzmu, rzecz jednak pewna, iż wraca ta sama fala, tylko w innych warunkach czasu i miejsca”.

Podobnie charakteryzuje „najświeższy zwrot w literaturze europejskiej”, związany m.in. z nazwiskami Maeterlincka, Hamsuna, Huysmansa, Waleria Marrené-Morzowska w artykule noszącym już nawet tytuł *Neoromantyzm*<sup>684</sup>.

Wypowiedzi Szeligi i Przewońskiego świadczyłyby, że termin „neoromantyzm” pojawił się w ówczesnej publicystyce francuskiej. Jest to o tyle ciekawe, że badacze francuscy doszukali się go dopiero w roku 1903, w wypowiedziach Jules Bois i Lorenza de Brasi<sup>685</sup>. Z Niemiec przyszedł do nas neoromantyzm w roku 1900; Józef Flach, omawiając wówczas zwrot w modernizmie niemieckim, przytoczył fragment wstępu do antologii liryki niemieckiej *Die blaue Blume* F. von Oppeln-Bronikowskiego i L. Jacobowskiego (1900):

„Stoimy pod znakiem neoromantyzmu. Poezja niemiecka, wypędzona w połowie kończącego się wieku z czarodziejskich grot romantyzmu, była na najlepszej drodze do zmarnienia wśród społeczeństwa przesyconego i pruderii oddanego, do śmierci z moralnych nudów; aż nagle przed mniej więcej dziesięć laty uciekła z tej atmosfery dla sztuki zabójczej i poprzez brudne zaułki, pył ulicy, wzywy furmańskich karczem schroniła się na otwarte, puste pole, skąd powoli, po omacku dąży znowu do starej romantycznej krainy<sup>686</sup>”.

Jednocześnie z tymi terminami rozpowszechnia się w publicystyce polskiej „modernizm”. Genealogia jego jest bardzo stara; ostatecznie sięgałaby jeśli już nie łacińskiego neologizmu „moderni” z V wieku naszej ery, to przynajmniej francuskiej *Querelle des Anciens et des Modernes* u schyłku wieku siedemnastego. Wyrażenia takie jak „*l'âme moderne*” czy „*l'esprit moderne*” są u schyłku dziewiętnastego wieku częste w krytyce francuskiej<sup>687</sup>; wyraz jednak „modernizm” odczuwany był około roku 1890 jako nowość.

Antoni Lange informował wówczas polskich czytelników:

<sup>682</sup>namiętnie pracują nad uzmysłowieniem myśli (...) neoromantyzmem znać by się powinna — M. Szeliga, *Ostatnie powieści francuskie*, „Życie” 1887, nr 9. Natomiast Z. Przesmycki (*Profile poetów francuskich*. Wstęp, „Życie” 1888, nr 1) nazywa „neoromantykami” parnasistów francuskich. [przypis autorski]

<sup>683</sup>Henryk Monat w artykule „Z literatury współczesnej” (...) wprowadza podtytuł „Neoromantyzm zwany symbolizmem” — H. Monat, *Z literatury współczesnej*, „Świat” 1895, s. 212. [przypis autorski]

<sup>684</sup>charakteryzuje „najświeższy zwrot w literaturze europejskiej” (...) Waleria Marrené-Morzowska (...) — W. Marrené-Morzowska, *Neoromantyzm*, „Przegląd Poznański” 1895, nr 34–35. Ta sama autorka pisała w artykule *Współczesny mistycyzm* („Przegląd Tygodniowy” 1892, nr 1) o „grupach neoromantyków, którzy w piątym dziesiętku bieżącego wieku zajaśniali żywym, choć efemerycznym blaskiem”, doszukując się szczególnych podobieństw między „nową szkołą francuską” a twórczością Norwida. „Poezje jego nie są wprawdzie tak wykończony co do formy, o której wówczas, u nas szczególnie, bardzo mało myślano, ale mają coś nieodpowiedzialnego z umysłu czy konieczności, co jest właściwością całej grupy symbolistów. A przy tym panteizm, metempsychoza, neobuddyzm wycierają niemal z każdego wiersza”. (Tamże, nr 16). [przypis autorski]

<sup>685</sup>termin „neoromantyzm” pojawiał się w ówczesnej publicystyce francuskiej (...) badacze francuscy doszukali się go dopiero w roku 1903, w wypowiedziach Jules Bois i Lorenza de Brasi — por. M. Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française. 1895–1914*, Toulouse 1960, s. 285. [przypis autorski]

<sup>686</sup>Stoimy pod znakiem neoromantyzmu (...) dąży znowu do starej romantycznej krainy — J. Flach, *Zwrot w modernizmie niemieckim*, „Biblioteka Warszawska” 1900, t. III, s. 126. [przypis autorski]

<sup>687</sup>Wyrażenia takie jak „*l'âme moderne*” czy „*l'esprit moderne*” są u schyłku dziewiętnastego wieku częste w krytyce francuskiej — np. Ch. Morice *Littérature de tout à l'heure*, Paris 1889. [przypis autorski]

„Wyras ten, znany już Goncourtom, podniósł i jako sztandar rozwinął Felicjan Champsaur, który w nowym wydaniu swego romansu *Dinah Samuel* zamieszcza obszerną przedmowę *O modernizmie*, chcąc niemal uczynić z niej program szkoły literackiej (...). Modernizm jest to sztuka nowożytna; sztuka dnia dzisiejszego, sztuka chwili; sztuka nie malująca tego, co jest w człowieku stałym i wiecznym, ale to, co jest w nim zewnętrznym, chwilowym, szczególnym, czego już jutro nie będzie (...). Tak modernizm — wyrażający się przeważnie w romansie — ma streszczać całą naszą duszę i całe nasze ciało, naszą newrozę i niepokój, szaleństwo i zbytek, naszą melancholię i cynizm, spazmy i rezygnację, pragnienie śmierci, pragnienie złota i miłości — całą naszą istotę i istotę naszego otoczenia<sup>688</sup>”.

Pomimo jednak kształtu słownego, świadczącego o wzorze francuskim, na rozpowszechnienie się tego terminu w Polsce znacznie większy wpływ miała literatura niemiecka, w której „*die Moderne*” tak wielką odgrywała rolę.

Odpowiadając w roku 1902 na pytanie: *Co to jest modernizm?* Jan Lorentowicz autoritatywnie stwierdza:

„Kierunku literackiego, który by się nazywał »modernizmem« — nie ma w Paryżu. Nazwę tak niewłaściwie zastosowaną przez Niemców, a zapożyczoną przez Polaków, zastępują u Francuzów inne, rozliczne imiona<sup>689</sup>”.

Również Matuszewski, pisząc *Słowackiego i nową sztukę*, nie pamiętał już o artykule Langego, informował tylko:

„Termin »modernizm« powstał w Niemczech i początkowo miał inne niż dzisiaj znaczenie. Pierwszy raz użył go Eugeniusz Wolff, przeciwstawiając współczesność starożytności (*die Moderne — die Antike*) w odczycie (*Die Moderne. Zur Revolution und Reform in der Literatur*), wygłoszonym w stowarzyszeniu literackim »Durch« (1886). W owym czasie modernizm był do pewnego stopnia synonimem realizmu i naturalizmu. Następnie, w roku 1890, grupa młodych artystów i literatów monachijskich założyła Towarzystwo Życia Współczesnego (*Gesellschaft für Modernes Leben*). Organem tego związku było pismo »Moderne Blätter« (...). Tu już widzimy wyraźną apoteozę indywidualizmu. Ostatecznie jednak związał wyraz »modernizm« z nowymi prądami w sztuce i literaturze Hermann Bahr, wiedeńczyk, redaktor pisma »Die Zeit« i autor zbioru studiów pt. *Zur Kritik der Moderne* (1890) oraz *Die Überwindung des Naturalismus* (1891)<sup>690</sup>”.

Współczesne badania niemieckie (F. Martini<sup>691</sup>) całkowicie potwierdzają tę krótką historię terminu „*die Moderne*”, przynoszą do niej jednak pewne uzupełnienia; już w roku 1884 pojawia się antologia *Moderne Dichtercharaktere*, w roku 1885 *Buch der Zeit* Arno Holza z podtytułem *Lieder eines Modernen*, w latach 1889–1891 ukazują się czasopisma „*Freie Bühne für modernes Leben*”, „*Die Moderne*”, „*Moderne Rundschau*”... Podobne tytuły czasopism znajdziemy zresztą i w innych literaturach — w Belgii „*L'Art Moderne*” (od roku 1892), w Czechach „*Moderni Revue*” (od roku 1894). Jako „*Česka Moderna*” wystąpili młodzi pisarze czescy z manifestem na łamach czasopisma „*Rozhledy*” w roku 1895.

W Polsce terminu „modernizm” używano przede wszystkim pisząc o nowych prądach w literaturze niemieckiej<sup>692</sup>. Był on tu szczególnie poręczny i potrzebny ze względu na współistnienie naturalizmu i symbolizmu w twórczości tych samych pisarzy.

<sup>688</sup> Wyras ten, znany już Goncourtom, podniósł i jako sztandar rozwinął Felicjan Champsaur (...) całą naszą istotę i istotę naszego otoczenia — A. Lange, *Modernizm*, „Tygodnik Ilustrowany” 1890, nr 13. [przypis autorski]

<sup>689</sup> Kierunku literackiego, który by się nazywał modernizmem (...) zastępują u Francuzów inne, rozliczne imiona — J. Lorentowicz, *Co to jest modernizm?*, „Przegląd Tygodniowy” 1902, nr 3. [przypis autorski]

<sup>690</sup> Termin „modernizm” powstał w Niemczech i początkowo miał inne niż dzisiaj znaczenie (...) „*Die Überwindung des Naturalismus*” (1891) — I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka*, t. I, s. 20–21. [przypis autorski]

<sup>691</sup> Współczesne badania niemieckie (F. Martini) całkowicie potwierdzają tę krótką historię terminu „*die Moderne*” (...) — por. F. Martini, *Die Moderne*, w: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, t. II, Berlin 1961. [przypis autorski]

<sup>692</sup> W Polsce terminu „modernizm” używano przede wszystkim pisząc o nowych prądach w literaturze niemieckiej — m.in.: M. Oksza (M. Krzymuska), *Modernizm w Niemczech i Stanisław Przybyszewski*, „Biblioteka Warszawska” 1899, t. III, s. 256–285; J. Flach, *Zwrot w modernizmie niemieckim*. [przypis autorski]



Już jednak w szkicu *Excelsior* Orzeszkowej jeden z rozmówców powiada:

„Pewien znajomy mój, człowiek wielce wykształcony, z umysłem krytycznym, pesymista, sceptyk, wielbiciel Baudelaire’a, Catulle-Mendès’a, po trosze Zoli także, a Ibsena i wszelkich Skandynawów najbardziej, zwykł mawiać o sobie: »ja, modernista!« albo »my, moderniści«, i wiesz? imponuje to ludziom ogromnie<sup>693</sup>”.

W roku 1899 Ludwik Krzywicki stwierdza:

„Modernizm jest etykietką, którą przyklepiano i do Böcklina, i jakiegoś bazgracza w rodzaju pani Costenoble, do Tolstoja i Dostojewskiego, do ich naśladowców, do Strindberga i do pospolitych pornografów<sup>694</sup>”.

## II

Na zalew terminologii krytycznoliterackiej już w roku 1891 narzekał Stanisław Witkiewicz:

„Ta mania porywania wyrażeń nowych, zwłaszcza cudzoziemskich, brzęczenia wyrazami, które wydają się dlatego lepszymi, treściwszymi, iż są obce; mania odpowiadająca łatwości, z jaką uczymy się wszystkich języków Europy, zapowietrzają nasze artykuły społeczne, polityczne, artystyczne. (...) Dość zresztą dzisiaj wziąć do ręki którykolwiek artykuł o sztuce i literaturze, żeby stanąć w zdumieniu wobec tego kankana, jakiego teraz w naszej estetyce tańczą: pleinairyzm, impresjonizm, dekadentyzm, symbolizm, wibryzm... tak jak w dawniejszej, wziętej z Niemiec estetyce tarły się o siebie w najdziwniejszych kombinacjach *Idealy, Prawdy, Dobra, Bóg i Piękno*<sup>695</sup>”.

W przenoszeniu jednak tych nowych terminów na grunt literatury polskiej krytyka była ostrożna<sup>696</sup>. Objawy analogiczne do zjawisk określanymi owymi terminami były wprawdzie w literaturze polskiej coraz liczniejsze, ale nie dość wyraziste, a przy tym różniły się od wzorów obcych, zwłaszcza zaś nie przystawały do obcych sformułowań programowych. Tak zatem Zygmunt Sarnecki pisał o Miriamie:

„Gościńce myślowe, po których kroczy, są osobiste, przez niego samego wybrane i torowane wśród gęstych zarosli najnowocześniejszych kierunków. Do impresjonistów i symbolistów — w ścisłym znaczeniu tych nazw — zaliczyć go nie można, a jednak w utworach jego łatwo odnaleźć cechy tak jednej, jak i drugiej szkoły<sup>697</sup>”.

Dekadentyzm zaś (a początkowo także symbolizm) przedstawiony został w ujęciu tak niechętnym, a nawet wrogim, że publicyści polscy aż do schyłku lat dziewięćdziesiątych najpierw przewidywali, a potem stwierdzali, że prąd ten w literaturze polskiej nie znajdzie lub znajdzie tylko nielicznych zwolenników. Tak więc Weyssenhoff w roku 1891 wyraża nadzieję, że „źródło to mętne w wielki prąd nie urośnie i mącić nie przyjdzie czystszych wód naszych, a może i tam, gdzie powstało, wsiąknie w jałowy piasek i grunt miazmatyczny, z którego się sączy<sup>698</sup>”.

Podobnie pisał Cezary Jellenta:

<sup>693</sup> *Pewien znajomy mój, człowiek wielce wykształcony (...) imponuje to ludziom ogromnie* — E. Orzeszkowa, *Excelsior*, „Tygodnik Ilustrowany” 1897, nr 40. [przypis autorski]

<sup>694</sup> *Modernizm jest etykietką, którą przyklepiano i do Böcklina, (...) i do pospolitych pornografów* — L. Krzywicki, *O sztuce i nie sztuce. Luźne uwagi profana*, „Prawda” 1899, nr 15. [przypis autorski]

<sup>695</sup> *Ta mania porywania wyrażeń nowych, zwłaszcza cudzoziemskich, brzęczenia wyrazami (...) tarły się o siebie w najdziwniejszych kombinacjach Idealy, Prawdy, Dobra, Bóg i Piękno* — S. Witkiewicz, *Impresjonizm*, „Kurier Warszawski” 1891, nr 353. [przypis autorski]

<sup>696</sup> „(...) kankana (...) w naszej estetyce tańczą: pleinairyzm, impresjonizm, dekadentyzm, symbolizm, wibryzm” (...) *W przenoszeniu jednak tych nowych terminów na grunt literatury polskiej krytyka była ostrożna* — dzieje terminologii literackiej okresu omówił szkiecowo I. Matuszewski w książce: *Słowacki i nowa sztuka*, por. przyp. 38; po nim J. Z. Jakubowski: *Materiały do dziejów literatury epoki imperializmu*, „Polonistyka” 1948, nr 2; i K. Wyka: *Zarys współczesnej literatury polskiej (1884–1925)*, Kraków 1951, s. 24–47. [przypis autorski]

<sup>697</sup> *Gościńce myślowe, po których kroczy, są osobiste (...) w utworach jego łatwo odnaleźć cechy tak jednej, jak i drugiej szkoły* — Z. Sarnecki, *Nowa poezja*, „Świat” 1893, s. 510. [przypis autorski]

<sup>698</sup> *źródło to mętne w wielki prąd nie urośnie (...) grunt miazmatyczny, z którego się sączy* — J. Weyssenhoff, *Nowy fenomen literacki, Maurycy Maeterlinck i dekadentyzm symboliczny*, „Biblioteka Warszawska” 1891, t. II, s. 124. [przypis autorski]

„W stosunku do literatury »upadku« przybrano u nas postawę, którą można by nazwać obywatelską. Jeśli odliczyć paru poetów, którzy w tym kierunku umiłowali raczej żywioł parnasistowski (Lange, Przesmycki), i paru pisarzy, którzy symbolizm francuski naśladowali aż do wiernego przedrzeźniania (Śn[ieżko] Zapolska i ostatnio Wł. [!] Tetmajer), to okaże się, że ogół żywi względem niego raczej uczucia wrogie niż przyjazne, że przypomnę wyborną rozprawę pani W. Wojnarowskiej pomieszczoną dwa lata temu w »Ateneum«. Obbron nie spotykamy, co najwyżej zalecanie pewnych środków artystycznych, używanych przez szkołę paryską, ale nie ducha i treści. Jest to całkiem naturalne. Między pojęciami i ideałami naszymi a rodaków Baudelaire'a i Richepina zachodzi zbyt wielka różnica, ażeby ów wykwit rozkładającej się oświaty mógł się przyjąć na gruncie, gdzie tę oświatę dopiero siał trzeba. (...) Tylko więc umysły niezupełnie w sobie przerobione albo wprost zamieszkałe nad Sekwaną usiłują ten gwałt naturze gleby zadać<sup>699</sup>”.

Nawet zawzięty tropiciel przejawów *Rozkładu w życiu i literaturze* Jeske-Choiński przyznawał, że „literatura polska tworzy jasną plamę na brudnym tle beletrystyki europejskiej. Ma ona, z małymi wyjątkami, ręce czyste i dużo poczucia obowiązku. Trucicielami swego społeczeństwa autorowie polscy nie byli<sup>700</sup>. Nie używa też terminu „dekadentyzm” ani konserwatysta Tarnowski, pisząc w roku 1894 o drugiej serii *Poezji* Tetmajera<sup>701</sup>, ani socjalista — Krzywicki<sup>702</sup>, charakteryzując „pokolenie analityków, zrozpaczonych i histeryków”, a tym bardziej Wacław Nałkowski<sup>703</sup>, dostrzegając w nich — „forpoczty ewolucji psychicznej”.

Coraz więcej natomiast pisano o dekadentyzmie jako rozpowszechniającym się zjawisku psychologiczno-obyczajowym. Rzecz charakterystyczna, że wyraz ten nie występuje jeszcze w *Bez dogmatu* (1889), ale o Połanieckim powiada już Sienkiewicz (1893), iż „od współczesnych dekadentów różnił się jednak tym, że się nie rozluźnił w sobie, w swoich nerwach, w swoich zwątpieniach, w swoim duchowym dramacie i że nie dał sobie dyspensy na niedołęstwo i próżniactwo<sup>704</sup>”. W „prawie studium” Wiktora Gomulickiego *Jeden z nowych* (1892) mówi o sobie, że jest „dekadentem, schyłkowcem, symbolistą, czym pan chcesz, człowiekiem w ogóle *du dernier soupir du siècle*<sup>705</sup>”. Orzeszkowa zaś w przedmowie do *Melancholików* (lipiec 1894) krytykuje „dekadentów przeestetyzowanych, poczytujących za początek wszechrzeczy tylko piękno i tylko objawy jego drobne lub chorobliwe, i tylko dlatego, że one się im podobają<sup>706</sup>”.

O literaturze polskiej jednak pisał jeszcze w roku 1898 książd Jan Pawełski:

„Cokolwiek by ktoś o obecnej polskiej poezji sądził, ten jej jednak przymiot przyznać musi, że wobec dzisiejszych kierunków Zachodu trzymała się dotąd w ogólności z rozsądną rezerwą. Tak na przykład pan Przesmycki,

<sup>699</sup>W stosunku do literatury „upadku” przybrano u nas postawę, którą można by nazwać obywatelską (...) usiłując ten gwałt naturze gleby zadać — C. Jellenta, *O dekadentach*, „Prawda” 1894, nr 2. [przypis autorski]

<sup>700</sup>literatura polska tworzy jasną plamę na brudnym tle beletrystyki europejskiej (...) Trucicielami swego społeczeństwa autorowie polscy nie byli — T. Jeske-Choiński *Rozkład w życiu i literaturze*. Wyd. II, Warszawa 1895, s. 205. [przypis autorski]

<sup>701</sup>konserwatysta Tarnowski, pisząc w roku 1894 o drugiej serii „Poezji” Tetmajera — por. S. Tarnowski [Recenzja II Serii *Poezji* K. Tetmajera], „Przegląd Polski” 1894, t. 114. [przypis autorski]

<sup>702</sup>socjalista Krzywicki, charakteryzując „pokolenie analityków, zrozpaczonych i histeryków” — por. L. Krzywicki, *Najmłodszy*, „Prawda” 1894, nr 16–18. [przypis autorski]

<sup>703</sup>Wacław Nałkowski, dostrzegając w nich [nowym pokoleniu] „forpoczty ewolucji psychicznej” — W. Nałkowski, *Forpoczty ewolucji psychicznej i troglodyci*, w: *Forpoczty*, Warszawa 1895. [przypis autorski]

<sup>704</sup>od współczesnych dekadentów różnił się jednak (...) nie dał sobie dyspensy na niedołęstwo i próżniactwo — H. Sienkiewicz, *Rodzina Połanieckich*, w: *Dzieła*. Pod redakcją Juliana Krzyżanowskiego, t. XXXII, Warszawa 1949, s. 67. [przypis autorski]

<sup>705</sup>dekadentem, schyłkowcem, symbolistą (...) *du dernier soupir du siècle* — W. Gomulicki, *Jeden z nowych*, „Wędrowiec” 1892, nr 47; [*du dernier soupir du siècle* (fr.): ostatnie westchnienie wieku; red. WL]. [przypis autorski]

<sup>706</sup>dekadentów przeestetyzowanych (...) tylko dlatego, że one się im podobają — E. Orzeszkowa, *Melancholicy*, w: *Pisma zebrane*. Pod redakcją Juliana Krzyżanowskiego, t. XXVIII, Warszawa 1949, s. 12. Por. M. Żmigrodzka, *Modernizm polski w oczach pozytywistki*, w: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. I, Warszawa 1965. [przypis autorski]

reprezentujący ambasadę Maeterlincka w Polsce, lub pan Lange, apostoł symbolizmu, są odosobnionymi wyjątkami wzmacniającymi regułę<sup>707</sup>.

Stopniowo jednak mnożą się opinie odmienne: w roku 1893 Bronisław Chrzanowski pisał<sup>708</sup>, że subiektywizm Dąbrowskiego „świadczy o narodzeniu się, a raczej spotęgowaniu się i wyodrębnieniu młodej inteligencji, wyłamanej spod przynależności do dawnych typów, wysubtelnionej, pogłębionej uczuciowo i myślowo, lecz tworzącej zarazem zastęp schyłkowców okresu współczesnej cywilizacji, owiany prądami dekadentyzmu”. Recenzent przewidywał, że „z najmłodszego pokładu literackiego wytryśnie u nas niebawem cały źródło produkcji dekadencich, tylko nie o tak napiętych strunach, lecz minorowych lub kwilących, przesiąkniętych egotyzmem”. W tymże roku Ignacy Suesser twierdził, że „Miriam wraz z p. A. Langem, znanym tłumaczem i autorem kilku utworów oryginalnych, zainaugurował tak zwany dekadentyzm polski, mający już sporo zwolenników pomiędzy »młodszą bracią Feba«<sup>709</sup>”.

Na wpół kuriozalny a dwuznaczny charakter posiada broszurka Szmula Rokoszewskiego<sup>710</sup>, którą omawiamy tu szerzej zarówno dlatego, że rzadką tę pozycję pomijają badacze literatury, jak i dlatego, że właśnie w tej broszurce po raz pierwszy stwierdzono, iż od pewnego czasu w czasopiśmie warszawskich zaczęły się ukazywać poezje noszące wyraźne cechy dekadentyzmu; „zawitał on na naszą glebę z pól francuskich cicho, niepostrzeżenie. Ani daty jego narodzin poznać niepodobna, ani skreślić dziejów jego żywota w porządku chronologicznym<sup>711</sup>. Jako przedstawiciele warszawskiego dekadentyzmu poetyckiego wymienia Rokoszewski Antoniego Langego, Zenona Przesmyckiego (Miriam), Wacława Wolskiego, „poetkę ukrywającą się pod pseudonimem El-Ka” (Ludwikę Kalenkiewiczową), a przede wszystkim zagadkową postać Wincentego Ślepownona-Ronisza. Ten dziennikarz warszawski (ur. 1868), z rodziny ziemiańskiej, pochodzenia frankistowskiego, był, sądząc z zamieszczonych urywków, wierszopisem bardzo mizernym, o ile nie zawdzięczał swej egzystencji — mistyfikatorskiemu żartowi autora broszury.

Dekadentyzm w interpretacji Rokoszewskiego — to nie postawa psychologiczno-moralna czy styl obyczajowy, lecz określona poetyka, „zerwanie z zasadą, że ilość i jakość włożonego w utwór poetycki uczucia decyduje przeważnie o jego wartości”, „przekładanie tematów filozoficznych ponad wszelkie inne”, „brak elementu retorycznego”, styl zawily i ciężki, lecz zawierający „wiele subtelnych piękności, warunkowanych głównie odpowiednim ugrupowaniem zwrotów myślowych”, „muzyczność wiersza” i zastosowanie symbolów.

„Zwolennikami symbolizmu we właściwym tego słowa znaczeniu nie są jednak wszyscy dekadenci, wszyscy atoli wyznają dogmat symbolistów, iż nastrój należy wywoływać nie przez używanie słów wprost go wyrażających, lecz przez ogólny charakter wiersza, odpowiadający temu celowi. Wrażenie powinien mieć czytelnik poddawane pośrednio, przez pewnego rodzaju działanie sugestyjne<sup>712</sup>”.

Poeci polscy nie naśladują określonych wzorów francuskich, są oni raczej „eklektami dekadentyzmu”, który z kolei stanowi „ekstrakt szkół poprzednich: klasycyzmu,

<sup>707</sup> Cokolwiek by ktoś o obecnej polskiej poezji sądził (...) są odosobnionymi wyjątkami wzmacniającymi regułę — J. Pawelski, *Program nowej poezji polskiej*, Kraków 1898, s. 5. [przypis autorski]

<sup>708</sup> Bronisław Chrzanowski pisał, że subiektywizm Dąbrowskiego „świadczy o narodzeniu się (...) młodej inteligencji (...) tworzącej zarazem zastęp schyłkowców okresu współczesnej cywilizacji, owiany prądami dekadentyzmu (...) minorowych lub kwilących, przesiąkniętych egotyzmem — B. Chrzanowski, *Ignacy Dąbrowski „Śmierć”. Studium*, „Prawda” 1893, nr 2. [przypis autorski]

<sup>709</sup> Miriam wraz z p. A. Langem (...) sporo zwolenników pomiędzy »młodszą bracią Feba« — I. Suesser, *Z poezji najnowszej doby*, „Przegląd Poznański” 1894, nr 20. [przypis autorski]

<sup>710</sup> broszurka Szmula Rokoszewskiego (...) iż od pewnego czasu w czasopiśmie warszawskich zaczęły się ukazywać poezje noszące wyraźne cechy dekadentyzmu — Sz. Rokoszewski, *Dekadentyzm warszawski*, Warszawa 1894; data cenzury: 26 X 1893. [przypis autorski]

<sup>711</sup> zawitał on na naszą glebę z pól francuskich cicho, niepostrzeżenie. Ani daty jego narodzin poznać niepodobna, ani skreślić dziejów jego żywota w porządku chronologicznym — Sz. Rokoszewski, *Dekadentyzm warszawski*, Warszawa 1894, s. 1. [przypis autorski]

<sup>712</sup> Zwolennikami symbolizmu we właściwym tego słowa znaczeniu nie są jednak wszyscy dekadenci (...) pewnego rodzaju działanie sugestyjne — Sz. Rokoszewski, *Dekadentyzm warszawski*, Warszawa 1894, s. 11. [przypis autorski]

romantyzmu i szkoły parnaskiej, będącej właściwie odnowieniem klasycyzmu; jest on zatem syntezą wszystkich zdobyczy na niwie poezji<sup>713</sup>”.

W latach późniejszych opinie stwierdzające obecność w literaturze polskiej dekadentyzmu, rozmaicie zresztą pojmowanego, stopniowo się mnożą. Dwa parodystyczne tomiki Wydawnictwa Dekadentów Polskich z roku 1895: *Eleonora. Trójhymn duchów smętnych* przez Fosforycznego Skalderona i *Jęk ziemi. Pantologia Dekadentów Polskich* (1895) pióra Kazimierza Tetmajera i Adama Krasieńskiego są tu zjawiskiem dwuznacznym tak ze względu na nazwisko współautora, jak i na opinię fikcyjnego wydawcy (dra Juliana Pogorzelskiego) wyrażoną w przedmowie:

„Literatura dekadenccka ostatniego dziesiątka lat wzbogaca się nowym, bardzo niezależnym i wybitnym utworem, a to w języku polskim, tak niedostępnym dotychczas dla wyrażenia rzeczy bardzo barwnych, a szybko po sobie następujących, bo język ten śpi jak myśl nasza i nie odczuwa przelotnych zabarwień myśli, »nieustannie żywych w ciągłej grze zmienności i porywu«”.

Z okazji tych właśnie tomików zabierając głos na temat dekadentyzmu, Lucjan Rydel w r. 1895 waha się między dwiema opiniami: „Zachodzi doprawdy obawa, że prąd, który we Francji zaczyna tracić już na dobre urok nowości, a sam w sobie nie miał nigdy siły żywotnej, przedłuży swoje istnienie u nas i nie ustąpi tak prędko, jakby życzyć należało”, i: „Jest jednak wiele okoliczności, z których można wnioskować, że dni dekadentyzmu są u nas policzone”. Rydel uważa zresztą, że dekadentyzm ma przy całej swej jednostronności i ciasnocie także pewne pierwiastki dodatnie: „poczucie nastroju, szukanie nowych efektów kolorystycznych, wydelikacenie formy, dążenie do śmielszych i mniej zużytych obrazów poetyckich”; „nie zaszkodziłoby więc bynajmniej przez dekadentyzm przejść i nauczyć się z niego niejednej rzeczy, byle w nim na zawsze nie ugrzęznął i nie dopuścić, aby maska do twarzy przyrosła”. Autor dodaje, że dekadentyzm polski, którego „pionierem” był Miriam, wolny jest od skrajności dekadentyzmu francuskiego, gdyż obiera za wzór Baudelaire’a i Verlaine’a, a nie Rimbauda i Mallarmégo; ocala go też po części wpływ Słowackiego (*Król Duch* i inne utwory z okresu mistycznego)<sup>714</sup>.

W roku 1896 Asnyk informuje już Kwapila:

„W literaturze naszej, tak samo jak i u was, zaczyna się rozwijać dekadentyzm, który nas, starych mamutów, naturalnie za nic nie ma. Nie gniewa mnie to bynajmniej, niech pokaże, co nowego zdoła przynieść światu<sup>715</sup>”.

W roku 1897 młody Kazimierz Nitsch w ten oto sposób charakteryzuje *Srebrne noce* Ludwika Szczepańskiego:

„Ponieważ poecie, zwłaszcza kreślącemu tylko nastroje, nie można narzucać formy, w jakiej ma tworzyć, przeto nie wdając się w ocenianie jej wartości ogólnej, zaznaczyć tylko muszę, że nie jest ona oryginalną własnością p. Szczepańskiego. Należy on do dekadentów (słowu temu nie przypisuję złego znaczenia). Sam on się do tego przyznaje, kładąc motto z Verlaine’a: „*Re-vons, c’est l’heure*”, motto istotnie bardzo stosowne. Znacznie jednak więcej znać tu Maeterlincka, tak w niektórych nastrojach, jak w zakresie obrazów i porównań, a nawet w wyrazach i zwrotach<sup>716</sup>”.

Jednocześnie zaś Józef Kotarbiński tak ocenia sytuację ogólną:

<sup>713</sup>Poeci polscy nie naśladowują określonych wzorów francuskich (...) jest on zatem syntezą wszystkich zdobyczy na niwie poezji — Sz. Rokoszewski, *Dekadentyzm warszawski*, Warszawa 1894, s. 5. Przeciw umieszczeniu w tej broszurze Miriama i Langego pod sztandarami dekadentyzmu protestował Wł. Jabłonowski („Głos” 1893, nr 49). [przypis autorski]

<sup>714</sup>Zabierając głos na temat dekadentyzmu, Lucjan Rydel w r. 1895 (...) ocala go też po części wpływ Słowackiego (*Król Duch* i inne utwory z okresu mistycznego) — L. Rydel, *Mieszaniiny artystyczno-literackie. Dekadentyzm polski i najbliższa jego przyszłość*, „Gazeta Polska” 1895, nr 272. [przypis autorski]

<sup>715</sup>W literaturze naszej, tak samo jak i u was, zaczyna się rozwijać dekadentyzm (...) niech pokaże, co nowego zdoła przynieść światu T. Szablowski, *Pobyt Asnyka w Pradze czeskiej i jego listy do F. Kwapila*, „Wędrowiec” 1899, nr 25. [przypis autorski]

<sup>716</sup>Ponieważ poecie, zwłaszcza kreślącemu tylko nastroje (...) a nawet w wyrazach i zwrotach — [Kazimierz Nitsch] „Przegląd Literacki” 1897, nr 9. [przypis autorski]

„Na naszym gruncie dekadentyzm nie należy do zjawisk częstych, chociaż tu i ówdzie widać jego znamienne objawy (...). W ruchu literackim i umysłowym, zwłaszcza w Warszawie, nie widać także zamiłowań do metod artystycznych, które wyganiają z literatury nadobnej ideał i myśl społeczną, tonąc w chaosie słów mętnych i artystycznym rozprężeniu. Na gruncie jednak galicyjskim dostrzegłem wzrost gustów dekadentkich w pewnych grupach młodzieży. Symbolizm w literaturze wywołał nawet parę naśladowań, jak np. z talentem napisane fantazje dramatyczne *Sfinks* Tetmajera i *Matka* Ludwika [!] Rydla, w których jednak cechy tego gatunku nie zostały doprowadzone do absurdu”.

I na zakończenie znowu wyrazi nadziei, że literatura polska uchroni się przed dekadentyzmem:

„Nie wierzę w utrwalenie się tego wpływu na naszym gruncie, a specjalnie w twórczości Tetmajera, który ma zanadto męski i świetny talent, aby mógł go poślubić z chaosem i mglistością<sup>717</sup>”.

Sympatyzujący z dekadentyzmem Szukiewicz znajdował — poza twórczością niemiecką Przybyszewskiego — „jakieś pogłosy” tylko tego kierunku w poezjach Tetmajera, Rydla, Miriama i — M. Konopnickiej, która zresztą wszczęła poetycką polemikę w wierszu przeciw *Dekadentom* (1897). W ich imieniu i obronie pisał wówczas Bogusław Butrymowicz:

Bo nam za mało tych złudnych błękitów,  
Co lazurowe tworzą malowidła,  
Bo ciemna wiara ślepców nam obrzydła  
I przepowiednie fałszywych wróżbitów<sup>718</sup>.

Przeważnie jednak w środowisku młodych pisarzy wyczuwano dwuznaczność tego określenia i gwałtownie się od niego odżegnywano, odrzucając je jak piłkę w stronę tych, którzy się nim posługiwali.

„Gdyśmy w dyspucie ustnej rozprawiali o kierunkach literackich — wspomina Kotarbiński — p. Zenon Przesmycki, doskonały znawca najnowszej poezji francuskiej, zaprotestował przeciwko nadużywaniu terminu „dekadentyzm”. Nie ma, według niego, żadnej szkoły dekadentów, są tylko odrębne talenty i odrębne poglądy poetów na zadania sztuki. »Prawdziwymi dekadentami« nazywa Przesmycki krytyków, którzy mają śmiałość wobec utworów Miriama zawołać: »nie rozumiem«<sup>719</sup>”.

W cyklu *Młoda Polska* pisał w roku 1898 Artur Górski:

„Przez wyraz ten, tak często dziś nadużywany, pojmujemy pewien nastrój moralny, oparty na zupełnej niewierze w dalszy rozwój, w wyższy byt, w ewolucję cywilizacyjną, a przesiąknięty rezygnacją i rozczarowaniem. Dekadencja to zwichnięcie skrzydeł i wleczenie ich po ziemi: skrzydła to czasem niezwykle piękne, ale niezdolne do lotu.

A czy my, Polacy, mamy między sobą dekadentów?

Niezawodnie. Są to synowie po duchu tych, co stworzyli Targowicę w imię »zdrowo pojętej tradycji«, co służyli w wojsku Najjaśniejszej Imperatorowej, szlifowali carskie posadzki, zbierali tytuły, ordery i pieniądze

<sup>717</sup>Na naszym gruncie dekadentyzm nie należy do zjawisk częstych (...) zanadto męski i świetny talent, aby mógł go poślubić z chaosem i mglistością — J. Kotarbiński, *Dekadentyzm w życiu i literaturze naszej*, „Kraj” 1897, I półrocze, s. 189–190. [przypis autorski]

<sup>718</sup>Bo nam za mało tych złudnych błękitów (...) I przepowiednie fałszywych wróżbitów — B. Butrymowicz, *Dekadenci*, w: *Poezje*, I, Kraków 1897, s. 173. [przypis autorski]

<sup>719</sup>Gdyśmy w dyspucie ustnej rozprawiali o kierunkach literackich (...) krytyków, którzy mają śmiałość wobec utworów Miriama zawołać: „nie rozumiem” — J. Kotarbiński, *Dekadentyzm w życiu i literaturze naszej*, s. 172. [przypis autorski]

i jedno tylko mieli excelsior, jedną tylko dążność: »do pasztetu«. Są oni i dzisiaj, tkwią w ciele społeczeństwa jak zarazki rozkładu i przyprowadzają je o stan zapalny<sup>720</sup>.

Podobnie określał rzeczywisty adres dekadentyzmu Wilhelm Feldman, broniąc jednocześnie przed tym mianem środowisko artystyczne:

„Nie szukajmy ich między tą śmiesznie szczupłą gromadką, która sobie ten oficjalny tytuł przywłaszczyła i z naiwną nosi go dumą, jak kapelusz i płaszcz bandycki — dla podrażnienia filistra. Śmieszni oni z dzikimi swymi pretensjami! Oni — dekadenci? Oni, którzy stworzyli sobie bóstwo, „sztukę” — mniejsza o to, jak rozumianą — i na jego ołtarzu składają młodość, karierę i służą mu nieraz jak mnisi, bo z pokorą, i najczęściej... bez talentu? Dekadentami ci, którzy mają ideał, którzy pragną stylizować życie, a w dodatku nie grają w karty, piją najczęściej dlatego, bo alkohol daje ciepło i oszukuje żołądek, sprawy miłości traktują tragicznie, a w rezultacie zapisali przecież kartkę w dziejach literatury, którą nawet zagranica musi czytać<sup>721</sup>”.

W stronę pokolenia pisarzy-realistów przerzucał miano dekadentyzmu Stanisław Pieńkowski:

„Gdyż — co można nazwać w sztuce dekadentyzmem-upadkiem? Brak siły twórczej — realisci nie tworzą, lecz z trudem odtwarzają. Brak wyobraźni — któż bardziej od nich jest jej pozbawiony? Egoizm gruby — żaden z nich nie bierze udziału w życiu, tj. tworzeniu i walce, patrzą tylko przez mury i opisują. Bezsilność — oni sami, ich ludzie, ich życie, jest słabe i chore. Małostkowość — oni się w niej grzebią, krótkowzroczność — jakież są ich widnokreśli? Brak woli — czegoż oni chcą?... Oto siedem grzechów głównych realizmu, czyli dekadentyzmu. Wszystko to można by nazwać anarchią ducha, gdyby tam duch był obecny<sup>722</sup>”.

„»Życie« nie było pismem dekadentów” — podkreślał Ludwik Szczepański w odezwie rozesłanej do redakcji innych czasopism<sup>723</sup>. Gdy zaś po ukazaniu się prospektu „Chimery” Jeske-Choiński napisał w „Kurierze Warszawskim”, że pod jej flagą rozpoczyna kampanię dekadentyzm, redakcja odpierała z pogardą te insynuacje „mizernego i podejrzanego gatunku”:

„Ale to już *du gaga*, kochany panie! Tak długo być ofiarą żartu Baudelaire’a, parodii A. Floupette’a, kabotynizmu Anatola Baju i »naukowych« zaręczzeń Nordaua. Dowiedź się pan nareszcie, że dekadentyzm jako szkoła czy kierunek *nie istniał nigdy i nigdzie!* Dekadentyzm jest to nieobecność wszelkiego pragnienia, wszelkiego dążenia, wszelkiej twórczości, wszelkiego talentu, jeśli pan chcesz. Tam więc, gdzie się do czegoś dąży, czegoś pragnie, coś wciela, coś tworzy, coś daje nowego, o dekadentyzmie nie może być mowy. Szukać by go może należało gdzie indziej, snadź u przeżuwczy wyschłych na wióry »ideałów«, lecz tam kryje się on zapewne pod właściwą nazwą gagaizmu<sup>724</sup>”.

<sup>720</sup>Przez wyraz ten, tak często dziś nadużywany, pojmujemy pewien nastrój moralny, oparty na zupełnej niewierze (...) tkwią w ciele społeczeństwa jak zarazki rozkładu i przyprowadzają je o stan zapalny — cyt. wg przedruku: [Artur Górski], *Polska krytyka literacka (1800–1918). Materiały*, t. IV, Warszawa 1959, s. 144–145. [przypis autorski]

<sup>721</sup>Nie szukajmy ich między tą śmiesznie szczupłą gromadką, która sobie ten oficjalny tytuł przywłaszczyła i z naiwną nosi go dumą (...) kartkę w dziejach literatury, którą nawet zagranica musi czytać — (f) [W. Feldman], *Nasi dekadenci*, „Krytyka” 1901, z. V, s. 237. [przypis autorski]

<sup>722</sup>Gdyż co można nazwać w sztuce dekadentyzmem-upadkiem? (...) Wszystko to można by nazwać anarchią ducha, gdyby tam duch był obecny — St. Pieńkowski *Rak*, „Strumień” 1900, nr 2. [przypis autorski]

<sup>723</sup>„Życie« nie było pismem dekadentów”, podkreślał Ludwik Szczepański w odezwie rozesłanej do redakcji innych czasopism — por. „Głos” 1898, nr. 33. [przypis autorski]

<sup>724</sup>Ale to już *du gaga*, kochany panie! (...) u przeżuwczy wyschłych na wióry »ideałów«, lecz tam kryje się on zapewne pod właściwą nazwą gagaizmu — *Dekadentyzm*, „Chimera” 1901, t. I, s. 183–184. [przypis autorski]

W takiej sytuacji bardziej stosownym wydał się krytyce stojącej z boku — termin „modernizm”, choć w poczuciu niektórych, nawet jego rzecznika, Ignacego Matuszewskiego — brzmiał on „barbarzyńsko” i choć również z nim łączyły się niekiedy skojarzenia negatywne. Orzeszkowa na przykład pisała jeszcze w roku 1894 (w przedmowie do *Melancholików*<sup>725</sup>) o „tzw. modernistach, którzy spomiędzy pomysłów i pojęć nowożytnych przejęli tylko, niezupełnie zresztą nowe, lekceważenie wszelkich piękności i dóbr moralnych”. Zdaniem Malwiny Posner-Garfein<sup>726</sup> „nazwa tego kierunku, od niedawna u nas ustalona, budzi więcej nieufności aniżeli najcharakterystyczniejsze jego przejawy”.

Mimo to przyjęła się i — jak świadczy Jan Ludwik Popławski<sup>727</sup> — „przedstawiciele nowego prądu, w pospolitej mowie zwani zazwyczaj »dekadentami«, sami godzą się bodaj najchętniej na miano »modernistów«”<sup>728</sup>.

Nazwa „modernizm” bowiem uwydatniała mocno nowatorstwo objętych nią zjawisk literackich, podkreślała, że chodzi tu o „twórczość z współczesnego ducha płynącą<sup>729</sup>”, o „piętno nowoczesności<sup>730</sup>”, o „treść duszy nowoczesnej<sup>731</sup>”. Współbrzmiała więc z hasłem „nowej sztuki”, wysuniętym w programowym artykule Przybyszewskiego<sup>732</sup>, a podjętym potem między innymi przez Stanisława Brzozowskiego<sup>733</sup>.

Wprowadzając nazwę „modernizm” publicyści, życzliwi nowemu prądowi, starali się zarazem wyodrębnić jego odłamy. Zdaniem Posner-Garfeinowej, są to dekadenci oraz sataniści, czyli neomistycy, „którzy wszakże modernizmu nie wyczerpują, wśród siebie jeszcze są różni, nieraz w jednej osobowości wykazują cechy dekadentów i satanistów, nieraz innymi cechami od charakterystycznych cech tych grup odbiegają<sup>734</sup>”. Dla Stanisława Słońskiego modernizm to synteza symbolizmu i impresjonizmu, pojętego zresztą swoiście:

„Impresjonizm, coraz bardziej zagłębiający się w szczegóły psychiczno-wrażeńiowe, utrwała w pieśniach coraz wewnątrzniejsze, coraz bardziej tajemnicze i nieuchwytnie wyobrażenia, a zrywając ze *sztuczną* poezją, chce powrócić do czystej, naturalnej ludowej poezji<sup>735</sup>”.

Jednocześnie krytycy ci akcentują silnie wewnętrzne zindywidualizowanie modernizmu. Posner-Garfeinowa na przykład pisze:

„Poza swoimi zasadniczymi punktami wyjścia, tj. poza szukaniem nastroju i wrażenia modernisci nie mają prawideł krępujących ich sztukę. Pozostawiają każdemu artyście prawo indywidualnego chwytania i przejawiania wrażeń, nie narzucając mu więzów, ponieważ narzucić mu nie mogą duszy i nerwów. Dlatego ci, których określają ogólną nazwą modernistów,

<sup>725</sup>Orzeszkowa (...) pisała jeszcze w roku 1894 (w przedmowie do *Melancholików*) (...) lekceważenie wszelkich piękności i dóbr moralnych — por. E. Orzeszkowa, *Melancholicy*, w: *Pisma zebrane*. Pod redakcją Juliana Krzyżanowskiego, t. XXVIII, Warszawa 1949. [przypis autorski]

<sup>726</sup>Zdaniem Malwiny Posner-Garfein (...) nazwa (...) budzi więcej nieufności aniżeli najcharakterystyczniejsze jego przejawy — M. Posner-Garfein, *Kilka słów o modernizmie*, „Krytyka” 1899, z. IV, 6. 225. [przypis autorski]

<sup>727</sup>jak świadczy Jan Ludwik Popławski (...) sami godzą się bodaj najchętniej na miano „modernistów” — J. L. Popławski, *O modernistach*, w: *Melitele, noworocznik literacki*, Kraków 1901, s. 225. [przypis autorski]

<sup>728</sup>przedstawiciele nowego prądu, w pospolitej mowie zwani zazwyczaj „dekadentami”, sami godzą się bodaj najchętniej na miano „modernistów” — stary entuzjasta Sewer pisał 10 X 1898 do Maryli Wolskiej (*Miscellanea literackie 1864–1910*. Pod redakcją S. Pigonia, Wrocław 1957, s. 328): „Odczuwamy modernizm i wiemy, że on jak romantyzm owałdnie umysłami!” [przypis autorski]

<sup>729</sup>twórczość z współczesnego ducha płynącą — M. Posner-Garfein, *Kilka słów o modernizmie*, „Krytyka” 1899, z. I, s. 91. [przypis autorski]

<sup>730</sup>piętno nowoczesności — Cz. Jankowski w przedmowie do antologii *Młoda Polska w pieśni*, Warszawa 1898. [przypis autorski]

<sup>731</sup>treść duszy nowoczesnej — W. Feldman, *Poezja Młodej Polski*, „Ognio” 1903, nr 25. [przypis autorski]

<sup>732</sup>z hasłem „nowej sztuki”, wysuniętym w programowym artykule Przybyszewskiego — S. Przybyszewski, *O „nową” sztukę*, „Życie” 1899, nr 6. [przypis autorski]

<sup>733</sup>hasłem „nowej sztuki” (...) podjętym (...) przez Stanisława Brzozowskiego — S. Brzozowski, *O nowej sztuce*, „Głos” 1903, nr 49. [przypis autorski]

<sup>734</sup>dekadenci oraz sataniści, czyli neomistycy, „którzy wszakże modernizmu nie wyczerpują (...) nieraz innymi cechami od charakterystycznych cech tych grup odbiegają — M. Posner-Garfein, *Kilka słów o modernizmie*, „Krytyka” 1899, z. IV, s. 230. [przypis autorski]

<sup>735</sup>Impresjonizm, coraz bardziej zagłębiający się w szczegóły psychiczno-wrażeńiowe (...) chce powrócić do czystej, naturalnej ludowej poezji — S. Słoński, *Nasi modernisci*, „Ateneum” 1899, t. II, s. 446. [przypis autorski]

nie tworzą jednolitej jakiegś organizacji, przeciwnie, są tylko *jednym pokoleniem*, które w poszczególnych indywidualnościach różnymi drogami i różnymi środkami wypowiada dziwne znamiona czasu<sup>736</sup>”.

Zastrzeżenia takie były potrzebne, bo zainteresowani pisarze nie chcieli przyznawać się do wspólnoty kierunku, niechętni byli wszelkim „izmom”. Stanisław Lack polemizował z Komornicką i Prusem, głosząc, że „kierunki”, zwłaszcza dla artysty, w ogóle nie istnieją, a w pojęciu „szkoła literacka” mieści się *contradictio in adiecto*<sup>737</sup>. Miriam oświadczał, że „w kraju nie tylko *nikt* nie przystrajał się w te cudzoziemskie etykiety, lecz w ogóle *nie było* żadnych grup, szkół, haseł, gromadnych »Sturm und Drangów«”; i że, „podział na szkoły, kierunki, epoki jest zawsze sztuczny i nie ma co wmawiać go tym, którzy go zawsze odrzucali<sup>738</sup>”.

Polemika Miriam skierowana była przede wszystkim przeciw modernizmowi:

„Co to jest »modernizm«? Kto są »moderniści«? Co mają znaczyć te nonsensowne, z berlińsko-kabaretowego żargonu zapożyczone terminy — w zastosowaniu do naszej literatury? (...) Widziadło »modernizmu« i modne dziś jego imię — podobnie jak poprzednio przeróżne dekadentyzmy, symbolizmy, secesje itp. — wymyślili, a raczej splagiowali krajowi rycerze krytyki dziennikarskiej czy »naukowej«, parodiujący don Kichota i walczący uparcie z wiatrakami, KTÓRE SAMI POBUDOWALI — z obcych naturalnie, najczęściej berlińskich, *tanich* materiałów<sup>739</sup>”.

Również inni krytycy zarzucali pojęciu „modernizm” brak jasno określonej treści: „...nazwa modernizm nic nie mówi, bo nie tylko każdy nowy, ale każdy istniejący kierunek jest współczesny<sup>740</sup>”; modernizm jest pojęciem „nieokreślenie szerokim<sup>741</sup>”; „jest to najbezmyślniejszy wyraz, jaki powstał w literaturze<sup>742</sup>”;

„modernizm poza tym, że oznacza pewne objawy sztuki *równoczesne*, jest pojęciem negatywnym, to jest ostrości pozbawionym i nierzeczywistym. »Modernistyczna« sztuka może tylko znaczyć: sztuka inna od tej, która była wczoraj. Odmienność jednak pewnych zjawisk od zjawiska trzeciego nie dowodzi bynajmniej jeszcze wspólności ni podobieństwa pomiędzy nimi<sup>743</sup>”.

<sup>736</sup> *Poza swoimi zasadniczymi punktami wyjścia, tj. poza szukaniem nastroju i wrażenia moderniści (...) są tylko jednym pokoleniem, które w poszczególnych indywidualnościach (...) wypowiada dziwne znamiona czasu* — M. Posner-Garfein, *Kilka słów o modernizmie*, z. IV, s. 229. Bardziej tradycyjnych poetów młodego pokolenia wyłączano niekiedy z kręgu modernizmu. Zygmunt Różycki pisał w przedmowie do antologii *Najmłodsza Polska w pieśni* (Warszawa 1903, s. 6): „W wyborze moim nie rządziłem się względami żadnej partii i chociaż z pojęciem »młoda sztuka« łączy się u nas przeważnie pojęcie »modernizm« — w antologii niniejszej obok modernistów znaleźli miejsce i poeci stojący poza wszelką szkołą (...). Zarówno jak mogą się zachwycać poezjami Rydla, Dębickiego, Rygiera, dalekimi od modernizmu, tak samo mogą podziwiać poezję Micińskiego, Staffa i innych”. [przypis autorski]

<sup>737</sup> Stanisław Lack polemizował (...) w pojęciu „szkoła literacka” mieści się *contradictio in adiecto* — S. Lack, *Przegląd przegladów*, „Życie” 1899, nr 2; [*contradictio in adiecto* (łac): dosł. „sprzeczność w przymiotniku”, typ błędu logicznego; red. WL]. [przypis autorski]

<sup>738</sup> *podział na szkoły, kierunki, epoki jest zawsze sztuczny (...) zawsze odrzucali* — Miriam „*Modernizm*” i *poszukiwacze arcydzieł*, „Chimera” 1904, t. VII, s. 131; przedruk w: *Pro arte*, Warszawa 1914, s. 107. [przypis autorski]

<sup>739</sup> *Co to jest „modernizm”? (...) tanich materiałów* — Miriam „*Modernizm*” i *poszukiwacze arcydzieł*, [w:] *Pro arte*, Warszawa 1914, s. 107. [przypis autorski]

<sup>740</sup> *nazwa modernizm nic nie mówi, bo nie tylko każdy nowy, ale każdy istniejący kierunek jest współczesny* — J. L. Popławski, *O modernistach*, s. 225. [przypis autorski]

<sup>741</sup> *modernizm jest pojęciem „nieokreślenie szerokim”* — L. Belmont, *W kwestii „młodych”*, „Głos” 1903, nr 8. [przypis autorski]

<sup>742</sup> *jest to najbezmyślniejszy wyraz, jaki powstał w literaturze* — J. Lorentowicz, *Młoda Polska*, t. I, Warszawa 1908, s. 8. [przypis autorski]

<sup>743</sup> *modernizm poza tym, że oznacza pewne objawy sztuki równoczesne, jest pojęciem negatywnym (...) wspólności ni podobieństwa pomiędzy nimi* — J. Żuławski, *Znaczenie symbolizmu w sztuce*, s. 69. Po latach dołączył się do tych głosów S. Przybyszewski (*Szlakiem duszy polskiej*, Poznań 1917, s. 10): „Nieszczęsne i ostatecznie bezsensowne określenie, które niemiecki pisarz, człowiek niezwykłego talentu, olbrzymiej rzutkości, namiętny »wywrotowiec«, Hermann Bahr, był ukuł dla nowych prądów na wzór literackich szkół francuskich dla Niemiec: »die Moderne« w przeciwstawieniu stęchłemu zabarwieniu niemieckiej literatury w »Gartenlaube« — posłużyło teraz polskiej krytyce, by usiłowania garstki ludzi w Polsce, pragnących nawiązać zerwaną nić myśli polskiej i »dotknąć się duszy«, ochrzcić i ośmieszyć tą pokraczną nazwą »modernizmu«”. [przypis autorski]



Żuławski dostrzegł taką cechę, „która, kilku przynajmniej współczesnym kierunkom wspólna, charakteryzuje te *kierunki*, odróżnia je od tego, co było, i zaznacza postępek w nieustannym rozwoju sztuki i ducha ludzkiego”: zastosowanie symbolów. Dlatego też sądził, że „ten odłam sztuki dzisiejszej (...) najodpowiedniej będzie objąć ogólnym mianem symbolizmu<sup>744</sup>”.

Inną propozycją konkretyzującą nazwę nowego prądu stał się „neoromantyzm”. Recenzując pierwszą antologię młodopolskiej poezji wydaną w roku 1900 pod nazwą *Kra-ków*, Stanisław Kozłowski pisał:

„Czy tak zwany neoromantyzm, najnowszy prąd czy najnowszy dreszcz literacki Zachodu, odezwie się u nas głośnym, pełnym echem, o tym obecnie nie pora przesądzać. Zdaje się jednak, że kwestia ta rozstrzygnie się zasadniczo w najbliższej przyszłości. Grunt dla rozwoju znajdzie u nas kierunek neoromantyczny o wiele podatniejszy niżeli naturalizm, a język prawie gotowy, bogaty, świetny, w arcydziełach twórcy *Króla Ducha* (...). Duch naszej tradycji i duch piękna sprzyja raczej neoromantyzmowi, niż mu się sprzeciwia<sup>745</sup>”.

Opinia ta jest o tyle interesująca, że wczesne wypowiedzi o modernizmie zwracają przede wszystkim uwagę na analogię z romantyzmem zachodnim, zwłaszcza niemieckim (założenia idealistyczne, poglądy na sztukę i artystę, motywy preegzystencji i metempsychozy, wizje, halucynacje, „sztuka wywoływania dreszczowych nastrojów”, symbolizm); pisał o tym Marian Zdziechowski w artykule *Romantyzm niemiecki a dekadencja polska* (1899)<sup>746</sup>, a po nim Edward Porębowicz w pracy *Poezja polska nowego stulecia*, wiodącej do takiej oto konkluzji:

„Neoromantyzm lub neoidealizm, tak zatem określić wypada kierunek poezji polskiej u progu nowego stulecia, a takie orientacyjne określenie gatunku historykowi i krytykowi literackiemu jest niezbędne równie jak naturaliście, jeżeli nie chce stać nieświadom i bezradny przed nieznanym okazem<sup>747</sup>”.

I ta propozycja wywołała jednak sprzeciw Miriama:

„Najświeższe zaś próby ogólnej charakteryzacji współczesnego przełomu literacko-artystycznego jako nowego romantyzmu czy neoromantyzmu stanowią bezcelową tautologię dwóch niewiadomych (bo naprzód należałoby załatwić się ze sporną do dziś kwestią *istoty* romantyzmu) oraz rezygnację poniekąd, przyznanie się do niezdolności określenia inaczej jak przez analogię<sup>748</sup>”.

### III

Wszystkie te propozycje nazewnicze przychodziły przeważnie z zewnątrz, z samego środowiska literackiego wyszła nazwa „Młoda Polska”. Wzory jej są liczne, a prehistoria długa: sięga co najmniej okresu romantyzmu (na przykład „Junges Deutschland” w *Aesthetische Feldzüge* Ludwika Wienbarga, 1834; *Młoda piśmiennosc warszawska* Edwarda Dembowskiego w „Tygodniku Literackim” 1843). W ostatnim dwudziestolecu w całej Europie nazwy takie, oznaczające zresztą bardzo różne ugrupowania literackie (także

<sup>744</sup>Żuławski dostrzegł taką cechę, „która, kilku przynajmniej współczesnym kierunkom wspólna, charakteryzuje te *kierunki* (...) najodpowiedniej będzie objąć ogólnym mianem symbolizmu — J. Żuławski, *Znaczenie symbolizmu w sztuce*, s. 76. Do artykułu S. Womeli, *Nasz symbolizm i dekadentyzm* („Echo Literackie”, dod. do „Dziennika Polskiego” 1897, nr 36) nie udało mi się dotrzeć. [przypis autorski]

<sup>745</sup>Czy tak zwany neoromantyzm, najnowszy prąd czy najnowszy dreszcz literacki Zachodu, odezwie się u nas głośnym, pełnym echem (...) Duch naszej tradycji i duch piękna sprzyja raczej neoromantyzmowi, niż mu się sprzeciwia — S. Kozłowski, *Młoda Polska*, „Biblioteka Warszawska” 1900, t. IV, s. 296. [przypis autorski]

<sup>746</sup>pisał o tym Marian Zdziechowski w artykule *Romantyzm niemiecki a dekadencja polska (1899)* — M. Zdziechowski, *Szkice literackie*, t. I, Warszawa 1900, s. 320–338. [przypis autorski]

<sup>747</sup>Neoromantyzm lub neoidealizm (...) przed nieznanym okazem — E. Porębowicz, *Poezja polska nowego stulecia*, „Pamiętnik Literacki” 1902, s. 78. [przypis autorski]

<sup>748</sup>Najświeższe zaś próby ogólnej charakteryzacji współczesnego przełomu literacko-artystycznego (...) przyznanie się do niezdolności określenia inaczej jak przez analogię — Miriam *Modernizm i „poszukiwacze arcydzieł”*, s. 111. [przypis autorski]

naturalistyczne), znów szeroko się rozpowszechniły. We Francji wychodzi czasopismo literackie „La Jeune France”; wspomniana uprzednio głośna antologia niemiecka *Moderne Dichtercharaktere*, z roku 1885, w następnym roku ukazała się pod okładką ze zmienionym tytułem *Jungdeutschland*. Wkrótce potem pojawia się nazwa „Jüngstes Deutschland<sup>749</sup>”, „Junges Oesterreich” i „Jung-Wien”. Od roku 1881 wychodzi pismo „La Jeune Belgique”; w roku 1887 ukazuje się antologia *Parnasse de la jeune Belgique*. W roku 1891 Ola Hansson wydaje książkę *Das junge Skandinavien*; data cenzury na (anonimowym) przekładzie polskim — 24 września 1892. „Vom jüngsten Frankreich” i „Vom jüngsten Spanien” pisze m.in. Hermann Bahr w swoich głośnych *Studien zur Kritik der Moderne* (1894). Zbiór szkiców literackich Stanisława Rzewuskiego z roku 1888 również nosi nazwę *Młoda Francja*.

W Polsce pojawia się ponownie nazwa analogiczna w czasopiśmie postępowej krakowskiej młodzieży akademickiej „Ognisko” w roku 1889:

„Naszą Ojczyzną jest młoda Polska, Polska ludowa, świat szarych bezimiennych mas cierpiących wiecznie, wyzyskiwanych od swoich i wrogów, usuwanych rozmyślnie z politycznej areny (...) przez klasy uprzywilejowane<sup>750</sup>”.

„Młoda Polska” nie jest tu, jak widać — pojęciem literackim, ale z drugiej strony należy wziąć pod uwagę, że w zespole redakcyjnym i autorskim pisma przeważają nazwiska przyszłych pisarzy: K. Tetmajer, A. Niemojewski, W. Feldman, F. H. Nowicki — autor programowych artykułów zamieszczonych w „Ognisku”.

W kontekście literackim użył nazwy „Młoda Polska” wkrótce potem Waclaw Rolicz-Lieder w refrenie patetycznego wiersza: *Jam jest* z drugiej serii *Poezji* (1891), wydanej zresztą tylko w 60 egzemplarzach:

Wśród ciągłych burz, przeciwieństw kul  
Gra bardon mój eolski:  
Jam Bogów syn, serc ludzkich król,  
Poeta młodej Polski!

Nazwą tą posłużył się też Władysław Rabski w odczycie *O najnowszych prądach poezji polskiej*, wygłoszonym w Poznaniu 13 listopada 1892 roku.

„Kierunek ten — mówił — rozwija się w Polsce samoistnie, nie hołdując na wzór niemiecki przesadnemu ibsenizmowi ani strojąc się w tak modne strzępy Zoli, Dostojewskiego lub Tołstoja. Te same prądy przenikają całą Europę, ale niekopiowanie pewnych genialnych pionierów nowoczesnego kierunku, lecz wyciśnięcie na ogólnych prądach własnej indywidualności lub narodowej odrębności jest postulatem rozwojowym literatury<sup>751</sup>”.

Z początkiem roku 1894 powstaje w Poznaniu grupa inteligencji o zapatrywaniach antyugodowych i demokratycznych (między innymi Władysław Rabski, Bernard Chrzanowski, Jan Nepomucen Szuman, Władysław Seyda), która przybiera również nazwę „Młoda Polska”; organem jej stał się „Przegląd Poznański” pod redakcją Rabskiego. Leon Wasilewski pisał o „Przeglądzie” w krakowskiej „Krytyce”:

„Jako pismo literackie i naukowe organ Młodej Polski może stanąć godnie obok warszawskich pism tego rodzaju. Stara się on zapoznać swych

<sup>749</sup> nazwa „Jüngstes Deutschland” — informują o niej: S. Rossowski, *Szermierze naturalizmu w Niemczech*, „Przegląd Tygodniowy” 1890, nr 11–13; L. Krzywicki, *Z Niemiec*, „Przegląd Tygodniowy” 1892, nr 51. [przypis autorski]

<sup>750</sup> *Naszą Ojczyzną jest młoda Polska, Polska ludowa (...) przez klasy uprzywilejowane* — „Trzeba z żywymi naprzód iść!...”, „Ognisko” 1889, nr 3 (artykuł skonfiskowany). Dla ścisłości należałoby dodać, że pod tytułem *Junges Polen* pisał o powstaniowej literaturze polskiej (Jeż, Kraszewski, Bałucki, Orzeszkowa) Gustaw Karpeles we „Frankfurter Zeitung” w r. 1883. Artykuł jego streścił A. J. Cohn, pt. „Młoda Polska”, „Prawda” 1883, nr 46. [przypis autorski]

<sup>751</sup> *Kierunek ten (...) postulatem rozwojowym literatury* — odczyt ten W. Rabski wygłosił 13 XI 1892 w Poznaniu: sprawozdanie ukazało się w „Dzienniku Poznańskim” 18 XI tegoż samego roku. [przypis autorski]

czytelników z nowożytnymi prądami w literaturze, sztuce i nauce, udzielając głosu najwybitniejszym siłom publicystycznym wszystkich trzech zaborów<sup>752</sup>”.

Istotnie „Przegląd Poznański”, który przetrwał zresztą tylko dwa lata, zaznajamiał czytelników z twórczością Strindberga, Hanssona, d’Annunzia, Maeterlincka, Hauptmanna, przyciągnął do współpracy obok Asnyka, Konopnickiej i Chmielowskiego takich autorów, jak Żeromski, Kasprówic, Tetmajer, Matuszewski, Krzywicki<sup>753</sup>.

Do spopularyzowania nazwy przyczyniła się także antologia Czesława Jankowskiego *Młoda Polska w pieśni*<sup>754</sup>. Książka pomyślana była jako dalszy ciąg *Kwiatów rodzinnych* Żmichowskiej; autor więc objął nią całość poezji drugiej połowy dziewiętnastego wieku, zamieszczając tu między innymi utwory Odyńca, Ujejskiego czy Pługa.

Zwycięstwo nazwy „Młoda Polska” i wyraźne powiązanie jej z literaturą modernistyczną dokonuje się na łamach krakowskiego „Życia” w latach 1898–1899. Największą rolę odegrał tu oczywiście manifest Artura Górskiego pod tym właśnie tytułem<sup>755</sup>. W świadomości pokolenia „ów artykuł właśnie ustalił nazwę Młoda Polska, wpisał ją do roczników literatury<sup>756</sup>”, przy czym genetycznie wiązano ją z wzorem Młodej Skandynawii<sup>757</sup>. Artur Górski tak tłumaczył wybór nazwy:

„Żądamy od sztuki naszej, aby była polską, na wskroś polską — bo jeśli straci rodzimość, straci tym samym siłę i wartość, i swoją rację bytu. Ale obok tego winna być młodą, mieć w sobie ogień młodości, skrzydła orle, królewskiego ducha, płomiennego ducha Mickiewicza<sup>758</sup>”.

Dla czytelników „Życia” nazwa Młoda Polska musiała kojarzyć się przede wszystkim z programem i twórczością Stanisława Przybyszewskiego. W przedmowie do *Epipsychidiona*, a więc jeszcze przed ukazaniem się cyklu Górskiego, Kazimierz Tetmajer zapewniał, że „Młoda Polska dumną by się czuć powinna, gdyby ten *genialer Pole* zaczął pisać po polsku i dał się wciągnąć w jej szeregi<sup>759</sup>”. Później Sewer powiadał publiczność, „że składa »Życie« w ręce najwybitniejszego modernisty, chlubnie znanego poza granicami kraju i najwięcej utalentowanego przedstawiciela Młodej Polski”, a Przybyszewski deklaruował, że „wytrwa na ciężkim stanowisku, na którym go może fałszywe zrozumienie pojęcia obowiązku postawiło, aż do chwili, w której silniejszy i godniejszy artysta stworzy nowy organ dla Młodej Polski”, równocześnie polemizując z opinią, która robiła go „odpowiedzialnym za wszystko, co Młoda Polska pisała<sup>760</sup>”.

W związku z tym warto przypomnieć pewien epizod — usiłowania Sewera i Artura Górskiego, by oddzielić Młodą Polskę od przybyszewszczyzny; taki był sens artykułu

<sup>752</sup>Jako pismo literackie i naukowe organ Młodej Polski może stanąć godnie obok warszawskich pism (...) najwybitniejszym siłom publicystycznym wszystkich trzech zaborów — L. Wasilewski, „Młoda Polska” w zaborze pruskim, „Krytyka” 1896, z. II, s. 77–81. [przypis autorski]

<sup>753</sup>„Przegląd Poznański” (...) przyciągnął do współpracy (...) takich autorów, jak Żeromski, Kasprówic, Tetmajer, Matuszewski, Krzywicki — por. E. Pieścikowski, *Opowiadania Stefana Żeromskiego w „Przeglądzie Poznańskim”*, „Pamiętnik Literacki” 1956, z. 3, s. 214–217. [przypis autorski]

<sup>754</sup>Do spopularyzowania nazwy przyczyniła się także antologia Czesława Jankowskiego (...) — *Młoda Polska w pieśni. Wybór cenniejszych poezji ostatniej doby*. Ułożył Czesław Jankowski, Warszawa 1898; data cenzury: 14 czerwca 1897. [przypis autorski]

<sup>755</sup>manifest Artura Górskiego pod tym właśnie tytułem — Quasimodo *Młoda Polska*, „Życie” 1899, nr 15–19. [przypis autorski]

<sup>756</sup>ów artykuł [Artura Górskiego] właśnie ustalił nazwę Młoda Polska, wpisał ją do roczników literatury — J. Lorentowicz, *Młoda Polska*, t. I, s. 19. [przypis autorski]

<sup>757</sup>genetycznie wiązano ją z wzorem Młodej Skandynawii — por. T. Sobolewski, *Młoda Polska w świetle krytyki*, „Przegląd Tygodniowy” 1902, nr 10. [przypis autorski]

<sup>758</sup>Żądamy od sztuki naszej, aby była polską, na wskroś polską (...) mieć w sobie ogień młodości (...) płomiennego ducha Mickiewicza — J. L. Popławski zgryźliwie natomiast twierdził (*O modernistach*, s. 226), że „grupa młodych poetów i artystów w Krakowie, która nazwała się Młodą Polską, w myślach swych i uczuciach nie jest ani prawdziwie młodą, ani szczerze polską”. [przypis autorski]

<sup>759</sup>Młoda Polska dumną by się czuć powinna, gdyby ten genialer Pole zaczął pisać po polsku i dał się wciągnąć w jej szeregi — „Życie” 1898, nr 11; [genialer Pole (niem.): genialny Polak; red. WL]. [przypis autorski]

<sup>760</sup>Przybyszewski deklaruował, że „wytrwa na ciężkim stanowisku (...)”, równocześnie polemizując z opinią, która robiła go „odpowiedzialnym za wszystko, co Młoda Polska pisała — S. Przybyszewski, *Pro domo mea*, „Życie” 1899, nr 13–14. [przypis autorski]

Górskiego *Spowiedź poety*<sup>761</sup> i *Legenda*<sup>762</sup> Sewera, mającej za przedmiot właśnie „walkę Młodej Polski z przybyszewszczyzną, czyli walkę sztuki opartej na sercu Chrystusa ze sztuką koźlich nóg, kabały i błyskotek stylowych”<sup>763</sup>. Dokładniej pisał o tym Sewer w liście do Wolskiej:

„Przybyszewski do ewolucji był konieczny — zrobił swoje i już odchodzi. Młoda Polska oswojona od naleciałości, którą przyniósł z sobą Szczepański (z Zapolską), od mistycyzmu Przybyszewskiego i jego sekciarskiej krańcowości (wypowiadającej wojnę moralności filisterskiej na rzecz moralności indywidualnej...). Przebyli swoje koło i muszą odejść, i sama (Młoda Polska) pójdzie o swoich już siłach... i rozwinie wielki sztandar Mickiewicza (miej Polskę w sobie — to będziesz miał ją i koło siebie!), braterstwa ludów słowiańskich (nie rządów, nie *primirenja* z moskiewskim rządem)... Jest nadzieja, że założymy od 1 października br. rzetelny organ Młodej Polski, dwutygodnik (są szanse, że uda się tygodnik), i odrodzimy literaturę naszą, obeszczeszczoną teraz przez Żydów, kramarzy, kupców i dziennikarzy”<sup>764</sup>.

Jak wiemy, skończyły się na projektach. Toteż w okresie „Życia” nazwa „Młoda Polska” traktowana była najczęściej jako określenie krakowskiego środowiska modernistycznego, grupującego się wokół osoby Przybyszewskiego<sup>765</sup>.

Już jednak w roku 1899 tytuł ten nadaje Jan Sten cyklowi portretów młodych pisarzy pozakrakowskich, i to prozaików, idących bardzo własnymi drogami; czyni to co prawda z pewnymi wahaniem:

„Młoda Polska!... Splugawiono tak tę nazwę, wytarzano ją w błocie śmieszności, że doprawdy nie wiem, czy można ją umieścić w nagłówku, gdy chce się mówić o Żeromskim, o Reymontcie, o Sieroszewskim, o prozaikach naszych. A jednak trzeba i nikomu słuszniej nazwa ta należeć nie może. Nazwa zaś jest piękną — podwójną pięknnością: Polski i młodości. W żadnym kraju może młodość nie jest tak uroczą jak w Polsce”<sup>766</sup>.

#### IV

Na lata 1901–1902 przypadają pierwsze syntezy nowej literatury<sup>767</sup>.

Dokonuje się znamienita repartycja użytych terminów: warszawianie (Chmielowski i Matuszewski) wybierają jako termin nadrzędny: modernizm, krakowianie (Mazanowski i Feldman) — mimo całej różnicy przekonań — decydują się na Młodą Polskę. Przyczyn takiego układu wolno jedynie się domyślać: może pozytywistyczna ścisłość Chmielowskiego i Matuszewskiego skłaniała ich ku terminowi „modernizm” jako analogicznemu do nazw: „romantyzm”, „realizm”, „naturalizm”. Lepiej też nadawał się do rozważań porównawczych, które tyle miejsca zajmują w książce *Słowacki i nowa sztuka*. „Młoda Polska” zaś może miała dla nich zabarwienie jeszcze zbyt lokalne, a może też budziła obawy o trudności z cenzurą (przeciw temu jednak przemawiałby tytuł warszawskiej przeciw antologii Jankowskiego).

Z drugiej strony, właśnie krakowski rodowód Młodej Polski mógł decydować o jej atrakcyjności dla Feldmana i Mazanowskiego. Poza tym zajmowali się oni całością lite-

<sup>761</sup> oddzielić Młodą Polskę od przybyszewszczyzny; taki był sens artykułu Górskiego „Spowiedź poety” — A. Górski, *Spowiedź poety*, „Życie” 1899, nr 4. [przypis autorski]

<sup>762</sup> oddzielić Młodą Polskę od przybyszewszczyzny; taki był sens (...) „Legenda” Sewera — Sewer, *Legenda*, „Czas” 1900, nr 2–40. [przypis autorski]

<sup>763</sup> walkę Młodej Polski z przybyszewszczyzną, czyli walkę sztuki opartej na sercu Chrystusa ze sztuką koźlich nóg, kabały i błyskotek stylowych — list Ignacego Maciejowskiego do Maryli Wolskiej z 22 III 1899; w: *Miscellanea literackie 1864–1910*, pod red. S. Pigonia, Wrocław 1957, s. 334–335. [przypis autorski]

<sup>764</sup> Przybyszewski do ewolucji był konieczny (...) odrodzimy literaturę naszą, obeszczeszczoną teraz przez Żydów, kramarzy, kupców i dziennikarzy — list Ignacego Maciejowskiego do Maryli Wolskiej z 11 IV 1899; w: *Miscellanea literackie 1864–1910*, s. 338. [przypis autorski]

<sup>765</sup> w okresie „Życia” nazwa „Młoda Polska” traktowana była najczęściej jako określenie krakowskiego środowiska modernistycznego, grupującego się wokół osoby Przybyszewskiego — tak np. w artykule J. Zakrzewskiego, *Szkola krakowska*, „Tygodnik Ilustrowany” 1899, nr 35. [przypis autorski]

<sup>766</sup> Młoda Polska!... Splugawiono tak tę nazwę (...) W żadnym kraju może młodość nie jest tak uroczą jak w Polsce — J. Sten, *Młoda Polska*, I. Stefan Żeromski, „Krytyka”, z. I, s. 21. [przypis autorski]

<sup>767</sup> Na lata 1901–1902 przypadają pierwsze syntezy nowej literatury — P. Chmielowski, *Najnowsze prądy w poezji naszej*, Lwów–Warszawa 1901; *Dramat polski doby najnowszej*, Lwów 1902; W. Feldman, *Piśmiennictwo polskie ostatnich lat dwudziestu*, Lwów 1902 (wersja przeznaczona dla zaboru rosyjskiego pt. *Współczesna literatura polska*, Warszawa 1902); A. Mazanowski, *Młoda Polska w powieści, liryce i dramacie*, Kraków 1902; I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm)*, Warszawa 1902. [przypis autorski]

ratury, nie tylko poezją, jak Chmielowski i Matuszewski, a w dziedzinie prozy zwłaszcza przejawy realistyczne i naturalistyczne w twórczości młodych, pojmowane jako obce modernizmowi, były silne; jakoż Mazanowski, oświadczając, że „w dzisiejszej powieści panuje taka rozmaitość upodobań i kierunków, że niepodobna wskazać jakiegos górującego prądu, tak samo jak w całym ruchu literackim i artystycznym współczesnej doby<sup>768</sup>”, dzieli przecież prozaików na naturalistów i modernistów. Wśród pierwszych znaleźli się Reymont, Żeromski, Sieroszewski i Gruszecki<sup>769</sup>.

Chmielowski, nadając *Najnowszymi prądom w poezji naszej* zbiorową nazwę modernizmu, wyróżnił „poetów szukających nowych haseł społecznych” (Konopnicka, Kaspro-wicz, Niemojewski), „piewców pesymizmu” (Tetmajer) i „wyznawców sztuki czystej”; tych z kolei podzielił na „symbolistów i wirtuozów słowa” (Przesmycki, Lange), „intu-icjonistów” (Żuławski, Sterling, Butrymowicz) i wreszcie — „indywidualistów krańco-wych”, których odstrasającym, ale jedynym przykładem jest znów Przybyszewski. Do-wolność i usterki logiczne tej klasyfikacji rzucają się w oczy.

W książce *Dramat polski doby najnowszej* podział jest prostszy — na kierunek ale-goryczno-symboliczny i realizm psychologiczny („jest to realizm dawny, oswobodzony od *przewagi* tła towarzyskiego i społecznego, a zwracający głównie uwagę na malowanie stanów duszy jednostek wśród takiej lub innej masy społecznej na gruncie rzeczy-wistości<sup>770</sup>”. Twórczość Wyspiańskiego omówiona została w rozdziale osobnym pod tytulem *Fantazja przede wszystkim*. Termin „modernizm” jest tu nieobecny, choć przyjął go Chmielowski dla okresu po roku 1890 w *Dziejach krytyki literackiej w Polsce* (1902). Nazwę „neoromantyzm” uznał za niewłaściwą, gdyż „nigdy w dziejach nie powtarzają się zjawis-ka, które tymiż samymi nazwać można<sup>771</sup>”. Odmienność zaś modernizmu w stosunku do romantyzmu wynika z wpływów okresu poprzedniego (pozytywizm, realizm i natu-ralizm), a przejawia się jako „głębsza analiza psychologiczna naszych wzruszeń i wrażeń połączona z odpychaniem teoretycznie, lecz przyjmowanym w praktyce determinizmem naszej woli, a stąd sproszkowanie prawie całej naszej umysłowości na chwilowe, drobne drgania<sup>772</sup>” — innymi słowy: impresjonizm psychologiczny.

Ignacy Matuszewski, decydując się mimo oporów poprawnościowych na nazwę „mo-dernizm” („nowa sztuka” występuje tylko w tytule), stwierdza równocześnie, że „mod-ernizm zasługuje na miano neoromantyzmu, jakie mu niektórzy estetycy nadają<sup>773</sup>”. Cechy wspólne romantyzmu i artystów z końca dziewiętnastego i początku dwudziestego wieku ujmował w następującą charakterystykę:

„Krańcowy indywidualizm, pogarda rzeczywistości i skłonność do ma-rzycielstwa, dająca uczuciu i wyobraźni przewagę nad chłodnym rozumem; dążność do syntezy liryczno-muzycznych i epiczno-plastycznych żywiołów oraz środków ekspresji artystycznej w celu możliwie pełnego wypowiedzenia swojej »jaźni« w sztuce; nadzwyczajna doskonałość, subtelność i oryginal-ność formy wyrażającej równie subtelne i oryginalne aż do paradoksalności uczucia, myśli i nastroje; wyrafinowana wrażliwość, zdolność odczuwania i oddawania delikatnych, niepochwytanych prawie objawów życia wewnętrznego, a co za tym idzie, wstręt do szarej pospolitości oraz pociąg do rzeczy rzadkich, do tematów niezwykłych, słowem, do »egzotyizmu« w najszerszym tego terminu znaczeniu; nastrojowość, mistycyzm i związany z nim gene-tycznie symbolizm; wiara w wysokie posłannictwo sztuki i transcendentny

<sup>768</sup>w dzisiejszej powieści panuje taka rozmaitość (...) ruchu literackim i artystycznym współczesnej doby — A. Mazanowski, *Młoda Polska w powieści, liryce i dramacie*, s. 5. [przypis autorski]

<sup>769</sup>Mazanowski (...) dzieli (...) prozaików na naturalistów i modernistów. Wśród pierwszych znaleźli się Reymont, Żeromski, Sieroszewski i Gruszecki — ironiczne uwagi na ten temat zob. w recenzji A. Potockiego („Pamiętnik Literacki” 1902, s. 191). [przypis autorski]

<sup>770</sup>jest to realizm dawny (...) malowanie stanów duszy jednostek wśród takiej lub innej masy społecznej na gruncie rzeczywistości — P. Chmielowski, *Dramat polski doby najnowszej*, s. 60. [przypis autorski]

<sup>771</sup>nigdy w dziejach nie powtarzają się zjawiska, które tymiż samymi nazwać można — P. Chmielowski, *Dzieje krytyki literackiej w Polsce*, Warszawa 1902, s. 432. [przypis autorski]

<sup>772</sup>głębsza analiza psychologiczna naszych wzruszeń i wrażeń (...) chwilowe, drobne drgania — P. Chmielowski, *Dzieje krytyki literackiej w Polsce*, Warszawa 1902, s. 439. [przypis autorski]

<sup>773</sup>modernizm zasługuje na miano neoromantyzmu, jakie mu niektórzy estetycy nadają — I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm)*. Wyd. III przejrzone i dopełnione, t. I, Warszawa 1911, s. 41. [przypis autorski]

jej początek; wiara w jedność duszy ludzkiej i duszy wszechświata, połączona z wiarą w ciągłą ewolucję; dążenie do tego, żeby pierwiastek ideowy czy uczuciowy, zlewając się organicznie z formą, nie był przez nią tłumiony, żeby dzieło sztuki, przy całej barwności i dekoracyjności, przemawiało nie tylko do oka lub ucha, lecz do głębi jaźni, do myśli i serca, żeby nie tylko bawiło widza, słuchacza lub czytelnika, lecz wstrząsało jego duszą, odsłaniając przed nią rozległe horyzonty pozaziemskie i pozaświatowe i budząc w niej poczucie nieskończoności — oto są cechy charakterystyczne, wspólne Słowackiemu i artystom końca dziewiętnastego i początku dwudziestego wieku<sup>774</sup>.

Różnice — podobnie jak Chmielowski — sprowadzał Matuszewski do dziedzictwa poprzedniego okresu: pod jego wpływem „modernizm, pomimo całej swobody, liczy się więcej niżeli romantyzm z naturą i prawdą obiektywną: bada, obserwuje i analizuje<sup>775</sup>”.

Wszystkie używane terminy wykorzystuje w swej syntezie Feldman, lecz najczęściej nie definiuje ich wyraźnie i nie określa ich wzajemnego stosunku; w rezultacie popada w sprzeczności, których nie omieszczał mu wytknąć Chmielowski<sup>776</sup>. „Na wyżynach modernizmu” umieszcza Feldman Tetmajera, „na szczytach dekadentyzmu” (bardzo zabawne zestawienie) — Przybyszewskiego, „na wyżynach neoromantyzmu” — Wyspiańskiego. Interesujące jest tu potraktowanie rozwoju artystycznego powieści jako ewolucji „z naturalistycznej »bezosobowej« przedmiotowości w impresjonistyczny subiektywizm”; za jego przedstawicieli uznał Feldman talenty epickie Reymonta i Sieroszewskiego i talent liryczny Żeromskiego (początkowo znalazł się tu także Sewer). Młoda Polska, choć „znacznie szersza i bogatsza niż »Życie« i indywidualność jej redaktora”, jest jednak przede wszystkim młodą literaturą Krakowa; jej wspólny mianownik to symbolizm i nastrojowość<sup>777</sup>. W wersji późniejszej doda Feldman: „...z analityczno-realistyczno-myślowej sztuka przeobraziła się w syntetyczno-symboliczno-uczuciową; czerpie głównie z państwa Nieświadomego — w tym odrodzenie romantyzmu: neoromantyzm<sup>778</sup>”. W wydaniu z roku 1908 odwołując się do Nietzschego charakteryzował neoromantyzm jako „kierunek dionizyjski<sup>779</sup>”.

W innych pracach Feldman rozszerzył pojęcie Młodej Polski na całą literaturę przełomu dziewiętnastego i dwudziestego wieku, wyłączając stąd jednak w swej książce objawy wczesne, jak na przykład poezje Tetmajera, które znalazły się w osobnej „księdze” pod tytułem *Nastrojowcy*. W neoromantyzmie uwydatniał zaś przede wszystkim aspekt patriotyczno-społeczny. W artykułach publikowanych na łamach „Krytyki” w ostatnich latach przedwojennych traktował neoromantyzm jako współczesną fazę odwiecznej „dążności do przewyciężenia empirycznie danej rzeczywistości i stworzenia piękniejszego, doskonalszego bytu, mocą przede wszystkim władz wewnętrznych człowieka”. Wyrazem neoromantyzmu jest zarówno sztuka „tworząca w rozżarzeniu ducha, czerpiąca środki ze świata uczucia, wyobraźni, wspinająca się jak wieża gotycka, do nieba śnionego”, jak i „ruch polityczny, który nie stosuje się do logiki stosunków faktycznych, lecz podbija je wyteżeniem władz psychicznych dla swoich upragnionych celów<sup>780</sup>”.

Słowa te pisał nie tylko krytyk literacki, lecz i entuzjasta ruchu strzeleckiego. Podtekst polityczny łatwo też odczytać we wcześniejszym o kilka lat artykule Bronisława

<sup>774</sup>Krańcowy indywidualizm, pogarda rzeczywistości i skłonność do marzycielstwa (...) cechy charakterystyczne, wspólne Słowackiemu i artystom końca dziewiętnastego i początku dwudziestego wieku — I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm)*, Warszawa 1911, t. II, s. 155–156. [przypis autorski]

<sup>775</sup>modernizm, pomimo całej swobody, liczy się więcej niżeli romantyzm z naturą i prawdą obiektywną: bada, obserwuje i analizuje — I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm)*, Warszawa 1911, t. II, s. 157. [przypis autorski]

<sup>776</sup>Wszystkie używane terminy wykorzystuje w swej syntezie Feldman (...) popada w sprzeczności, których nie omieszczał mu wytknąć Chmielowski — P. Chmielowski, *W. Feldman o literaturze polskiej najnowszej*, „Krytyka” 1902, z. VIII, s. 105–118. [przypis autorski]

<sup>777</sup>Młoda Polska (...) jest jednak przede wszystkim młodą literaturą Krakowa (...) symbolizm i nastrojowość — W. Feldman, *Piśmiennictwo polskie ostatnich lat dwudziestu*, t. II, s. 176. [przypis autorski]

<sup>778</sup>z analityczno-realistyczno-myślowej (...) odrodzenie romantyzmu: neoromantyzm — W. Feldman, *Piśmiennictwo polskie 1880–1904*, t. III, Warszawa 1905, s. 215. [przypis autorski]

<sup>779</sup>odwołując się do Nietzschego charakteryzował neoromantyzm jako „kierunek dionizyjski” — W. Feldman, *Współczesna literatura polska*, Warszawa 1908, s. 408. [przypis autorski]

<sup>780</sup>tworząca w rozżarzeniu ducha (...) dla swoich upragnionych celów — (f) [W. Feldman], *Jeszcze neoromantyzm*, „Krytyka” 1912, z. VI, s. 258. [przypis autorski]

Chlebowskiego. Nawiązując do Lasserre'a autor, z perspektywy lat rewolucyjnych, formułuje takie oto oskarżenie:

„Współczesna literatura europejska, a nasza przede wszystkim, przedstawia nowe spotęgowanie chorobliwego romantyzmu, przybierającego pod względem estetycznym cechy neoromantycznego baroku, a pod względem moralnym — prądu anarchicznego i rozkładowego, burzącego wszystko, a nieposiadającego ni planów wykończonych, ni materiałów na nowe instytucje i budowle<sup>781</sup>”.

W latach 1902–1910 zdecydowanie zwycięża „Młoda Polska” w znaczeniu szerokim jako nazwa całej literatury pokolenia. Mieli w tym udział przedstawiciele krytyki aprobacyjnej — Feldman jako autor tak popularnej syntezy i wydawca antologii *Wybór poezji Młodej Polski* (1903), Jan Lorentowicz, który zbiorowi swych portretów literackich nadał tytuł *Młoda Polska*<sup>782</sup>, w mniejszym stopniu — Antoni Potocki, który w swej *Polskiej literaturze współczesnej*<sup>783</sup> nazwy „Młoda Polska” nie unika, ale też jej nie eksponuje, nadając części II tytuł *Kult jednostki. (1890–1900)*.

Utrwalają również termin „Młoda Polska” jej likwidatorzy<sup>784</sup>, jak Stanisław Brzozowski (jego *Legenda Młodej Polski*, 1910, pozostawia zresztą wiele wątpliwości, kogo autor do tego kierunku właściwie zalicza) czy Karol Irzykowski, który w jednym z artykułów (*Dwie rewolucje*, 1908) zanotował czyjeś zdanie, że z wybuchem rewolucji w 1905 roku „Młoda Polska przez jedną noc posiwała<sup>785</sup>”.

W kilka lat później, w roku 1911 w *Szopce krakowskiej* „Zielonego Batonika” kukielka przedstawiająca Młodą Polskę żaliła się:

Latka płyną, już szósty krzyżyk zbliża się bez mała,  
Ale nazwa mi jakoś szczęśliwie została.  
Człowiek ma już wnuki pod wąsem, co wydają  
Lamusy, panie, Hyperiony i Musaion;  
Pomału nadchodzi już era  
Epigonów... Tetmajera?... nie — Pietrzyckiego i Biedera,  
A tymczasem z krytyków łaski  
Jeszcze ciągle „młodości” mej biją oklaski<sup>786</sup>.

Nową swą pracę o literaturze lat porewolucyjnych ogłosił Antoni Mazanowski jeszcze w roku 1914 pod tytułem *Pogłosy Młodej Polski...*<sup>787</sup> Już przedtem jednak w „Krytyce” powrócił stary, przed dwudziestu laty chętnie używany termin: najmłodszy, tak właśnie zatytułował Feldman cykl sylwetek, w którym znaleźli się Brzozowski, Nałkowska, Strug i Boy. Młoda Polska — przechodziła do historii literatury.

<sup>781</sup> *Współczesna literatura europejska (...) ni planów wykończonych, ni materiałów na nowe instytucje i budowle* — B. Chlebowski, *Neoromantyzm współczesny i zależna od niego nowa krytyka*, „Książka” 1907, nr 7–8. [przypis autorski]

<sup>782</sup> *Jan Lorentowicz, który zbiorowi swych portretów literackich nadał tytuł „Młoda Polska”* — J. Lorentowicz, *Młoda Polska*, t. 1–3, Warszawa 1908–1913. [przypis autorski]

<sup>783</sup> *Antoni Potocki, który (...) nazwy „Młoda Polska” nie unika, ale też jej nie eksponuje* — A. Potocki, *Polska literatura współczesna*, cz. 1–2, Warszawa 1911–1912. [przypis autorski]

<sup>784</sup> *Utrwalają również termin „Młoda Polska” jej likwidatorzy* — por. K. Wyka, *Syntezy i likwidacje Młodej Polski*, „Twórczość” 1960, nr 10. [przypis autorski]

<sup>785</sup> *z wybuchem rewolucji w 1905 roku „Młoda Polska przez jedną noc posiwała”* — K. Irzykowski, *Czyn i słowo*, Lwów 1913, s. 7; przypuszczenie, że „doba neoromantyzmu chyli się ku kresowi”, wypowiedział Feldman już w roku 1908 pod wrażeniem zgonu Wyspiańskiego i klęski rewolucji (*Współczesna literatura polska*. Wyd. V, Warszawa 1908, s. 604). [przypis autorski]

<sup>786</sup> *Latka płyną, już szósty krzyżyk zbliża się bez mała (...) Jeszcze ciągle „młodości” mej biją oklaski* — *Szopka krakowska „Zielonego Balonika”*. Napisał Boy Taper, Kraków [1911], s. 44–47. [przypis autorski]

<sup>787</sup> *pracę o literaturze lat porewolucyjnych ogłosił Antoni Mazanowski jeszcze w roku 1914* — A. Mazanowski, *Pogłosy Młodej Polski w dramacie, powieści i krytyce literackiej*, „Przegląd Powszechny” 1914, 1917. [przypis autorski]

## V

W okresie międzywojennym termin ten usankcjonowany został w opracowaniach syntetycznych, zwłaszcza podręcznikowych<sup>788</sup>. Przyjęli go również krytycy marksistowsy<sup>789</sup>. Nie wzięto pod uwagę ani protestów Żeromskiego przeciw zaliczaniu „do jednego obozu tak zwanej Młodej Polski” pisarzy „wprost dlatego chyba, iż w pewnym okresie czasu, nic nie mając pomiędzy sobą wspólnego i nie znając się nawzajem osobiście w większości wypadków, jednocześnie byli młodymi ludźmi<sup>790</sup>”, ani tym bardziej grymasów Przybyszewskiego:

„Młoda Polska to nazwa, mnemotechniczna kategoria dla kształtującej się młodzieży — raz jeszcze to powtarzam — zupełnie taka sama kategoria jak romantyzm — kategoria stworzona dla tych, którzy nie są w stanie śledzić ciągłości Myśli Polskiej<sup>791</sup>”.

Warto jednak dodać, że w świadomości starszego pokolenia Młoda Polska miała jeszcze nadal sens dwoisty. Boy-Żeleński we wstępie do wyboru poezji Młodej Polski z roku 1939<sup>792</sup> wyjaśniał, że

„potocznie określa się pojęciem Młodej Polski grupę pisarzy skupiających się dokoła krakowskiego „Życia” i potem „Chimery”. Ale w najogólniejszym pojęciu Młoda Polska to byłby cały okres naszej literatury, zespół pisarzy urodzonych prawie bez wyjątku po roku 1863, przeważnie koło 1870, którzy zjawili się między rokiem 1890 a 1910”.

Historia literatury jednak coraz bardziej skłaniała się do rozpatrywania rozwoju piśmiennictwa jako przemiany prądów literackich i dążyła do wprowadzenia zasad periodyzacji i terminologii jednolitej — swoiście literackiej i porównywalnej z innymi literaturami. W związku z tym w opracowaniach naukowych i zarysach syntetycznych drugiej połowy dwudziestolecia „Młodą Polskę” zaczyna wypierać niekiedy „modernizm<sup>793</sup>” lub częściej „neoromantyzm<sup>794</sup>”. Termin „symbolizm” w zastosowaniu do całej niewerystycznej twórczości Młodej Polski zużytkowany został tylko przez czeskiego badacza Jana Máchala<sup>795</sup>.

<sup>788</sup> W okresie międzywojennym termin ten usankcjonowany został w opracowaniach syntetycznych, zwłaszcza podręcznikowych — M. Szykowski, *Współczesna literatura polska z wypisami*, Poznań 1923; A. Galiński [L. Stolarzewicz], *Młoda Polska*, Łódź 1928; M. Kridl, *Literatura polska XIX wieku. Część V. Młoda Polska*, Warszawa 1933. [przypis autorski]

<sup>789</sup> W okresie międzywojennym termin (...) [przyjęli (...) również krytycy marksistowsy — H. S. Kamiński, *Pół wieku literatury polskiej*, I, Moskwa 1931; I. Fik *Rodowód społeczny literatury polskiej*, Kraków 1938. [przypis autorski]

<sup>790</sup> protestów Żeromskiego przeciw zaliczaniu „do jednego obozu tak zwanej Młodej Polski” pisarzy (...) jednocześnie byli młodymi ludźmi — S. Żeromski, *Projekt Akademii Literatury Polskiej 1918*, w: *Pisma literackie i krytyczne*, Warszawa 1963, s. 32. [przypis autorski]

<sup>791</sup> Młoda Polska to nazwa, mnemotechniczna kategoria (...) dla tych, którzy nie są w stanie śledzić ciągłości Myśli Polskiej — S. Przybyszewski, *Szlakiem duszy polskiej*, Poznań 1917, s. 127. [przypis autorski]

<sup>792</sup> Boy-Żeleński (...) wyjaśniał, że (...) „Młoda Polska to byłby (...) zespół pisarzy (...), którzy zjawili się między rokiem 1890 a 1910” — *Młoda Polska. Wybór poezji*, oprac. Tadeusz Żeleński (Boy), Wrocław 1947, s. 3. Przesmycki nie zgodził się na zamieszczenie swych wierszy w tej antologii, pisząc do wydawnictwa Ossolineum (24 II 1939): „Ta grupa literacka powstała gdzieś po mnie i nie znalazła w wydawanej przeze mnie »Chimerze« żadnego akcesu” (J. Detko, *Boy, Miriam i Młoda Polska*, „Współczesność” 1964, nr 24). [przypis autorski]

<sup>793</sup> „Młodą Polskę” zaczyna wypierać niekiedy „modernizm” — T. Grabowski, *Krytyka literacka w Polsce w epoce realizmu i modernizmu*, Poznań 1933; tenże *Historia literatury polskiej*, t. II, Poznań 1936. Tę tendencję terminologiczną zapowiadały uprzednio prace: E. Boyé, *U kolebki modernizmu*, Kraków 1922; A. Szymankiewicz, *Z historii modernizmu w literaturze polskiej*, „Przegląd Humanistyczny” 1923, z. 1–2, a także rozprawy S. Kołaczkowski. Za terminem „modernizm”, a przeciw „neoromantyzmowi” opowiedział się również S. Cywiński: *Sprawa podziału dziejów literatury polskiej na okresy*, w: *Prace historycznoliterackie. Księga zbiorowa ku czci Ignacego Chrzanowskiego*, Kraków 1936, s. 56, 60. [przypis autorski]

<sup>794</sup> „Młodą Polskę” zaczyna wypierać (...) częściej „neoromantyzm” — G. Korbut, *Literatura polska...* t. IV, Warszawa 1931; K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884–1934*, t. I i II, Lwów 1934; J. Kleiner, *Zarys historii literatury polskiej*, t. II, Lwów 1939. [przypis autorski]

<sup>795</sup> Termin „symbolizm” w zastosowaniu do całej niewerystycznej twórczości Młodej Polski zużytkowany został tylko przez czeskiego badacza Jana Máchala — J. Máchal, *O symbolizmie w literaturze polskiej a ruskiej*, Praha 1935; książka w Polsce zupełnie niezauważona. [przypis autorski]



Neoromantyzm znalazł dodatkowe uzasadnienie w koncepcji dwuprądocości procesu historycznoliterackiego, zarysowanej przez Juliana Krzyżanowskiego<sup>796</sup>. Autor zwracał przy tym trafnie uwagę na koegzystencję w tym prądzie symbolizmu, to jest elementów metafizyczno-mistycznych, i naturalizmu, powołując się na dzieła takie, jak *Chłopi*, *Popioły*, *Wesele* czy *Hymny* Kasprowicza.

Modernizm polski natomiast zacieśniony został przez Kazimierza Wykę w książce o tymże tytule (oddanej do druku w roku 1939, lecz opublikowanej dopiero w dwadzieścia lat później) do „wcześniejszej, przygotowawczej fazy twórczości pokolenia Młodej Polski, fazy związanej przede wszystkim z powstaniem indywidualizmu, z odrodzeniem metafizyki, z przesyleniem rodzajów literackich liryzmem i symboliką<sup>797</sup>, a obejmującej mniej więcej lata 1887–1903. Poza zasięgiem modernizmu znalazł się również współistniejący z nim postnaturalistyczny impresjonizm (Reymont, Sieroszewski, częściowo Żeromski). Nieprzydatność innych terminów autor uzasadniał następująco:

„Termin »dekadentyzm« posiada zabarwienie pejoratywne, zrozumiałe tylko u przeciwników prądu, i obejmuje jedynie pewien typ osobowości (...), który wszystkich cech kierunku bynajmniej nie tłumaczy; termin »symbolizm« jest nazwą określonego postępowania artystycznego i od innej znów strony również z całością prądu się nie pokrywa, nie ukazując przede wszystkim jego założeń ideologicznych; »neoromantyzm« zaś to zaledwie przypomnienie pozostałości i podobieństw romantycznych, dla opisu całego prądu całkiem niedostatecznych. Tych braków nie posiada termin »modernizm«; mieszczą się w nim i — co o jego przyjęciu decyduje — mieściły się już w świadomości uczestników pokolenia zarówno podstawy filozoficzne kierunku, jak rodzaj górującej wówczas osobowości, jak wreszcie typ artyzmu<sup>798</sup>”.

## VI

W marksistowskich pracach powojennych pojawił się pod wpływem Lukácsa<sup>799</sup> nowy termin o dużej doniosłości teoretycznej: „literatura polska epoki imperializmu”, ale nazwy „Młoda Polska” oczywiście nie wyrugował, choćby dlatego, że zasięgiem swym objął również literaturę dwudziestolecia. Tylko przez kilka lat (1952–1956) podręczniki szkolne nosiły tytuł *Zarys literatury polskiej na przełomie XIX–XX wieku*; później wrócono do Młodej Polski<sup>800</sup>.

Użyteczność tego terminu zakwestionował tylko Marian Des Loges: Młoda Polska (jedna z krótkotrwałych koterii tego czasu) i jej program nie mogą dać podstaw do interpretacji całego okresu; podobnie, acz z innych względów, symbolizm i dekadentyzm, bo „skłonność do posługiwania się symbolami jest zjawiskiem charakteryzującym wiele okresów sztuki, jest ogólnym zjawiskiem socjo- i psychologicznym, a w małym tylko stopniu wpływa na sposób widzenia i kształtowania artystycznych wizji, dekadentyzm zaś jest wtórnym przejawem postawy życiowej, mającej założenia o wiele głębsze i ogólniejsze<sup>801</sup>” — sytuację ideową burżuazji, zasklepiającej się w swoim świecie i odgradzającej się od nowych sił społecznych i ich dynamicznej ideologii.

<sup>796</sup> *w koncepcji dwuprądocości procesu historycznoliterackiego, zarysowanej przez Juliana Krzyżanowskiego* — [por.] J. Krzyżanowski, *Barok na tle prądów romantycznych*, „Przegląd Współczesny” 1937, nr 2–3; tenże *Od średniowiecza do baroku*, Warszawa 1938. [przypis autorski]

<sup>797</sup> *Modernizm polski natomiast zacieśniony został przez Kazimierza Wykę (...) do „wcześniejszej, przygotowawczej fazy twórczości pokolenia Młodej Polski (...) związanej (...) z przesyleniem (...) liryzmem i symboliką* — K. Wyka, *Modernizm polski*, Kraków 1959, s. 3. [przypis autorski]

<sup>798</sup> *Termin (...) »modernizm« (...) zarówno podstawy filozoficzne kierunku, jak rodzaj górującej wówczas osobowości, jak wreszcie typ artyzmu* — K. Wyka, *Modernizm polski*, Kraków 1959, s. 4. [przypis autorski]

<sup>799</sup> *W marksistowskich pracach powojennych pojawił się pod wpływem Lukácsa nowy termin (...) »literatura polska epoki imperializmu«* — po raz pierwszy w artykule J. Z. Jakubowskiego, *Materiały do dziejów literatury epoki imperializmu*, „Polonistyka” 1948, nr 2. [przypis autorski]

<sup>800</sup> *później wrócono do [terminu] Młodej Polski* — por. J. Z. Jakubowski, *Młoda Polska i Stanisław Wyspiański*, „Przegląd Humanistyczny” 1958, nr 2. [przypis autorski]

<sup>801</sup> *użyteczność tego terminu [»Młoda Polska«] zakwestionował tylko Marian Des Loges (...) założenia o wiele głębsze i ogólniejsze* — M. Des Loges, *Impresjonizm w literaturze*, Sprawozdania z posiedzeń Wydziału I Językoznawstwa i Historii Literatury Towarzystwa Naukowego Warszawskiego. R. XLI, 1948, s. 43. [przypis autorski]

Ujęciom dotychczasowym przeciwstawił Des Loges jako oś krystalizacyjną literatury tego okresu — impresjonizm. Za jego cechę zasadniczą uznał bierność, która w sferze poznawczej przejawia się jako aintelektualizm, bierne poddawanie się wrażeniom, ale sięga też głębiej — widoczna jest w różnych formach dekadentyzmu, zwłaszcza w chorobie woli. Główne cechy impresjonizmu w literaturze to zsubiektywizowany i zmysłowo uobecnający sposób przedstawienia rzeczywistości zewnętrznej, podchwytywanie przelotnych, nieuchwytnych, słabo uświadamianych stanów psychicznych w ich jedyności i odrębności, rozluźnienie zwartości charakterów literackich i przewaga w nich instynktu i podświadomości, zacieranie granic między przeżyciami wewnętrznymi postaci a wydarzeniami zewnętrznymi, fragmentaryczność i luźność kompozycji, dążność do trafności i żywości sugestywnego słowa; w sferze problemowej — „panowanie uczucia (...), niemożność rozwiązywania problemów na drodze rozumowej czy rzeczowej dyskusji, zastępowanie pojęć niejasnymi myślowo a plastycznymi symbolami, płynność i relatywizm nawet tak podanych poglądów, brak aktywności potrzebnej do pełnego, rozumowego ich sprecyzowania i wysnucia życiowych konsekwencji w sferze działania<sup>802</sup>. Rozbudowa strony wrażeniowej, brak interpretacji pojęciowej, uczuciowość pozwalają autorowi uznać „symbolizowanie” za jeden z przejawów impresjonizmu.

Warto tu dodać, że koncepcje modelujące impresjonizm jako styl literatury i kultury całego okresu i podporządkowujące mu inne pojęcia, jak dekadentyzm, symbolizm czy neoromantyzm, szeroko rozpowszechnione są w nauce zachodniej. Zapoczątkowali je Karl Lamprecht (*Deutsche Geschichte der jüngsten Vergangenheit und Gegenwart*, 1902) i Richard Hamann, autor pracy *Impressionismus in Leben und Kunst* (1907) i pół wieku później książki *Impressionismus* (1960 z Jostem Hermandem), pod wieloma względami zbieżnej z rozdziałem o impresjonizmie w *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* (1953) Arnolda Hausera. Nawiązując do *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* Wölfflina, rozbudowali pojęcie impresjonizmu w literaturze Oskar Walzel (*Geschichte der deutschen Literatur seit Goethes Tod*, 1919), Louise Thon (*Die Sprache des Impressionismus*, 1928) i Ruth Moser (*L'Impressionisme français*, 1952).

Inną propozycję terminologiczną wysuwał kilkakrotnie Jerzy Zagórski; określił on styl artystyczny przełomu wieku jako secesję, a interpretował jako „nieumotywowany ideologicznie (to znaczy w świadomości twórców) sprzeciw artystyczny wobec mieszczańskiej akademickości dziewiętnastowiecznej i rutyniarstwa<sup>803</sup>”, „wylewanie się energii artystycznej w kształtach oryginalnych, osobliwych, nieraz śmiałych, niekiedy asymetrycznych, niepowtarzalnych, skojarzone z poszukiwaniem «duchowej przygody»<sup>804</sup>”. Uwydatniał przy tym związek genetyczny między późniejszymi awangardami a tak właśnie rozumianym stylem z przełomu dziewiętnastego i dwudziestego stulecia.

Również Zagórski dostrzega w dziejach literatury przemienne rytm prądów literackich i wprost nawiązuje do rozprawy *Barok na tle prądów romantycznych*, ale nie posługuje się nazwą „neoromantyzm”. Nazwa ta w ogóle zresztą niknie z powojennych prac historycznoliterackich. Odosobnionym jej rzecznikiem jest Julian Krzyżanowski, który swą historię literatury lat 1890–1914 zatytułował właśnie — neoromantyzm polski<sup>805</sup>.

Podobne objawy dostrzec dziś można w niemieckiej nauce o literaturze, gdzie termin „neoromantyzm” najszerzej był rozpowszechniony.

„Okazał się on jednak — pisze Wolfgang Kayser — nieużyteczny, gdyż miał objąć zjawiska zbyt różnorodne. Te z nich, które nawiązywały do odkrytego na nowo romantyzmu (niezwykłość tematyki, zwrot do średniowiecza i historii w ogóle, cudowność, tajemniczość, dążenie do nieskończoności), z dzisiejszej perspektywy okazują się prądem marginesowym, który nie

<sup>802</sup>panowanie uczucia (...) życiowych konsekwencji w sferze działania — M. Des Loges, *Impresjonizm w literaturze*, Sprawozdania z posiedzeń Wydziału I Językoznawstwa i Historii Literatury Towarzystwa Naukowego Warszawskiego. R. XLI, 1948, s. 44. [przypis autorski]

<sup>803</sup>nieumotywowany ideologicznie (...) sprzeciw artystyczny wobec mieszczańskiej akademickości dziewiętnastowiecznej i rutyniarstwa — J. Zagórski, *Szkice*, Kraków 1958, s. 48. [przypis autorski]

<sup>804</sup>wylewanie się energii artystycznej (...) skojarzone z poszukiwaniem „duchowej przygody” — J. Zagórski, *Szkice*, Kraków 1958, s. 61. [przypis autorski]

<sup>805</sup>„neoromantyzm” (...) niknie z powojennych prac historycznoliterackich (...). Odosobnionym jej [też tej nazwy] rzecznikiem jest Julian Krzyżanowski — J. Krzyżanowski, *Neoromantyzm polski*, Wrocław 1963. [przypis autorski]

przyniósł impulsów decydujących, choć zapewne stworzył niektóre wybitne i trwale osiągnięcia<sup>806</sup>”.

Historycy literatury niemieckiej proponują dziś dla nich nazwę swoistą, przejętą z historii sztuki — „Jugendstil<sup>807</sup>”, której odpowiednikiem jest właśnie secesja.

Des Loges, mówiąc o jednolitości stylowej okresu, przypominał jednak o równocześnie działającej silnej grupie „epigonów realizmu”. Przy różnym rozumieniu treści pojęć „realizm” i „realizm krytyczny” oraz ich stosunku do „naturalizmu” i „impresjonizmu”, pojęcia te wystąpiły jako powtarzające się składniki w powojennych rozważaniach o literaturze Młodej Polski, począwszy od *Zarysu współczesnej literatury polskiej* (1951) Kazimierza Wyki.

W skrypcie tym zarysowała się również inna znamienna tendencja okresu powojennego — ekspansja pojęcia „ekspresjonizm”. W okresie międzywojennym nazwie tej nadawano zasięg bardzo różny: jedni<sup>808</sup> stosowali ją do grupy poznańskiego „Zdroju”, drudzy<sup>809</sup> rozszerzali ją na niektórych poetów dwudziestolecia (Tuwim, Iłakowiczówna), inni jeszcze (na przykład Kazimierz Czachowski) — obejmowali nią całą literaturę dwudziestolecia, silnie naruszającą zasady werystyczne (na Zachodzie na przykład także futurizm, surrealizm, twórczość Joyce’a). Ale równocześnie sami twórcy programu ekspresjonistycznego (Przybyszewski, Stur) wskazywali na romantycznych i młodopolskich prekursorów i pod ich wpływem już w roku 1919 Feldman pisał:

„Forma ekspresjonizmu, chwytnie czystej wizji uczucia w barwach jego zasadniczych, nie jest zresztą literaturze obca. Znajdziemy ją u Słowackiego, jest ona tajemnicą stylu Przybyszewskiego, tłumaczy koncentrację i sugestywność Wyspiańskiego, śmiałość »nierealnych« Micińskiego obrazów<sup>810</sup>”.

Dzieje ekspresjonizmu w polskiej krytyce i nauce o literaturze to zresztą temat wymagający osobnego omówienia. Tu wystarczy nadmienić, że w roku 1951 Wyka<sup>811</sup> charakteryzował ekspresjonizm jako „sztukę wyrazu dla idealistyczno-subiektywnych syntez rzeczywistości”, która „nie jest, ściśle biorąc, stylem o wiadomych i dających się określić elementach, lecz składnicą chwytów czerpanych z różnych stylów<sup>812</sup>”, a za cechę jej diagnostyczną uznał „swoiste wzmoczenie ekspresyjności formy — żeby tak rzec — rozdrażnienie formy artystycznej, które przekracza ramy impresjonizmu, nastrojowości czy naturalizmu<sup>813</sup>”. W granicach tak pojętego ekspresjonizmu znalazła się twórczość Wyspiańskiego, Micińskiego, Berenta.

<sup>806</sup> Okazał się on jednak [termin „neoromantyzm”] (...) nieużyteczny (...) choć zapewne stworzył niektóre wybitne i trwale osiągnięcia — W. Kayser, *Kleines literarisches Lexikon*, t. I, Bern 1961, s. 168. Jako ciekawostkę warto zanotować ironiczną interpretację ortograficzną w książce R. Hamanna i J. Hermanda, *Impresionismus* (Berlin 1960): *Neuro-mantische Stimmungskunst*; autorzy traktują ją jako odmianę późnego impresjonizmu. [przypis autorski]

<sup>807</sup> Historycy literatury niemieckiej proponują dziś (...) nazwę (...) Jugendstil — Np. V. Klotz, *Jugendstil in der Lyrik*, „Akzente” 1957; E. Klein, *Jugendstil in deutscher Dichtung*, Köln 1958; C. David, *Sieffan George und der Jugendstil*, w: *Formkräfte der deutschen Dichtung vom Barock zur Gegenwart*, Göttingen 1963. Por. też J. Hermand, *Jugendstil, ein Forschungsbericht*, „Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte” 1964, nr 1–2. [przypis autorski]

<sup>808</sup> „ekspresjonizm”. W okresie międzywojennym (...) jedni stosowali ją [tę nazwę] do grupy poznańskiego „Zdroju” — K. Klein, *Ekspresjonizm polski*, „Przegląd Humanistyczny” 1932, nr 4–5; S. Kasztelowicz, *Tragedy doby bez kształtu*, Cieszyn 1933. [przypis autorski]

<sup>809</sup> „ekspresjonizm”. W okresie międzywojennym (...) drudzy rozszerzali ją [tę nazwę] na niektórych poetów dwudziestolecia (Tuwim, Iłakowiczówna) — S. Kolačkowski *Uzupełnienie* do: W. Feldman, *Współczesna literatura polska*, Kraków 1930, s. 647–653, 666. Por. też *Ekspresjonizm w powieści historycznej*, „Prosto z mostu” 1938, nr 34. [przypis autorski]

<sup>810</sup> *Forma ekspresjonizmu* (...) tłumaczy koncentrację i sugestywność Wyspiańskiego, śmiałość „nierealnych” Micińskiego obrazów — W. Feldman, *Współczesna literatura polska*, 1907–1918, t. III, Warszawa 1919, s. 180. [przypis autorski]

<sup>811</sup> w roku 1951 Wyka charakteryzował ekspresjonizm jako „sztukę wyrazu dla idealistyczno-subiektywnych syntez rzeczywistości” — za G. Lukácsem: *Größe und Verfall des Expressionismus*, w: *Schicksalwende*, Berlin 1948. [przypis autorski]

<sup>812</sup> sztukę wyrazu dla idealistyczno-subiektywnych syntez rzeczywistości (...) składnicą chwytów czerpanych z różnych stylów — K. Wyka, *Zarys literatury polskiej. 1884–1925*, Kraków 1951, s. 177. [przypis autorski]

<sup>813</sup> swoiste wzmoczenie ekspresyjności formy (...) rozdrażnienie formy artystycznej, które przekracza ramy impresjonizmu, nastrojowości czy naturalizmu — K. Wyka, *Zarys literatury polskiej. 1884–1925*, Kraków 1951, s. 44. [przypis autorski]

Idąc dalej w tymże kierunku zaszeregowano<sup>814</sup> do ekspresjonizmu również *Ginącemu światu*. W rezultacie liryka Kasprowicza rozparcelowana została — ze względu na technikę budowy obrazu — między impresjonizm a ekspresjonizm, choć w obu tych odmianach struktura semantyczna utworów określona została jako symboliczna.

W innych jednak wypowiedziach<sup>815</sup> model symbolizmu konstruowany jest bardzo rygorystycznie — albo przy pomocy sformułowań doktrynalnych symbolizmu francuskiego o charakterze ontologicznym (pod wpływem książki Guy Michaud *Message poétique du symbolisme*, 1947), albo w oparciu o poetykę Mallarmégo czy Rimbauda (obecność symbolicznej wersji idealizmu obiektywnego, wieloznaczność obrazów zastępczych, „alchemia słowa”, tj. zdecydowana odrębność języka poetyckiego). W następstwie tego prawie całą lirykę młodopolską traktuje się jako impresjonistyczno-nastrojową, a symbolizm odnajduje się dopiero w poezji międzywojennej.

Wobec wszystkich tych propozycji nasuwa się jedno zastrzeżenie: nie uzyskamy poprawnej morfologii literatury Młodej Polski, szukając w niej wiernych ekwiwalentów dla zachodnioeuropejskich prądów literackich, i to wziętych w postaci nie uogólnionej, lecz występującej w określonej literaturze europejskiej (na przykład symbolizm francuski i ekspresjonizm niemiecki). Okazuje się bowiem wtedy, że albo prądy te w Polsce nie występowały, albo że pod tą samą nazwą kryją się odmienne treści, albo wreszcie, że suma zakresów tych nazw nie obejmuje znacznych obszarów literatury młodopolskiej. Na trudności te zwracał uwagę Karol Irzykowski:

„Np. neoromantyzm polski, o ile by razem z p. Feldmanem tak nazywać przełom literacki dokonany przez Wyspiańskiego, jest odmienny od neoromantyzmu niemieckiego, wchłonął bowiem pomimo akcentowania przeszłości te wszystkie pierwiastki, które w Niemczech właśnie przeciwstawiły się tamtejszemu neoromantyzmowi, zaś polski neoklasycyzm (Morstin) lansował się nie jako kontrast, lecz jako kontynuacja kierunku Wyspiańskiego. Zawodzi tu po prostu cała terminologia<sup>816</sup>”.

Dyskusję nad symbolizmem i ekspresjonizmem utrudnia fakt, że nie są to pojęcia wyraźnie zarysowane nawet w ojczyznach tych prądów. Badacze, którzy przekraczają granice sformułowań programowych, dochodzą najczęściej do definicji tak obszernych, że ogarniają one swym zasięgiem niemal całą współczesną poezję<sup>817</sup>. We Francji do dziś powtarza się zdanie G. Bonneau (*Le symbolisme dans la littérature française contemporaine*, 1930), porównujące symbolizm do owego „smoka z Alca” w *Wyspie pingwinów*, którego podobno wielu widziało, ale nikt nie umie powiedzieć, jak wygląda. Podobny jest sens dzisiejszych rozważań Richarda Brinkmanna<sup>818</sup> o stanie badań nad ekspresjonizmem niemieckim. Cóż dopiero, gdy prądy te traktowane są w perspektywie porównawczej.

Dołączają się tu jeszcze inne językowe (częściowo ideologiczne) różnice terminologii. W najnowszych pracach polskich zacieśniono zakres pojęcia „modernizm”, pozbawiając je

<sup>814</sup>zaszeregowano do ekspresjonizmu również „*Ginącemu światu*” — zob. J. Kasproicz, *Dziela wybrane*, t. I, Kraków 1958. [przypis autorski]

<sup>815</sup>model symbolizmu konstruowany jest bardzo rygorystycznie — np. A. Sandauer, *Poeci trzech pokoleń* (1955), Warszawa 1962, s. 161; M. Głowiński: *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, Warszawa 1962, s. 77; J. Sławiński w recenzji *Szkiców literackich Leśmiana*, oprac. Jacek Trznadel, „Pamiętnik Literacki” 1962, z. 1; J. Nowakowski, *Symbolizm i dramaturgia Wyspiańskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1962, z. 4. W najnowszych jednak pracach, opublikowanych już po napisaniu tej rozprawy (M. Podraza-Kwiatkowska, *Zagadnienie polskiego symbolizmu*, „Ruch Literacki” 1966, nr 1; J. Kwiatkowski, *U podstaw liryki Leopolda Staffa*, Warszawa 1966, s. 57–73) powraca symbolizm jako jeden z głównych kierunków literackich Młodej Polski. [przypis autorski]

<sup>816</sup>Np. neoromantyzm polski (...) jest odmienny od neoromantyzmu niemieckiego (...). Zawodzi tu po prostu cała terminologia — K. Irzykowski, *Przegląd tendencji w literaturze niemieckiej ostatnich lat*, „Maski” 1918, nr 24. [przypis autorski]

<sup>817</sup>Badacze, którzy przekraczają granice sformułowań programowych, dochodzą najczęściej do definicji tak obszernych, że ogarniają one swym zasięgiem niemal całą współczesną poezję — por. np. G. Picon, *Poésie contemporaine*, w: *Encyclopedie de la Pléiade. Histoire des littératures*, t. II, Paris 1956, s. 217 (o pracy M. Raymonda, *De Baudelaire au surréalisme*) i R. Brinkmann, *Expressionismus. Forschungsprobleme 1952–1960*, Stuttgart 1961, s. 80 (o pracy W. Sokela, *The Writer in Extremis*). [przypis autorski]

<sup>818</sup>podobno wielu widziało, ale nikt nie umie powiedzieć, jak wygląda (...) sens dzisiejszych rozważań Richarda Brinkmanna — R. Brinkmann, *Expressionismus. Forschungsprobleme 1952–1960*, Stuttgart 1961. [przypis autorski]

zarazem wszelkiego zabarwienia wartościującego. Natomiast badacze i krytycy zagraniczni obejmują nim niekiedy całą eksperymentującą literaturę dwudziestego wieku — na Zachodzie tę, której dają ocenę dodatnią, w Związku Radzieckim — tę, której dają ocenę negatywną<sup>819</sup>. To przykład skrajny, nie wywołuje zatem nieporozumień semantycznych. W wypadkach jednak mniej jaskrawych (np. przy symbolizmie, zazwyczaj bardzo szeroko rozumianym przez badaczy amerykańskich<sup>820</sup>) o nieporozumienia takie nietrudno.

## VII

Choć propozycje konstrukcyjne nie należą do zadań tej pracy, nasuwa się jednak następująca uwaga. Symbolizm, pojmowany ściśle czy to według zasad doktryny francuskiej, czy to według praktyki Mallarmégo lub Rimbauda, w literaturze Młodej Polski jest prawie nieobecny, a zatem jako termin byłby niezbyt użyteczny. Symbolizm zaś i jako swoista wizja metafizyczna, i jako dwupłaszczyznowa i niejednoznaczna struktura semantyczna utworów literackich występuje między innymi w utworach, gdzie zastosowano poetykę impresjonizmu nastrojowego i ekspresjonizmu — nie może więc funkcjonować jako nazwa równorzędnego i niekryzącego się z nimi prądu literackiego.

Czy jednak terminy: „impresjonizm” i „ekspresjonizm”, ewentualnie „parnasizm” i „neoklasycyzm<sup>821</sup>” wystarczą nam wraz z realizmem i naturalizmem do scharakteryzowania poetyk Młodej Polski? Powstaje wyraźna luka pojęciowa i terminologiczna, gdy w polu naszej uwagi znajdują się utwory, w których zasadą budowy świata poetyckiego jest jego — irrealna, statyczna i harmonijna dekoracyjność — „ładność”, jak choćby w tym oto znanym z antologii wierszu Stanisława Wyrzykowskiego *Trzy łodzie*:

Trzy białe łodzie płyną  
Umarłych gdzieś głębiną,  
Gdzieś w nieprzejranej mgle.

Z nich pierwsza pod namiotem  
Z purpury — wiosłem złotem  
Z fal krzesze skrzę po skrzę.

A druga z wolna, smutno  
Swych skrzydeł czerń pokutną  
Po szklistym wlecze tle.

A trzecią fala niosła  
Bez żagla i bez wiosła  
Na wir, co w mrokach wre.

W tej pierwszej miłość moja,  
W tej drugiej zemsta moja,  
W tej trzeciej serce me — —

Warto by może dla oznaczenia takich utworów wprowadzić proponowany już przez Zagórskiego — lecz w sensie o wiele szerszym — termin „secesja”. Termin to wprowadzie importowany z plastyki, ale pod pewnymi względami stanowi to jego zaletę, gdyż uzupełnia dobrze impresjonizm i ekspresjonizm, mające taką samą proveniencję. Jest to

<sup>819</sup>zakres pojęcia „modernizm” (...) obejmują nim niekiedy całą eksperymentującą literaturę dwudziestego wieku (...) w Związku Radzieckim tę, której dają ocenę negatywną — por. np. Elsberg *Realizm i modernizm*, w: *Realizm i jego sootnoszenija s drugimi tworczeskimi metodami*, Moskwa 1962. [przypis autorski]

<sup>820</sup>symbolizm, zazwyczaj bardzo szeroko rozumianym przez badaczy amerykańskich — por. np. E. Wilson, *Axel's Castle*, New York 1931. [przypis autorski]

<sup>821</sup>neoklasycyzm — O neoklasycyzmie pisał w związku z „Museionem” W. Feldman w wydaniu VI *Współczesnej literatury polskiej* (1919); zdaniem jednak L. H. Morstina (*Życie artystyczne i umysłowe Krakowa i Paryża przed dwudziestu pięciu laty*, „Museion”, Kraków 1934, s. 27) „klasycyzm »Museionu« niesłusznie nazwany został neoklasycyzmem”. [przypis autorski]

dalej termin „historyczny”, wskazujący na jednorazowość zjawiska, a w swym znaczeniu etymologicznym tak przypadkowy, że treść jego może być swobodnie wymodelowana<sup>822</sup>.

Propozycje te nie zmierzają do usunięcia terminu „symbolizm”, lecz do traktowania go jako swoistej — dwuplanowej i niejednoznacznej — struktury semantycznej, realizującej się w różnych poetykach — impresjonistycznej, secesyjnej, ekspresjonistycznej, które jednak mogą służyć także konstruowaniu niesymbolicznej rzeczywistości przedstawionej.

Oczywiście, nie usuniemy w ten sposób wszystkich kłopotów, które nastroczą utwory graniczne i synkretyczne czy hybrydyczne, gdzie łączą się albo istnieją obok siebie cechy różnych kierunków literackich, a także utwory — i są to często utwory największej wartości — które w żadnej z kategorii ogólnych się nie mieszczą. Skoro mowa była o secesji, po tylu innych pisarzach zniecierpliwionych tylu innymi etykietkami nadawanymi im przez krytyków, przypomnijmy i Wyspiańskiego:

Wyuczono papugę wyrazów o sztuce,  
przyznać trzeba, że łatwość miała w tej nauce,  
więc gdy wyraz „secesja” wymawiać pojęła,  
witała tym wyrazem wszystkie nowe dzieła.  
Więc styl mój krzesel z lekarskiego domu  
nazwała secesyjny — płynnie i bez sromu.  
Czekać trzeba cierpliwie, aż po pewnym czasie  
nowy frazes papudze w pamięć wbić znów da się.  
Jakkolwiek rzecz ta kształtu Sztuki nie odmieni,  
frazes jednak wystarczy, by MYŚL diabli wzieni.

Badacz literatury Młodej Polski powinien o tych zgryźliwościach poety pamiętać. Ale nie powinien dać się nimi zastraszyć. Twórcy zawsze będą narzekali, że wszystkie teorie są szare, badacze zawsze będą się bronili, że to, co jednostkowe, jest zarazem niepodzielne, nieuchwytnie, niewypowiedziane.

1963, 1967

---

<sup>822</sup>termin „secesja” (...) importowany z plastyki (...) uzupełnia dobrze impresjonizm i ekspresjonizm (...) termin „historyczny”, wskazujący na jednorazowość zjawiska — W artykule *Próba periodyzacji nowożytnej literatury polskiej* („Ruch Literacki” 1966, nr 2) wysunąłem inną propozycję — by dla zjawisk literackich, o których tu mowa, zastosować nazwę „modernizm”. [przypis autorski]

# SZKICE Z PROBLEMATYKI MODER- NIZMU

## *Pałuba A Próchno*

Oto jest zar najchłodniejszego obiektywizmu, oto jest poezja najzawziętszej ścisłości, oto tajne drzenie przed zbliżającą się błyskawicą odkrycia, której oby nie spłoszyć — oto cyfry śpiewają, orkiestra prawideł gra, a planety tańczą przy tej muzyce.

*Irzykowski, Wiersze i dramaty*

*I oto przez małe okno narożnicy kamiennej ujrzałem trzy drogi życia: na szczyty białe drogę marzeń bezpłodnych, wydeptany gościniec w dolinę szarej nędzy i daremnej, Szyzyfowej walki z kamieniami oraz ścieżkę krętą, co wierzchołkami gór i padolem przepaści wiedzie w czarne pałace, gdzie lirowe dziady królują i tłumy pochlebstwem żyją.*

*Berent, Próchno*

Równoczesne ukazanie się w 1903 r. dwóch dzieł tak przeciwstawnych artystycznie, choć podobnych w zamierzeniu literacko-socjologicznym, jak *Pałuba* Irzykowskiego i *Próchno* Berenta, stawia przed dzisiejszym badaczem kilka ważkich zagadnień z zakresu dynamiki wewnętrznej pewnej epoki literackiej, prawdziwej i sztucznej reakcji przeciw jednolitemu okresowi tej epoki, zagadnień, które na tych dwóch książkach szczególnie dobitnie dają się demonstrować.

Najpierw kwestia przesilenia wewnętrznego w strukturze danego prądu, którego świadectwem stają się podobne dzieła. Stosunkowo krótki, krótszy nieraz, niż się wydaje, okres zupełnej przewagi tendencji i dzieł charakterystycznych dla pewnej epoki, słowem, okres jednolitości prądu literackiego, to coś, co by można nazwać zagęszczeniem fali wspólnej przy równoczesnym zmniejszeniu amplitudy indywidualnych wahań. Należy to określić rozjaśnić. Najpierw, skąd dążenie do hierarchicznej i równocześnie w pewną całość wiążącej systematyki, narzuconej tym wielorakim przekrojom, jakie przez każdy poszczególny okres można przeprowadzić? Ograniczmy się do lat, które dla epoki Młodej Polaki uznajemy za okres jednolitości (pojęciem epoka posługujemy się w znaczeniu szerszym, pojęciem okres w znaczeniu węższym) — lat 1897–1903.

Wszak i przez ten okres, wyznaczony założeniem „Życia” krakowskiego i wyjściem *Pałuby* i *Próchna*, dadzą się przeprowadzić inne przekroje aniżeli ten, który góruje, gdy lata te oceniać w perspektywie następującej przed nimi i po nich ewolucji. Pomijając nawet przekrój ze stanowiska ciągle żywotnych pisarzy, którzy w młodości przynależeli do generacji pozytywistów (Orzeszkowa, Prus, Sienkiewicz, Chmielowski, Świętochowski), przekrój, który ukazałby zupełnie inną rzeczywistość literacką tych lat, możliwe jest przecież przecięcie dokonane ze stanowiska niekrakowskiej części Młodej Polski (Żeromski, Reymont, Sieroszewski, częściowo Kasprowicz), tej części, którą można by poniekąd nazwać potomstwem grupy „Głosu” w obrębie generacji Młodej Polski, które to przecięcie znów inną rzeczywistość ukazałoby. A już i w tych latach z środowiska najbardziej modernistycznego wyrasta i przyglusza to środowisko poeta zupełnie niezapowiedziany żadnym z tych przekrojów — Wyspiański. Poeta i najbliższy typem artyzmu, i najdalej równocześnie typem problematyki. Patrząc na to zjawisko, można by rzec, że rozwój literacki postępuje opozycjami, które zrazu są łączne. Pod jednolitością prądu kryją się więc niejednolitości, nawet w tym stosunkowo bardzo wyraźnym okresie. Zaznaczam te fale dolne, niezależnie biegnące, przykryte właściwym zagęszczeniem fali, by dojść, na czym polega to zagęszczenie wywołujące jednolitość i jakie są możliwości wyłomu. Nie chodzi tu bowiem o powtórne jakieś wydanie „wielości rzeczywistości” i wynikający stąd relatywizm, ale o próbę dowodu, dlaczego wśród wielu rzeczywistości możliwych jedna jest najistotniejsza, hierarchicznie najwyższa, niekoniecznie ze stanowiska bezwzględnej oceny, lecz zadań badawczych.

Każda epoka literacka to skrzyżowanie rozmaitych działań kierunkowych, które płyną trzema głównymi łożyskami. Wzajemna równoległość tych łożysk wywołuje mniej lub więcej zwarty charakter epoki i okresu. Określić dałoby się te łożyska następująco:

najpierw górująca wspólna tendencja duchowa i artystyczna, której rodowód jest zawsze bardzo skomplikowany i z współczynników epoki chyba najtrudniejszy do dokładnego określenia. Częściowo bywa to dziedzictwo epoki poprzedniej, w którym jednak na skutek przesunięcia ważności potworzyły się nowe układy, częściowo bywa to odzyskanie porzuconych przez poprzedników zagadnień, częściowo jest to ta nieprzewidziana, nowa w każdej dobie reszta. Wzbierająca fala przemiany przybiera zawsze postać potrzeby nowego stylu w jego najszerszym rozumieniu i póty wspólna tendencja nie podbija epoki, póki tego stylu nie wytworzy.

Po wtóre, ta fala nowego prądu to nowi ludzie, nowa generacja, z tej tendencji i stylu skłonna uczynić sztandar wyróżnienia i walki oraz skłonna w latach zdobywania dla siebie pola, rzecz to ważna, poddać się pod ten sztandar, zrezygnować z różnic indywidualnych na rzecz konieczności zespołowej. Albowiem w zbliżonej datami urodzin generacji nigdy nie ma i być nie może całkowitego podobieństwa struktur artystycznych i typów psychicznych. Przeważnie w obrębie pokolenia góruje pewien typ artystyczny i duchowy, lub może ściślej, powszechna tendencja temu typowi najwcześniej i najmocniej pozwala się wybić, podczas gdy typy inne pozostają w cieniu, muszą same szukać dla siebie drogi. Mimo to w dalszym rozwoju bardzo często właśnie ten typ duchowy i ta struktura talentu, które najszybciej dochodziły do zgody z wspólną tendencją artystyczną, równie szybko dochodzą do epigoństwa, do powtarzania siebie i epoki. Stają się tylko wyrazem, dokumentem, ale nie sobą. Między artystą a epoką musi być jednak pewien rozdźwięk; niezadowolone wysuwane często jako motor twórczości artystycznej sprawdza się tutaj również. Całkowita asymilacja nie jest twórczością. Natomiast typ duchowy, nagięty do posłuszeństwa wspólnemu sztandarowi, często dopiero wówczas okazuje się twórczy, gdy stanie w poprzek powszechnemu dążeniu.

Trzecie łożysko epoki to tradycja problemowa i artystyczna, rozumiana całkiem szeroko. Do tradycji zaliczam wszystko to, co artysta zastaje, do czego musi się ustosunkować, poddać się lub przeciwstawić. Twórczość jest zawsze działaniem na tle, chociażby tło nie było uświadamiane. W tradycji więc mieści się również wpływ obcy, działanie wzoru, albowiem wpływ jest również czymś zastanym, co na skutek powinowactwa duchowego zastaje wybrane lub na zasadzie obcości odrzucone. Ściślej rzecz trzeba, że wspólna tendencja jest wynikiem, skutkiem wyboru na terenie tradycji problemowej i artystycznej. Twórczość więc zajął się, rodzi się i wciska w tradycję — biegnie między nimi zygzakowata linia, zarazem łączna i zarazem graniczna; twórczość nowa, jako materiał, wobec którego zajmują stanowisko następcy, dorzuca się od razu do tradycji, wciela się w nią, zmusza do wyboru i tak ciągle, póki nie ma przerwy w ciągłości życia literackiego. Wobec tej tradycji możliwe są najrozmaitsze stanowiska aż po zupełne przeciwstawienie, co się podkreśla dlatego, by pamiętać, iż im mocniejsza reakcja, im gorętszy i bardziej burzycielski manifest czy dzieło pojawiają się w ciągu pewnej epoki, tym więcej między wierszami kryje się odrzuconego dziedzictwa i to międzywierszowe dziedzictwo jest dynamitem rewolucjonizmu literackiego<sup>823</sup>

Okres literacki wówczas jest jednolity i wówczas nikną pod jego powierzchnią inne żywotne kontynuacje, kiedy zbiegną się i zagaśną te trzy łożyska, dążąc ku celowi tak wspólnemu, iż wyraźność wytworzonego kompleksu nie pozwala na wyłamanie się typów uciśnionych i na dalsze przodownictwo typów poprzednio górujących. Tak jest z Młoda

<sup>823</sup> „iż im mocniejsza reakcja, im gorętszy i bardziej burzycielski manifest czy dzieło pojawiają się w ciągu pewnej epoki, tym więcej między wierszami kryje się odrzuconego dziedzictwa i to międzywierszowe dziedzictwo jest dynamitem rewolucjonizmu literackiego — ta próba określenia dynamiki epoki literackiej rodzi się w znacznej mierze ze znakomitych wywodów Z. Łempickiego (*Z. Łempicki, Literatura, poezja i życie*) oraz F. Baldenspergera (*La littérature. Création, succès, durée*). I tak w szczególności z pomysłów Z. Łempickiego (*Z. Łempicki, Literatura, poezja i życie*, s. 40–41) czerpię szerokie, może zbyt tutaj szerokie ujęcie tradycji oraz pojęcie sytuacji ideowej, zwąc ją jednak, celem podkreślenia pierwiastka woluntatywnego, tendencją; do tych warunków przydadę tylko krótko przez Z. Łempickiego wskazany motyw pokolenia, o którym szerzej przy innej sposobności. („Ta sytuacja [ideowa] uległa pewnym zmianom i ewolucjom w pewnym rytmie wolniejszym czy przyspieszonym, za którego podstawę przyjmuje się ostatnio pokolenie czy generację”, *Z. Łempicki, Literatura, poezja i życie*, s. 40). Jeśli chodzi o podawane przez Baldenspergera warunki rozwoju literackiego, to wspólna tendencja w jego terminologii będzie się równać przemianie pojęć kierowniczych (*la transformation des notions directrices*), tradycja problemowa odwołaniu się do przeszłości narodowej i wpływów obcych (*le recours au passé national, l'appel à l'étranger*). Sprawy pokolenia Baldensperger zupełnie nie porusza. Szerzej o Z. Łempickim pisałem w roku 1938 w recenzji noszącej tytuł *Problem i metoda (Stara szuflada, Kraków 1967, s. 102–107)*. [przypis autorski]



Polską w latach 1897–1903. (Nie idzie naturalnie o daty jako coś absolutnego, lecz jako konieczne wyznaczniki.) Jej przedstawiciele są mniej więcej rówieśni, nasytzeni tym samym wspólnym ideałem sztuki symboliczno-nastrojowej, która na powierzchnię działania i wpływu dopuszcza na razie te jedynie części tradycji problemowej i artystycznej, jakie pomieszczają się w wspólnym celu, hasła sztuka dla sztuki. Ten zasadniczy kierunek dążeń inaczej naturalnie wygląda u Przybyszewskiego, inaczej u Miriama, bo wspólność zadań epoki i pokolenia nie niweluje rozmaitego zasobu indywidualnego, wnoszonego z tradycji, lecz jedynie te różnice wiąże w nadrzędną całość, widoczną nie tyle przy obserwacji od wewnątrz, ponieważ wówczas raczej uwypuklają się rysy, ile przy oglądaniu od strony innych możliwych przekrojów. Powstaje spójność przez kontrast, jako że żadna z zaznaczonych fal dolnych nie zamąca tych trzech łożysk zasadniczych. Starsi np. zauważają doskonale pesymizm i dekadentyzm i nawet będą go odtwarzać artystycznie, ale z tej zauważonej części nie wydobędą ani pragnienia nowego stylu, ani też nowej postawy wobec tradycji.

Rozkład okresu jednolitego to albo zanik, przetworzenie stylu, albo powrót przygluszonych czy zaniebanych problemów. Rozkład ten rozpoczyna się wtedy, kiedy ci, którzy szli z falą wspólną, lub przynajmniej z racji wieku iść mogli, poczynają się wyłamywać w jeden z wskazanych sposobów. Jeszcze nigdy żadnego prądu literackiego nie zlikwidowali poprzednicy, lecz zawsze współnicy, ukazujący drogi następcom. Epoka sama trwa, póki nie pocznie się pojawiać nowa, zwarta generacja, zwiastunka końca ostatecznego i nowej pełni, która narastającą i przez wszystkich odczuwaną nową tendencją wspólną weźmie za swój sztandar.

Wśród tych możliwości rozkładu jedna najbardziej uświadamia typy uciśnione. Dążeniem każdej epoki literackiej jest dzieło doskonałe, najpełniej wcielające dążenia estetyczne epoki. Lecz chwila narodzenia takiego dzieła, szczyt epoki, to zarazem kres i przesilenie. Osiągnięcie całkowite jest dla surowych lub przynajmniej podejrzliwych z racji swej obcości umysłów tamą, która zamyka możliwość dalszych samodzielnych dokonań. Bajecznie to wyczuł i wyraził S. Lack:

„Epokę obecną, tę, w której żyjemy, zamknął Wyspiański *Weselem* i *Wyzwoleniem*. Ci, którzy nastąpią, muszą tworzyć rzeczy nowe, inaczej nikt ich nie zauważy. Ci, którzy dalej swe żmudne dzieło prowadzić będą, swoje dzieło z czasu poprzedzającego zjawienie się tych dzieł, uchodzić będą mylnie za naśladowców czy epigonów, chociaż dzieła ich będą takie same, jakie były dawniej... Epoka fatalnie skończyła się dziełem, nie ma już co robić — epoka jest istotą tragiczną, robi to, czego zrobić nie chciała... Epoka jest zamknięta i dawnym sposobem żyć już nie sposób<sup>824</sup>”.

Ten cytat i wstępne, ogólne uwagi pozwolą na umiejscowienie *Pałuby* i *Próchna* w dynamice wewnętrznej epoki Młodej Polski<sup>825</sup>. Dynamika taka obejmuje zarówno twórców, jak odbiorców, zwłaszcza krytykę, stąd tak doniosła dla poznania roli dzieła w epoce jest jego recepcja, kto, jak i dlaczego w ten, a nie inny sposób przyjmował dany utwór. Powstaje z tego sieć działających sił, której dokładne wykreślenie najlepiej umiejscawia dane dzieło.

Recepcja *Próchna* — rzucamy to ogólnie, bardziej szczegółowe dowody odkładając do innej sposobności — była wcale jednolita: przyjmowano *Próchno* jako pochlebne oskarżenie. Ten obraz oskarżał, autor pragnął nawet moralizować, ale to wszystko przysłonięte było pochlebstwem wywyższającym dekadentyzm artystyczny przez styl, który dopiero

<sup>824</sup>Epokę obecną, tę, w której żyjemy, zamknął Wyspiański (...) dawnym sposobem żyć już nie sposób — S. Lack, *O literaturze kobiecej*, „Nowe Słowo” 1903, nr 24. [przypis autorski]

<sup>825</sup>Umiejscowienie „*Pałuby*” i „*Próchna*” w dynamice wewnętrznej epoki Młodej Polski — słówko o poprzednikach. *Pałubę* zestawiał z *Próchnem* jeden jedyny St. Lack (*O doktrymerach*, „Nowe Słowo” 1903, nr 17), jednakże na terenie dalekim od obchodzących nas tu rozważań. Temat tej rozprawy migawkowo wskazany został przez K. L. Konińskiego (*Katastrofa wierności. Uwagi o „Pałubie” K. Irzykowskiego*, „Przegląd Współczesny” 1931, nr 109), gdzie autor wśród możliwych a pominiętych przez siebie przekrojów *Pałuby* wymienił: „»Pałuba« jako reakcja na Młodą Polskę”. Koniński wspomina również o możliwym „opracowaniu filologicznym” *Pałuby*, rozumiejąc przez to chyba przyjęcie przez krytykę. Częściowym, w miarę konieczności dowodu, spełnieniem tego postulat u pragną być poniższe uwagi. [przypis autorski]

tutaj zakwitnął wszystkimi modernistycznymi powabami. Dwóch tylko krytyków, Brzozowski i Nowaczyński, wyznało się na nieszczerej hybrydyczności *Próchna*. Zresztą albo wierzono na słowo moralizatorstwu Berenta (tak np. zgodnie ze swymi predyspozycjami uczynił Chmielowski), albo nawet wypowiedano się wbrew Berentowi-moralizatorowi, a w obronie świata *Próchna*, tak jak gdyby temu światu potrzebny był silniejszy obrońca nad Berenta-artystę. Ostatnie stanowisko zajęła wśród innych Maria Komornicka w „Chimerze”<sup>826</sup>. Miejsce, w jakim się dokonała ta pomyłka, budzi podejrzenie, czy przypadkiem Miriam, drukując *Próchno* w „Chimerze”, nie kierował się podobnym rozumieniem tego dzieła jako apologii trudu artysty?

Inaczej było z *Patubą*. Od razu wiedziano, o co chodzi, rzecz była tylko w tym, czy zgadzano się z tą wiedzą, czy ją odrzucano. O Berencie nie dało się napisać tych prostych i najszlachetniejszych słów, jakimi Lack przyjął *Patubę*: „autor tej pracy jest człowiekiem nawróconym”<sup>827</sup>. Na co nawróconym, trudno to było od razu określić, ponieważ wypadek był jedyny i odosobniony, natomiast nie ulegało wątpliwości, przeciw komu nawróconym. Feldman np. wiedział doskonale, przeciw komu, a że był typem krytyka aprobatywnego, towarzyszącego, który, raz utkwivszy w pewnych hierarchiach, już ich nie zmieniał, wobec *Patuby* zawsze zachował horror godny pseudoklasyka, czytającego balladę romantyczną. Zwłaszcza, rzecz charakterystyczna, nie mógł znieść stylu tej książki:

„barbarzyństwo formy — pisał — bez życia, barwy i woni, począwszy od pomysłów zawsze wyśrubowanych, noszących wszystkie znamiona biurka literackiego, kończąc na języku polskim, który pod ręką tego pisarza staje się sztywną, zeszlą, źle wyprawioną skórą garbarską”<sup>828</sup>.

Recepcja *Próchna* i *Patuby* daje więc podwaliny stanowiska, które na pewien czas, nim wysuną się wątpliwości w sprawie *Patuby*, zająć musimy: *Próchno* to przykład niezupełnego, wątpliwego zerwania z okresem jednolitości, *Patuba* to przykład zerwania całkowitego. Reakcja związana i reakcja absolutna.

Ten charakter reakcji związanej i reakcji absolutnej w znamienny sposób warunkuje formę *Próchna* i *Patuby*. W *Próchnie* ta kwestia nietrudna jest dzisiaj do zauważenia, należy jedynie uzasadnić jej konieczność. Już Brzozowski wiedział, a Kridl przekonywająco udowodnił<sup>829</sup>, że kompozycja *Próchna* świadczy o braku dystansu wobec potępianego rzekomo świata tej powieści.

„*Próchno* opowiedziane nie byłoby już *Próchnem* — pisał Brzozowski w *Współczesnej powieści*. — Ale w tym właśnie, że opowiadanie tu nie powstało, że akcję właściwą trzeba było wyrzucić w „międzyrozdziały”, widzę dowód, że dystans psychiczny pomiędzy autorem a treścią dzieła nie istnieje... *Próchno* to właściwie kolisko monologów, to transpozycja *jednej i tej samej* treści duchowej, rozpaczy, na różne psychiczne tony”<sup>830</sup>.

Nadmiar monologów i długich opowiadań wynika w *Próchnie* z kilku przyczyn. Najpierw autor, który wraz z swoim okresem artystycznym odziedziczył po naturalizmie

<sup>826</sup>wbrew Berentowi-moralizatorowi, a w obronie świata „*Próchna*” (...) stanowisko zajęła wśród innych Maria Komornicka w „*Chimerze*” — warto zacytować, bo Komornicka była krytykiem całkiem przenikliwym i rzadko jej się zdarzały równie charakterystyczne pomyłki: „Zdawałoby się, że cała prostota, samorzutność, prawosć natury ludzkiej, w tłumie pogardzana lub zgwałcona, w pierś artysty przeszła, utaiła się, jak boski ogień z znieważonych kościołów w katakumbowe głębie — i w tej jedynej gościnnej piersi wydaje śmiertelną walkę dżumie występku i znikczemnienia, atakującej ich świadomość, walkę instynktu prawdy przeciw obłudowi Rzeczywistości... Pod przerażającym naporem tych wszechświatowych zapasów giną jednostki... giną Borowscy, Jelscy, Müllerzy... Bohater ginie, lecz idea zwycięża: i to jest istota wszelkiego tragizmu” („*Chimera*” 1902, VI, s. 456–457). [przypis autorski]

<sup>827</sup>słów, jakimi Lack przyjął „*Patubę*”: „autor tej pracy jest człowiekiem nawróconym” — S. Lack, *O doktrynerach*, „*Nowe Słowo*” 1903, nr 17. [przypis autorski]

<sup>828</sup>barbarzyństwo formy (...) źle wyprawioną skórą garbarską — W. Feldman, *Współczesne piśmiennictwo*, III, 8. 232. [przypis autorski]

<sup>829</sup>Kridl przekonująco udowodnił, że kompozycja „*Próchna*” świadczy o braku dystansu wobec potępianego rzekomo świata tej powieści — M. Kridl, „*Próchno*” jako zwierciadło epoki, „*Wiadomości Literackie*” 1933, nr 26. [przypis autorski]

<sup>830</sup>„*Próchno*” opowiedziane nie byłoby już „*Próchnem*” (...) rozpaczy, na różne psychiczne tony — S. Brzozowski, *Dzieła wszystkie*, Warszawa 1936, IV, s. 68 (*Współczesna powieść w Polsce*). [przypis autorski]

powieściowym nakaz indywidualizacji, wierności indywidualnemu językowi postaci, pod formą relacji z monologu czy opowieści doskonale mógł dać ujście swej solidarności artystycznej, pod pozorem, że jest to tylko obserwacja. W narracji bezpośredniej ten brak zerwania natychmiast się zdradzał, więc też unikało się tej narracji. Zresztą i dlatego Berent musiał jak najszerzej oddawać głos postaciom, bo ich postawa duchowa nie da się opowiedzieć, mieści się w tak specjalnym przeżyciu rzeczywistości, że bez wyrażenia aprobaty przynajmniej w ten sposób, iż powtarza się je bez zmiany, ba, z pochlebstwem stylistycznym, z kadzidłem pięknego słowa, to przeżycie byłoby niemożliwe do zakomunikowania. Wcale nie musi każda sztuka wywoływać takich skutków, jakich doświadczają bohaterowie *Próchna*, rzekoma konieczność podobnego wyniku jest ich wmówieniem, nieprawnie poszerzonym na wszelką sztukę. Krytyka powieściowa tego wmówienia, by w ogóle była dokonana, musiała najpierw postawić, zorganizować sam fakt wmówienia, inaczej bowiem w ogóle krytyka nie mogłaby mieć miejsca. Zorganizować ten fakt można było jedynie przez aprobatę, przez zgodę; każda fikcja, urojenie, nadmierna wyjątkowość muszą być aprobowane, bo inaczej w ogóle nie byłyby zauważone. Stąd nieunikniona dwoistość *Próchna*: by rzekomo potępić, musiało się zagadnienie postawić. Postawienie zaś tego zagadnienia wobec jego wyjątkowości, połączonej z pretensjami do uniwersalności, do wiecznej tragedii artysty, było niemożliwe bez aprobaty, bez porozumienia w stylu, bo w innym wypadku te pretensje okazałyby się całkowitą nikłością. Przeciwwstawienie pasie się w *Próchnie* aprobatą, bo bez aprobaty, niesłusznie ustalającej wysoką rangę przeciwnika, byłoby ono niemożliwe.

W *Patubie* uderza zupełnie odmienna kompozycja. Prawie całkiem, poza nielicznymi próbkami, brak rozmów, jak również niekontrolowanych przez autora monologów wewnętrznych; powieść jest jedną wielką narracją analityczną. To ustawiczne czuwanie nad psychologiczną konduktą postaci pozbawia je samodzielności i struktury psychicznej, którą by one wylaniały z siebie niezależnie od kontroli autora. Ludzie Irzykowskiego zmieleni są na najdrobniejszą mąkę. Sens formalny tej powieści oznacza ustawiczną i nieufną obecność autora. Skąd ten terror? Postaci *Próchna* musiały być puszczane samopas, ponieważ w innym wypadku nie powstałaby postulowana przez autora baza powieści. Postaci *Patuby* pod tą samą grozą musiały być traktowane przeciwnie, umieszczone w klatce i rozpięte na prętach. Celem *Patuby* jest wykazanie, że wszelkie uczuciowe, nastrojowe motywacje i przeżycia, wszelkie liryczne formy poetyzowania, wszelkie typy stosunków międzyludzkich mogą i powinny być sprowadzone do form intelektualnych i analitycznych, przy czym dopiero wówczas zyskują rangę najwyższej pozycji<sup>831</sup>. Strumieński, Ola, Angelika, Gasztołd, pozostawieni sobie, nigdy by nie doprowadzili czytelnika do tych wniosków, bo życie samo, to życie, którego komplikację pragnie Irzykowski podchwycić, nie doprowadza nigdy zjawisk do stanu oczyszczenia intelektualnego, gdzie myśl staje się najwyższym zastępstwem erotyki, poezji, ideału. Postaci *Patuby* są zaprzeczeniem postulatu i twierdzenia Mauriaca, że postać powieściowa wtedy poczyna żyć, gdy wyskakuje autorowi z przeznaczonych dla niej ram i czyni niespodzianki. Tym ludziom niespodzianki zostały surowo zakazane, bo uwolnieni od kontroli nie doprowadziliby do pożądaných przez autora wniosków. Stąd wreszcie styl *Patuby*, wyprany z odkrywczosci w działaniu na uczucie, cały skierowany ku wyrazowi intelektualnego powikłania i kłębowa, ku atomistyce codziennego życia duszy.

Jak widać, forma *Patuby*, choć w innym kierunku, jest równie co forma *Próchna* uwarunkowana charakterem reakcji przeciw hasłom estetycznym i uczuciowości Młodej Polski i jako wyraz tej reakcji najlepiej się ją rozumie. I co ważniejsze, w obydwu wypadkach takie pojmowanie struktury artystycznej tych książek ukazuje konieczność tej właśnie, a nie odmiennej formy. Wobec tego nie wydają się słuszne zarzuty, jakie stawiał *Patubie* Konstanty Troczyński:

<sup>831</sup> Celem „*Patuby*” jest wykazanie, że wszelkie uczuciowe, nastrojowe motywacje i przeżycia, wszelkie liryczne formy poetyzowania, wszelkie typy stosunków międzyludzkich mogą i powinny być sprowadzone do form intelektualnych i analitycznych (...) wówczas zyskują rangę najwyższej pozycji — „W ostatniej instancji (...) sensacyjna, silnie erotyczna, ustępami kryminalna sprawa Angeliki przedstawia się nie jako kwestia zmysłów lub serca, ani jako kwestia społeczna, moralna lub estetyczna, lecz tylko jako kwestia intelektualna albo może naukowa, zawila, nudna, bo trudna, szczepiona z siecią rachunków, w których gubi się oko. Moim zdaniem do tej instancji dochodzi każda sprawa, jeśli się ją na serio bada...” (*Patuba*, Lwów 1903, s. 391–392). [przypis autorski]

„Historia Angeliki została tak postawiona technicznie, że nie można jej już utożsamiać ze sprawą Marii Dunin... pomiędzy kompozycją symboliczną fabuły a ultrarealistyczną techniką wyjaśnień psychologicznych jej zdarzeń równowagi być nie może<sup>832</sup>”.

Podobne, najwcześniej przez Komornicką sformułowane zarzuty tracą wagę, gdy strukturę *Pałuby* oceniać jako wynik wyzwolenia typu uciśnionego, wynik nawrócenia na samego siebie. Formalna pałubiczność *Pałuby* jest do wyjaśnienia tylko jako sposób niezwykle gwałtownej reakcji przeciw tak zdecydowanej, tak ciężkiej wspólnej tendencji i tradycji problemowej, że musiało się sięgnąć do wypadku bardzo granicznego, ponieważ dzieło bliższe normom, zwyklesza powieść realistyczno-psychologiczna gotowa była podpaść pod kategorie rządzącej epoki i nie wyróżnić autora tak, jak on pragnął. Mamy tu klasyczny przykład dynamitu międzywierszowego. Wobec tego obrona Irzykowskiego, w której zabrania on mierzenia *Pałuby* potocznymi normami powieściowymi<sup>833</sup>, nie tylko nie jest wybiegiem, nie tylko cnotę czyni z niedostatku, ale ze stanowiska celów dzieła te cechy formalne były rzeczywiście drugorzędne. W innych okolicznościach ich brak mógłby przeważać sąd, w tych nawet ze stanowiska badacza byłyby one balastem.

Ta reakcja związana i absolutna widnieje też w dalszym aspekcie artystycznym *Próchna* i *Pałuby*. Chodzi o stosunek obu pisarzy do poetyczności ich epoki. Termin poetyczność rozumiem wedle określeń Lacka<sup>834</sup>, jako ten zespół środków artystycznych, który najszybciej i najłatwiej przemawia do wrażliwości estetycznej danego okresu. Ten zespół jednak najszybciej wysycha, ponieważ jest ograniczony do zbyt wielu właściwości, które już w drugim wydaniu rodzą epigoństwo. Jest to nieunikniona słabość każdej epoki i uderzając w nią, najłatwiej dać świadectwo zerwaniu. Atak bowiem na specyficzną poetyczność epoki łączy się z dojrzeniem epoki w dzieło doskonałym. Przelamanie okresu jednolitego dokonuje się przeto dwojako: na powierzchni reakcją taktyczną przeciw potocznej poetyczności, jako że ten przeciwnik jest słabszy i wyraźny, w głębi niekoniecznie świadomym przekonaniem, iż wobec dojrzenia w dzieło dalsza droga jest zamknięta. Ścisłej biorąc, ta dojrzałość epoki zostaje uświadomiona przez typ uciśniony jako niechęć przeciw najczęstszym formom poetyckim danego czasu. Irzykowski mimo woli sam się przyznaje, że uderza tylko w poetyczność epoki, gdy stara się zlekceważyć możliwość romansu *idei à la Bourget* lub powiada:

„W *Pałubie* nie idzie mi o dokładne pod względem historycznym określenie fluktuacji prądów umysłowych w Polsce, ale o punkty zetknięcia się ich z niższymi szablunami, krążącymi tymczasem u dołu między ludźmi (*Pałuba*, s. 475; podkr. K.W.)”.

Mimo to te punkty zetknięcia podniesione zostają do godności wyznaczników całej epoki, bo takim jest stały mechanizm podobnych sporów.

Tu mieści się najwyraźniejszy kontrast między *Próchnem* a *Pałubą*. *Próchno* jest zupełnie jedynym zjawiskiem, w którym ta potoczna i umowna, najbardziej współczesnych oszalałająca poetyczność jednak podniesiona została do poziomu dzieła o wartości nieprzemijającej. Gdyby *Pałuba* w drugiej redakcji napisana została o rok, dwa lata później, *Próchno* mogłoby być dla niej tym preparatem ukazującym literacką anatomię epoki, jakim w tekście jest fikcyjna powieść Gasztolda, w przypisach *Przed wschodem słońca* Zbierzchowskiego, i to preparatem dużo ciekawszym i godniejszym przeciwstawiającej się analizie. Wystąpienie Irzykowskiego przeciw charakterystycznym dziwactwom i przerostem młodopolskiego powieściopisarstwa, mierząc w fikcyjne dzieło Gasztolda, uderza w *Próchno*.

Przede wszystkim uderza w styl *Próchna*, w liryczne cyzelatorstwo Berenta. Opis doświadczeń Gasztolda przy pisaniu można by z niewielkimi zmianami cytować jako opis

<sup>832</sup>Historia Angeliki została tak postawiona technicznie (...) równowagi być nie może — K. Troczyński, *Od formizmu do moralizmu*, Poznań 1935, s. 23. [przypis autorski]

<sup>833</sup>obrona Irzykowskiego, w której zabrania on mierzenia „*Pałuby*” potocznymi normami powieściowymi — „Zarzucano mi już... — lub też przeczuwam takie zarzuty, jak: że nie umiem rozwijać akcji, że nie mam pojęcia, jak się pisze powieści, nie potrafię charakteryzować osób, nie mam stylu, piszę rozwlekle i sucho, nie mam poczucia przyrody, rozmachu, zmysłu architektonicznego itp.” (*Pałuba*, s. 521). [przypis autorski]

<sup>834</sup>poetyczność (...) wedle określeń Lacka — „Poetyczność to poezja widziana w jakiejś epoce od strony socjalnej, od strony publiczności życia towarzyskiego, na które wpływ ma bardzo wielki, na poezję nie ma wpływu żadnego lub prawie żadnego... Poetyczność jest ceremoniałem, pompą, strojem” (S. Lack, *O doktrynerach*, „Nowe Słowo” 1903, nr 17). [przypis autorski]

stylu *Próchna*<sup>835</sup>. Ponadto te efekty pisarskie, które Irzykowski złośliwie przeznaczają do przyszłego szkolnego wydania *Patuby*, znajdujemy w *Próchnie*. Jest to charakterystyczny dla *Próchna* sposób wywoływania nastroju za pomocą stylizowanego refrenu lirycznego (najwidoczniejszy w opowiadaniu Hertensteina), ironicznie zapowiedziany w *Patubie*<sup>836</sup>, oraz tworzenie aforyzmów, błyskotliwych głębości, które tak imponuje Gasztoldowi<sup>837</sup>. Zestawienia nie zmierzają naturalnie do sugestii, jakoby *Próchno* było tym właśnie zautomatyzowanym dzięki posługiwaniu się zużyтыми sztuczkami dziełem, z myślą o którym pisze Irzykowski. Nie chodzi o rangę, ale o typ, ten zaś przepowiedziany jest w *Patubie* w wielu ważkich cechach artystycznych.

To przeciwstawienie obejmuje zakres znacznie szerszy niż ten, jaki da się przymierzać na *Próchnie*, obejmuje całą estetykę impresjonizmu, zwłaszcza tę ważną część wspólnej tendencji artystycznej, którą Irzykowski wyznawał w *Horli*, głosząc, że „każde wrażenie jest święte”<sup>838</sup>. Tutaj Irzykowski doskonale demaskuje mechanizm „pisanie na wrażenie”, tę rzekomo niezależność poety-nastrojowca i impresjonisty, w której pod pozorem bezinteresowności twórczej kryło się wyrachowanie w działaniu na czytelnika<sup>839</sup>. Nierzetelność częstego u ówczesnych poetów niższego lotu postępowania, nierzetelność poszerzona na wszystkich, by uchronić Irzykowskiego od możliwych podejrzeń o solidarność z tym typem pisania, spowodowała, że pałubiczny „pierwiastek rektyfikacyjny, dementujący” (*Patuba*, s. 435), wtargnąwszy do samego warsztatu pisarza, sprawił, iż według dowcipnego powiedzenia Troczyńskiego „do staromodnego zegarka dołączano zawsze kluczyk... do tego zegarka twórca dodał nam rozrzutnie jeszcze i pilniki, obciążki, młoteczki, śrubki i kółeczka”<sup>840</sup>. Naturalnie to wyłamanie się było ułatwione tym, że Irzykowski w dużej mierze z konieczności czynił cnotę, i kiedy czytamy, iż gdyby chciał, mógłby w tym miejscu „udoić poezję nastrojową” (*Patuba*, s. 327), nie wierzymy. Bo prawdziwa i przewrotna poezja jest tutaj w perspektywie absolutyzmu intelektualnego, rozbijającego na drobiny i z drobin budującego zamki na lodzie, perspektywie niezgodnej z podobną przechawką. Przecina się w *Patubie* z tendencją epoki odmienny gatunek uzdolnień pisarskich i ta odmienność wyzwala jej autora<sup>841</sup>.

<sup>835</sup> Opis doświadczeń Gasztolda przy pisaniu można by z niewielkimi zmianami cytować jako opis stylu „*Próchna*” — „...miał Gasztold rozkosze, pławiąc się w potopie swego stylu — muzycznego, pieścącego ucho, to szumiącego jak kaskada, spadająca po kamieniach z gór, to groźnego jak piorun, kiedy zahuczy rozpacznie w chmurach gęstych, poczwarnych, w upiorną a głuchą noc jesienną [itd. itd.]. Miał styl, a »styl to człowiek«. Rzeźbił, cyzelował, drażył, malował, śpiewał... Odkrył zresztą niektóre sekreta swego stylu. Naprzód, żeby trafić na jakiś dobry, wydajny rozpędnik do rozpoczęcia zdania; taki rozpędnik można potem w różnych wariacjach powtarzać jak motyw muzyczny. Po drugie, lubił czasem, zwłaszcza na końcu jakiegoś ustępu, kiedy się już dobrze rozmachał, dawać stylowi ostrogę i puszczać go w galop. Wtedy wydłużał zdania w dalekie okresy, włócił czytelnika po wertepach, oszałamiał, hipnotyzował, porywał, myśl nieskomplikowaną i banalną w najbardziej zawily i cudowny sposób wyrażał, powtarzał, tak że było to jakby echo wystrzału, tysiąckroć odbite w lesie pełnym grot tajemniczych, aż wreszcie zziązanemu, w labiryntach zabląkanemu czytelnikowi dawał uspokojenie w długim, pełnym akordzie, rozlewającym się majestatycznie jak tafla wód afrykańskiego jeziora” (*Patuba*, s. 243–244). [przypis autorski]

<sup>836</sup> sposób wywoływania nastroju za pomocą stylizowanego refrenu lirycznego (...) ironicznie zapowiedziany w „*Patubie*” — „(...) mógłbym na rachunek Strumińskiego zrobić małą elukubrację poetyczną, żegnającą muzeum, np. w formie litanii z odpowiednim »leitmotivem« czy też rozpędnikiem. Szkoda nawet, że od samego początku nie wprowadził jakiegoś osobnego poetycznego »leitmotiwu« dla muzeum i w ogóle dla Angeliki; mógłbym być w toku powieści modulowaniem tego motywu robić znakomite efekty: raz rozbrzmiewałby on melancholijnie, to znowu triumfująco, a np. teraz pogrzebowo. Uzupełnić to w szkolnym wydaniu *Patuby*, ażeby profesorowie gimnazjalni mieli klasyczny przykład dla pokazywania tajemnic techniki poetyckiej” (*Patuba*, s. 378). [przypis autorski]

<sup>837</sup> tworzenie aforyzmów, błyskotliwych głębości, które tak imponuje Gasztoldowi — „Gasztold (...) koniecznie chciał być aforystycznym, bo uważał to za specjalną zaletę stylu” (*Patuba*, s. 244). [przypis autorski]

<sup>838</sup> każde wrażenie jest święte — K. Irzykowski, *Nowele*, Stanisławów 1908, s. 115–123, 182. [przypis autorski]

<sup>839</sup> Irzykowski doskonale demaskuje mechanizm „pisanie na wrażenie” (...) pod pozorem bezinteresowności twórczej (...) wyrachowanie w działaniu na czytelnika — „Pomimo swych apostrof do czytelnika jest *Patuba* książką pisaną zupełnie bez względu na czytelnika, a dla niego i przed nim. Tymczasem wszystko, co się dziś u nas pisze, pomimo pożytku tworzenia bezinteresownego, samotnego, pisze się wciąż z tajemną myślą o czytelniku, o tym, jakie to na nim będzie sprawiło wrażenie... Formalnie poeci niby to nie dbają o czytelnika, a przecież treściowo są wciąż odeń zależni, bo poemat ich wtedy dopiero staje się poematem, wtedy dopiero osiąga swe przeznaczenie, gdy przejdzie przez głowę czytelnika — jaką głowę! jaką głowę!” (*Patuba*, s. 523–524). [przypis autorski]

<sup>840</sup> do staromodnego zegarka dołączano zawsze kluczyk (...) twórca dodał nam (...) pilniki, obciążki, młoteczki, śrubki i kółeczka — K. Troczyński, *Od formizmu do moralizmu*, Poznań 1935, s. 17–18. [przypis autorski]

<sup>841</sup> Przecina się w „*Patubie*” z tendencją epoki odmienny gatunek uzdolnień pisarskich i ta odmienność wyzwala jej autora — tę przyczynę podawał już Brzozowski: „Nie umniejsza w niczym mojego wysokiego mniemania

Ostatni aspekt tej relacji absolutnej i związanej odsłoni wyniki bardziej nieoczekiwane. Każda epoka literacka wytwarza pewne ulubione schematy sytuacji ideowych (częściwiej sytuacji), jedynie wówczas żywotne, jak np. w epoce Młodej Polski hedonizm, nirwana, marzenia dekadenco-eschatologiczne itp. Tęgo rodzaju specyficzne problemy i rozwiązania to najczęściej przedłużenia pewnych stale powtarzających się pytań filozoficznych, przedłużenia czynione gwoi wyróżnienia epoki. Ponieważ posiadają one urok zupełnej inności, absorbują uwagę współczesnych dużo bardziej aniżeli tendencja głębsza, z której się zrodziły, i aniżeli na to zasługują. Losem takich przedłużeń bywa szybkie zapomnienie, niemożność powtórzenia danego rozwiązania w innej epoce, ale też w takich przedłużeniach (i skrzywieniach) wyznawcy najszybciej się porozumiewają. Z podobnych rozwiązań powstaje nad epoką zespół bardzo jaskrawych i dobitnych znaków, który badaczowi najżywiej określa charakter poetyczności danej epoki, o ile naturalnie przez połączenie tych oznak z tendencjami dennymi utwierdzi się i uzasadni ich charakterystyczność.

Ten zespół znaków występuje w *Próchnie* w komplecie dużo pełniejszym niż w powieściach Przybyszewskiego. Tłem uczuciowym powieści<sup>842</sup> jest powszechna skarga modernistów polskich na niemożność znalezienia jakiejś stałej wartości; w *Próchnie* skarga ta godzi głównie w przerafinowanie kultury urbanistycznej, w zatrąę bezpośredniości i instynktu twórczego w zetknięciu z miastem i maszyną. Szamotanie się artystów Berenta to ciągłe próby wyzwolenia się z tego stanu, próby dokonywane zawsze według recept epoki. Rozpaczliwy hedonizm, anarchistyczne marzenie Pawluka, samobójstwo, to kruczki drobniejsze. Nad nimi wyrasta estetyzm walczący, który rozgrywa tu wszystkie prawdziwe i urojone tragedie artysty, jeszcze wyżej konsekwentne stosowanie nirwany, jaka u Berenta doszła dalej, niż zalecał Schopenhauer: ogarnęła sztukę, ukazała jej związki z interesem życia, dowodząc przez to, iż sztuka nie może być tym pożądanym uciszeniem woli życia, jakie za przewodem Schopenhauera pragnęli w niej widzieć modernści. Nawet rozwiązanie powieści, mistyczny witalizm, który z życia czyni najwyższą, lecz całkiem nieokreśloną wartość, nie wychodzi poza obręb dekadentyzmu, świadcząc jedynie o zastąpieniu wartości konkretnej, która w tym otoczeniu powstać nie może, przez pustą i szeroką ramę. I tak jest z wszystkimi określnikami ideowymi powieści. Nastrój zastępuje rozwiązanie, dla chcących wierzyć mogąc znaczyć wiele, bo kontroli wewnątrz takiego określnika nie da się przeprowadzić, dla nieskłonnych do poddania się bez sprawdzenia mogąc nic nie znaczyć.

„(...) ujrzałem trzy drogi życia: na szczyty białe drogę marzeń bezpłodnych, wydeptany gościniec w dolinę szarej nędzy i daremnej, Syzyfowej walki z kamieniami oraz ścieżkę krętą, co wierzchołkami gór i padołem przepaści wiedzie w czarne pałace, gdzie lirowe dziady królują i tłumy pochlebstwem żyją<sup>843</sup>...”

Ideal, wartość, są zawsze raczej wskazaniem, otwarciem drogi, możliwością wartościową, kierunkiem dążeń. Sam cel od razu wmawiany i gotowy, niezmienny, staje się najczęściej doktryną, dogmatem, tępym absolutyzmem. Tutaj zaś mamy wielce ozdobne drogowskazy, które rozmyślnie są zamazane, które mogą wskazywać i to, i tamto. Krótko: *Próchno* to niezwykle obfite kompendium ulubionych w dekadentyzmie schematów. Sprawia to, iż najświeższa, co dopiero wytworzona (a raczej zapożyczona) tradycja problemowa Młodej Polski ściśle modernistycznej jest w tej książce jedyną tradycją problemową żywą.

Nie zwracając uwagi na problemy pomniejsze, z tej tradycji Irzykowski podejmuje dwa nadrzędne i ważkie zagadnienia: ogólnikowość problematyki modernistycznej oraz kwestię dekadentyzmu. Główny atak zostaje wymierzony przeciwko tej ogólnikowości.

o autorze *Pałuby* przekonanie, że gdyby miał on większe zdolności stylistyczne w kierunku liryczno-muzykalnym — *Pałuba* byłaby powieścią fantastyczno-mistyczną, zamiast stać się, czym jest dzisiaj — nieubłaganą aż do okrucieństwa analizą nie tylko wszelkiej mistyki, fantastyczności, ale i bardziej głębszych i ogólniejszych jej podstaw” (*Cogitationes morosae*, „Głos” 1903, nr 47). [przypis autorski]

<sup>842</sup>Tłem uczuciowym powieści [„*Pałuby*”] (...) jest powszechna skarga modernistów polskich na niemożność znalezienia jakiejś stałej wartości — K. Troczyński, *Od formizmu do moralizmu*, Poznań 1935, s. 17–18. [przypis autorski]

<sup>843</sup>ujrzałem trzy drogi życia (...) lirowe dziady królują i tłumy pochlebstwem żyją — *Próchno*, III, s. 124; cytaty z *Próchna* pochodzą z wyd. *Pism*, Warszawa 1933, II–III. [przypis autorski]

Tutaj się mieści sam cel związku *Snów Marii Dunin z Patubą*: ukonkretnienie problemu ramowego, ogólnikowego<sup>844</sup>. Lack w cytowanym studium mówi, iż Irzykowski „napisał *Sny Marii Dunin* przy pomocy dawnej swej wiary, iżby jej nicość wykazać”. Rzec by zaś trzeba dokładniej, że napisał przy pomocy dawnej metody, iżby po napelnieniu precyzyjną treścią wykazać jej ramową nieprzydatność. W szczegółach będzie to demaskowanie gotowych schematów dualistycznych, które wystarczy przesunąć na nowe tereny, by otrzymać nowe rzekomo wyjaśnienia i rozwiązania, tak że to przesunięcie wydaje się prawdziwą ewolucją ideową (*Patuba*, s. 171, 474). Takim osiowym dualizmem modernizmu jest przeciwstawienie: rozum — uczucie, redukowane stałe przez Irzykowskiego do powikłanych konkretów, podobnie jak inna para przeciwstawna, do której w *Pahubie* z racji rozwoju fabuły kilkakrotnie powraca: mężczyzna — kobieta. Wiecznym antagonizmem płci próbuje parę razy wyjaśnić Strumieński swoje walki psychiczne z Olą, zawsze z dezaprobatą autora (*Patuba*, s. 161, 225)<sup>845</sup>.

Zagadnienie dekadentyzmu stawia Irzykowski w sposób, jak na reakcję przeciw Młodej Polsce, nieoczekiwany: nie wierzy w prawdziwość załamania się dekadentyzmu polskiego, nie widzi przyczyn ucieczki w nieokreślony kult życia, broni porzucanego przez wyznawców stanowiska.

„O ile idzie o zwalczanie tej działalności ludzkiej, która bywa nazywana już to myślą, już to poezją, już to wyrafinowaniem psychicznym itd., to stoję po stronie poezji i wszystkich Płozowskich na świecie” (*Patuba*, s. 485–486).

*Pahuba* jest jak gdyby równoczesną odpowiedzią na *Próchno*, odpowiedzią utrzymaną ściśle na terenie zagadnienia dekadentyzmu, bo w tym samym czasie padały odpowiedzi z innego tonu — odzicie romantyczno-wieszczej tradycji problemowej u Wyspiańskiego i Żeromskiego. Od tej strony oglądana *Patuba*, aczkolwiek zrywa z nawyczkami stylu, jest bardziej modernistyczna niż *Próchno*, ponieważ autor jej nie wierzy w załamanie się analizy i komplikacji, z jakiego zrodziła się skarga Berenta. Ukazuje, przynajmniej w stanie próby, do jakich atomów dojść winna destrukcja psychologiczna, by mieć prawo, jeśli nie do znużenia, to do świadomości, iż osiągnięte zostały granice, których przekroczenie dekadenci niesłusznie zapowiadali. Stąd kpina i ironia w traktowaniu przewyciężeń i załamań, jakie się w Polsce dokonały, nim w ogóle analiza doszła do prawdziwej komplikacji<sup>846</sup>. Irzykowski zupełnie więc nie przesadził, kiedy po latach oświadczył, że jedynym konsekwentnym dekadentem w Polsce był on, który kieliszka wódki z Przybyszewskim nie wypił<sup>847</sup>. Bo dekadentyzm typu *Próchna* jest dla Irzykowskiego, żeby tak rzec, dekadencją dekadentyzmu, jak najwyraźniej wynika z takiego określenia:

<sup>844</sup>cel związku „*Snów Marii Dunin*” z „*Patubą*”: ukonkretnienie problemu ramowego, ogólnikowego — „Dotychczasowym błędem było, że sięgano albo za płytko, albo — przeskakując całe życie zastępcze — za głęboko, tj. tam, gdzie już nic być nie może, i robiono rzekome wizje kosmiczne zamiast uprawiać introspekcję. Mnie się zdaje, że zbadać warstwę na kilkaset metrów pod tzw. powierzchnią duszy — to może wystarczy, nie trzeba nadiru” (*Patuba*, s. 403). [przypis autorski]

<sup>845</sup>antagonizmem płci próbuje parę razy wyjaśnić Strumieński swoje walki psychiczne z Olą, zawsze z dezaprobatą autora — „Zareczam np., że każdy z owych poetów, którzy lubią pisać o ewowatości kobiet, jeżeli idzie o jego własną skórę, np. o pozyskanie lub utratę jakiejś żywej kobiety, nie będzie jej traktował jako przedstawicielki rodzaju, lecz jako indywidualność, uwzględni wszystkie okoliczności danego zdarzenia, postąpi praktycznie jak agent śledczy — i przynajmniej w myślach spłaci rzeczywistości dług aż do ostatka, zanim zacznie na tle przebytej awantury dziergać filozoficzne i poetyczne arabeski” (*Patuba*, s. 465). [przypis autorski]

<sup>846</sup>do jakich atomów dojść winna destrukcja psychologiczna (...) Stąd kpina i ironia w traktowaniu przewyciężeń i załamań, jakie się w Polsce dokonały, nim w ogóle analiza doszła do prawdziwej komplikacji — „Ludzie subtelni i czuli zaczęli zazdrościć półgłówkom, zaczęli szukać odżywczych soków, bredzić o kwietyzmie, chorobliwości, wybujalnościach cywilizacji, aż wreszcie zgodnie stwierdzono, że się jest do niczego, a za jakiś czas, że się już jest na drodze do poprawy i czynów. Niektórzy pozwali tylko i uznawali się za niedołęgów — dla honoru, inni cierpieli i gryzli się wewnętrznie... Ludzie robili dziwne rachunki sumienia, rodzili dopiero teraz myśli, które przychodziły na świat z gotowym piętnem: jesteśmy złe, wyklęte, niepotrzebne, ohydne. Taką jest obłuda, a bliskość końca wieku poddawała tym wzgardom taką ładną, dobrą nazwę: schyłkowcy, findesieclści; ba, ta nazwa sama już była dowodem” (*Patuba*, s. 169). Nawiasem mówiąc, charakterystyka nastrojów schyłkowych doskonała. Por. również s. 475: „Równoległe na wzór Francji imitacją przełamania nauki, realizmu, pary i elektryczności — wiwat fantazja, uczucie, pierwotność... Modernizm nie może wypowiedzieć ostatniego słowa i wyperswadować, że jest właściwie słą, już go przekrzykli inni, hasło: »hajże na cywilizację«, w imię którego modernizm zwyciężył, okazuje się obosiecznym, obraca się przeciw tzw. dekadentom”. [przypis autorski]

<sup>847</sup>Irzykowski (...) nie przesadził, kiedy (...) oświadczył, że jedynym konsekwentnym dekadentem w Polsce był on, który kieliszka wódki z Przybyszewskim nie wypił — K. Irzykowski, *Walka o treść*, Warszawa 1929, s. 276. [przypis autorski]

„Dekadencją naprawdę było i jest zawsze jeszcze to, że zamiast afirmować szczyty inteligencji, analizy wyrafinowania, komplikacji, zamiast kryzys intelektualny, a nawet jego chwilowe jarzmo kaudyńskie, uważać za konieczną fazę ku dalszym rozwojom, ogłasza się ten kryzys, przedwcześnie, za bankructwo. Dekadentyzm jest zdradą, ucieczką, niedomyśleniem do końca<sup>848</sup>”.

Więc dekadentyzm nie jako przezwą, lecz dekadentyzm taki, jakim być mógł, być powinien, jako wyrafinowanie intelektualne, które nie lęka się swej samoistości i samotności — oto stanowisko, jakie w końcu znajdujemy w *Patubie*. Umacnia to godzien wspomnienia stosunek do Schopenhauera, który, ucząc estetyki modernizmu, pesymizmu, prób nirwany, był dla Młodej Polski modernistycznej najgłośniejszym obok Baudelaire’a obcym twórcą tradycji problemowej. U Irzykowskiego, mieniącego się uczniem Schopenhauera<sup>849</sup>, ani śladu użytkowania tych powszechnie działających motywów, ale stosunek wedle zasadniczej dyrektywy umysłowości Irzykowskiego.

„Schopenhauera dualizm woli i intelektu nigdy jakoś nie mógł mi przemówić do przekonania, gdyż w aktach intelektu czułem zawsze taki sam żywiołowy pęd, jak w aktach woli, i ten właśnie mój protest przeciw Schopenhauerowi uzmysłowiony jest w *Zwycięstwie*<sup>850</sup>”.

Protest przeciwko modernistycznej eksploatacji jego nauki. Ten zaś dramat szachowy *Zwycięstwo*, w którym symbolem walki jest abstrakcyjna precyzja szachowa, jakżeż jest wymowny przez niewspółmierność komentarza i szachowych zdarzeń, zwłaszcza gdy kombinacja szachowa staje się narzędziem wyróżnienia wobec wspólnej tradycji. Zaiste, „cyfry śpiewają, orkiestra prawideł gra, a planety tańczą przy tej muzyce...”.

A jednak *Patuby* nie można uważać za powtórny nawrót pozytywizmu, jak czyni to np. Feldman. Epoka poprzedzająca w Polsce modernizm tylko pozornie pozostawiała wolność intelektowi: była zasadniczo racjonalistyczna, ale racjonalizm polskiego pozytywizmu był skrępowany. Intelekt poszedł na usługi tendencyjności, w budujące zadania wprzęgnięto tę władzę duchową, która dużo mniej daje się wprząc od uczucia. Intelekt jest władzą żrącą, atomizującą, rozdziałającą, może on w pewnych okolicznościach, raczej zewnętrznych, stawać się sługą, ale racjonalizm tendencyjny to właściwie zdrada swobody intelektu. Jedyń Świątochowski posiadał wśród pozytywistów polskich tę zimną i bezwzględną błyskotliwość, dumę samowładną, jaką daje nieskrępowany intelektualizm. Irzykowski jest typem umysłowym, u którego ta atomizująca i precyzyjna (nie dla celów dalszych precyzyjna, ale dla samej sumienności władania całą rozpiętością posiadanego narzędzia) wszechwładza intelektu z racji młodszości jego w zestawieniu z generacją pozytywistów nie była już obciążona zadaniami tendencyjnymi. Mogła więc dojść do śmielszej samowiedzy, ułatwionej ponadto środowiskiem, z jakiego Irzykowski wyszedł: Galicja nie obciążała młodego umysłu tak silnymi nałogami tendencyjności, jak czyniła to Warszawa. Irzykowski wśród generacji pozytywistów czułby się na pewno tak samo obco, jak wśród Młodej Polski, powiem nawet, że czułby się bardziej obco, ponieważ Młoda Polska wprawdzie fałszywie — dla autora *Patuby* — posługiwała się przyrządami analizy duszoznawczej, ale to nie były jego przyrządy, podczas gdy pozytywiści posługiwali się fałszywie przyrządami, które były jego. Nie darmo Irzykowski w obronie *Patuby* odpowiadał Brzozowskiemu:

„Brzozowski przedstawia sprawę tak, jak gdyby pozytywizm itp. kierunki umysłowe przeszły już w krew inteligencji polskiej i krew tę zaraziły beznadziejnym sceptycyzmem... Być może, że Brzozowski sparzył się na kilku warszawskich pozytywistach starej daty, ale zresztą powinien wiedzieć, że w Polsce nigdy tak bardzo nie rozumowano, nie wątpiono, nie analizowano,

<sup>848</sup> *Dekadencją naprawdę (...) zdradą, ucieczką, niedomyśleniem do końca* — K. Irzykowski, *Walka o treść*, Warszawa 1929, s. 276. [przypis autorski]

<sup>849</sup> *U Irzykowskiego, mieniącego się uczniem Schopenhauera (...)* — K. Irzykowski, *Czyn i słowo*, Lwów 1913, s. 158. [przypis autorski]

<sup>850</sup> *Schopenhauera dualizm woli i intelektu nigdy jakoś nie mógł mi przemówić do przekonania (...)* ten właśnie mój protest przeciw Schopenhauerowi uzmysłowiony jest w „*Zwycięstwie*” — K. Irzykowski, *Wiersze i dramaty*, Stanisławów 1907, s. 224. [przypis autorski]

Polska, Historia, Rozum,  
Niewola

Polska, Filozof, Nauka,  
Rozum



owszem, wszelkiego rodzaju metafizyków mieliśmy zawsze pod dostatkiem, a zaaranżowana w ostatnim dziesiątku lat XIX wieku reakcja Młodej Polski była reakcją przeciw czemuś, czegośmy nigdy naprawdę nie mieli<sup>851</sup>”.

Wypadek Irzykowskiego najżywiej przypomina (lecz nie jest identyczny) sprawę stosunku Stendhala do romantyzmu. Takie zestawienie rzucił już Antoni Potocki<sup>852</sup>, nie wydobywając jednak wszystkich nasuwających się podobieństw. I tu, i tam mamy do czynienia z typem racjonalisty, zabląkanego w generację duchowo odmienną, który po krótkim terminatorstwie wyzwała się i jest sobą. I tu, i tam znajdujemy pozorne dziedzictwo epoki poprzedniej, jednak wobec braku bezpośredniego związku z zadaniami tej epoki, dziedzictwo wyzwolone, doprowadzone do krańców samowiedzy. Intelktualizm kojarzy Stendhala z XVIII wiekiem, ale nie równa z duchem tego wieku: braknie tendencji encyklopedystów, braknie intelektu w zaprzęgu, zupełnie jak u Irzykowskiego.

Tak oto w formie krańcowego wniosku korygujemy zajmowane dotąd dla wyrazności wykładu stanowisko: wiadomo było, że *Próchno* nie zrywa naprawdę z swoją epoką, wiadomym się staje, że nie czyni tego również *Patuba*. Te dwa dzieła są jak krystaliczne narośle na bryle swej epoki, z odmiennych ścian tej bryły czerpią one życie, lecz zawsze tak, że oderwane być nie mogą. I choć różnaitość tych narośli tak była pozornie wielka, że dopiero po dość skomplikowanych zabiegach dają się one z sobą połączyć (jest w tym najpewniejsze świadectwo żywotności epoki, którą stać było na takie zaprzeczenia samej siebie) — mimo to okazuje się, że zerwać z swoją epoką bez śladu, to rzecz niemożliwa. Tyle że *Patuba* bardziej odbiega od swej epoki, ponieważ wytworzony w niej został nowy, mniejsza, że niepowtarzalny, styl, a zerwanie z wspólną tendencją artystyczną jest zerwaniem najsilniejszym. Gdy dokonuje go wielu, pada epoka. Te dzieła obydwu są wyjściem z okresu całkowitej jednolitości, są świadectwem rozmaitych możliwości dynamicznych, jakie powstają ze skrzyżowania różnych typów artystycznych z podobnymi zadaniami estetycznymi epoki, ale mimo wszystko w skomplikowaniu Młodej Polski dają się umieścić i wyjaśnić dużo więcej, niż gdyby były traktowane oderwanie.

W *Patubie* uciśniony typ duchowy dobitniej, z racji swej inności, widząc zagadnienia, zdaniem jego, przez współczesnych rozwiązane tylko po łebkach, doprowadza te zagadnienia do dojrzałości, której następcy nie podejmują i nie mogą podjąć. Ta dojrzałość bowiem jest z ducha zwalczanego czasu, tylko wówczas, przez kontrast i opór, zjawiskiem koniecznym dla wyzwolenia tego typu stawały się pałubiczność w konstrukcji powieści i atomistyka w analizie psychologicznej, rozbijająca zupełnie strukturę osobowości. W *Próchnie* typ artystyczny, absolutnie zgodny z nakazami estetycznymi swej epoki, a co dopiero wyzwolony z tendencyjności i środowiska pozytywistycznego, konstruuje sobie drogę reakcji moralistycznej, drogę zupełnie zawodną, bo zaprzeczającą samej podstawie twórczości artystycznej tego typu. W rezultacie z zamierzonego sądu moralnego pozostaje tylko wspaniałe, z lubością odmalowany oskarżony. A prokurator, cytat z Modrzewskiego, w ogóle w ostatnim wydaniu *Próchna* nie istnieje. Jest niepotrzebny, nikogo nie wiedzcie.

Pokazuje Plutarch, że w umiejętnie zestawionym portrecie paralelnym dwóch bohaterów może się odbić cała epoka. Portret paralelny *Próchna a Patuby* zmierzał do podobnego celu. Ponadto rozważania powyższe, choć inną drogą dążyły, zbiegają się z studium Karola Ludwika Konińskiego *Katastrofa wierności*. Koniński drogą świetnej i skrupulatnej analizy stosunku autora *Patuby* do ideałów i norm, którymi na próżno usiłuje się kierować Strumiński, wykazuje, że jednak trudno sądzić „ażeby dekadentyzm w *Patubie* został przekroczony dość stanowczo”. Zbadanie roli *Patuby* w dynamice wewnętrznej Młodej Polski ten wniosek potwierdza. Jednakże w tego rodzaju rozważaniach jak powyższe, gdzie nawet mówiąc o typie artystycznym, ma się na myśli całość nadrzędną nad konkretną osobowością pisarza, z konieczności pozostaje na uboczu sprawa indywidualnego wartościowania bezwzględnego, którą musi się przywołać w ostatniej instancji.

<sup>851</sup> Brzozowski przedstawia sprawę tak, jak gdyby pozytywizm itp. kierunki umysłowe przeszły już w krew inteligencji polskiej i krew tę zaraziły beznadziejnym sceptycyzmem (...) czegośmy nigdy naprawdę nie mieli — K. Irzykowski, *Czyn i słowo*, s. 156. [przypis autorski]

<sup>852</sup> Wypadek Irzykowskiego najżywiej przypomina (...) sprawę stosunku Stendhala do romantyzmu. Takie zestawienie rzucił już A. Potocki — A. Potocki, *Polska literatura współczesna*, Warszawa 1911, II, s. 278. [przypis autorski]

Tę zaś najsluszniej stawiają słowa Konińskiego, które w formie poprawki, uzupełnienia zacytować wypada:

„Zagadnienie [*Patuby*] jest zagadnieniem rzetelności moralnej — a w traktowaniu go widzę za wiele pasji myślowej, abym mógł przypuścić, że ta książka była pisana tylko z zimnym okrucieństwem czystego intelektualisty, wyrafinowanego analityka. Nie wierzę bowiem, aby można było myśleć wiele — nie czując wiele”.

Pod taką oceną *Patuby* piszący te słowa, powtarzam, całkowicie się podpisuje.

## WSTĘP DO *Patuby*

### I

W jednej z pierwszych uwag komentarzowych do tekstu *Patuby*, zamykającej całość dzieła, Karol Irzykowski powiada:

„Jeżeli się chce coś rzetelnie określić, trzeba wprzód usunąć cały szereg niewłaściwych określeń i pojmowań — czyli mówiąc obrazowo: im głębiej się kopie, tym większy powstaje nasyp”.

Zupełnie identycznego uczucia doznaje krytyk postawiony przed obowiązkiem zbliżenia i wytłumaczenia *Patuby* dzisiejszemu czytelnikowi. Bo palców obydwu rąk będzie za wiele, jeżeli spróbować policzyć ludzi, nawet fachowców literackich i krytyków, którzy tę książkę naprawdę przeczytali. Nasyp, jaki trzeba wznieść, by do jej wartości się dokopać, trochę przeraża. Zwłaszcza że nie ma już pomiędzy nami jedyne go człowieka, który miałby prawo nierówności tego wykopu i nasypu skorygować, w takim zaś położeniu ogarnia krytyka jeszcze większe poczucie odpowiedzialności.

Nie ma pomiędzy nami Karola Irzykowskiego. Urodzony 25 stycznia 1873, swoją działalnością literacką związany z okresem trzech pokoleń, pokolenia Młodej Polski i zarówno starszego, jak młodszego pokolenia literatury międzywojennej, w dwudziestoleciu niepodległości najpełniej i najżywiej w niezliczonych polemikach realizujący swoje stanowisko krytyczne, akademik literatury, jest jedną z ofiar powstańczej tragedii Warszawy. Ciężko ranny w nogę, nie przetrzymawszy choroby, jaka do rany się dołączyła, zmarł w Żyrardowie 2 listopada 1944. Ostatnie miesiące jego życia i przejścia powstańcze przypomniiała niedawno Halina M. Dąbrowska w sugestywnych wspomnieniach *O Karolu Irzykowskim*<sup>853</sup>.

Trudność pisania o *Patubie* na tym zaś polega, że pośród kilku mitycznych książek nowszej literatury polskiej, jak np. *Książka Faust* Micińskiego, *Zur Psychologie des Individuums* Przybyszewskiego, jest to pozycja najbardziej mityczna. Jedyne jej wydanie pochodzi z roku 1903 i z powodów, o jakich niżej, nie mogła się wówczas spotkać z przychylnym przyjęciem. Później, w okresie dwudziestolecia, Irzykowski, nagabywany publicznie lub w prywatnych rozmowach o zgodę na ponowne wydanie *Patuby*, odpowiadał: „owszem, ale musiałbym ją całkowicie przerobić” (tak przynajmniej mnie odpowiedział), albo też odkładał sprawę tak, jak losy sprawy, że odłożoną została. „Po mojej śmierci moje dzieci wydadzą nowe wydanie” — pisał do Karola Konińskiego w liście z 20 IX 1937. Nawet antykwariusze znali tę rzadkość *Patuby*. Za mój egzemplarz u nieistniejącego Jabłonki na nieistniejącej Świętokrzyskiej zapłaciłem trzydzieści złotych. To było bardzo dużo.

Wyszła zatem *Patuba* po raz pierwszy, kiedy jej zdobycze nie mogły jeszcze zostać zasymilowane przez powieść polską, tak prekursorsko i tak przewidująco dzieło Irzykowskiego wyprzedzało i zapowiadało dalszy rozwój prozy powieściowej, szczególnie prozy eksperymentalnej, po jej przejściowym zachłynięciu się młodopolskim liryzmem i poetycznością. Ukazuje się drukiem po raz drugi, kiedy te osiągnięcia zostały już przyswojone, ale nie za pośrednictwem Irzykowskiego, ukazuje się, kiedy ewolucja prozy pozostawiła poza sobą etap, jaki ta książka wyznacza. I w tym jest właśnie podstawowa dla krytyka trudność: jak wymierzyć sprawiedliwość dziełu, które mogło się stać ożywczym

<sup>853</sup> *Ostatnie miesiące jego [Irzykowskiego] życia i przejścia powstańcze przypomniiała niedawno Halina M. Dąbrowska (...) — Halina M. Dąbrowska, O Karolu Irzykowskim, Łódź 1947. [przypis autorski]*

rozsadnikiem fermentu, a nim nie zostało, w czym najmniej winy sam ten utwór ponosi, chociaż w części tej winy uczestniczy również. Jak dowieść, że zalążki tego drzewa, chociaż nie zdołały się zawiązać i w pąku zostały zmrożone, zapowiadały zdrowy owoc?

## II

Rok 1903, rok ukazania się drukiem *Patuby*, należy do tych kilku lat, od czasu wystąpienia Wyspiańskiego, od czasu przejścia Żeromskiego w *Ludziach bezdomnych* na powieść nastrojowo-liryczną, kiedy zwycięstwo Młodej Polski w opinii czytającej publiczności i krytyki jest niewątpliwe i przez mało kogo z rówieśników tej generacji kwestionowane, zanim po roku 1905 nie zacznie tego czynić Stanisław Brzozowski, w roku 1903 rozpoczynający dopiero na łamach warszawskiego „Głosu” swoją bujną działalność krytyczną. Jest to również rok, kiedy mniej więcej wyraźnie rysują się już pozycje poszczególnych pisarzy. Z kotła czarownic, w jakim formuły nowych postulatów programowych warzył Przybyszewski, wyłoniły się duchy bynajmniej tymi formułami nieskrępowane aż do swego indywidualnego dna: wyraźnie w tradycje wieszczów wkraczający Wyspiański, wyraźnie społeczny i ujawniający swą pozytywistyczną genealogię Żeromski, wyraźnie samorodny naturalista Reymont.

Ale z tych formuł, dopiero na kilka lat przed rokiem wyjścia *Patuby* ustalonych, jedna skutecznie ogarnia pisarzy skądinąd od siebie różnych: formuła stylu modernistycznego w prozie powieściowej. Ulegają jej wszyscy, bez względu na różnice pomiędzy indywidualnym wkładem treściowym, a rok ten rozbrzmiewa również tryumfem *Próchna* Wacława Berenta, pierwotnie drukowanego w roku 1901 w „Chimerze” Miriama-Przesmyckiego. Formuła stylu powieściowego Berenta, jego nastrojowej stylizacji, zostaje powszechnie przyjęta jako najdokładniejsze wypełnienie ogólnego postulatu stylu modernistycznego.

Otwórzmy gdziekolwiek, niechaj to będzie fragment opisowy, powieść Berenta:

„Wzrok błąkał się niespokojnie po tym głuchym świecie, ślizgał się po tych lśniących garbach, zawisał na stromych przełęczach, zapadał jak kula w przepaści i jak orzeł wzbijał się na lśniące szczytów iglice. Wreszcie męczy się i zawisa jak ten zbłąkany strzęp chmury na pierwszym lepszym szczytzie — czepia się na nim — senny i znużenia pelen.

Jakieś pogranicze śmierci, grób życia pragnieniom, grób woli i wszelkim porywom.

I oto gasły blade zorze na szczytach, sine kadłuby skał lśnią w pomroku jak metal. Po dniu, zadrzemane gdzieś na dnie przepaści, urwisk i kniei, wyłażą teraz leniwie białe okłębny chmur. I noc wali się w dolinę.

Nagle gdzieś w głębi zagrała trąbka pocztowa. Doniosło echem. W odpowiedzi zawtórował jej skądś róg; jeszcze ten nie skończył, już zagrał inny. Z czarnych uroczysk, po upłazach, ze skalnych gardzieli, z głębi wąwozów, czeluści i jarów, zahuczały rogi, zagrzmiały surmy. Szło granie pośpieszne i gwałtowne, biło echem, budziło wśród skał łaskoty, jakiś tętent daleki (...) jakieś surmy nagle, zrywane ciszą, powtórzone jękiem, rozelkane w płaczu żalonym. A w ślad za tym jękiem, płaczem i lamentem pędzi zemsta w cwał: huczą wraże głosy, toczy się grzmot po szczytach, huka pomsty okrzyk wojenny.

Grała ziemia, grały góry, grał mi świat ten cały”.

Irzykowskiego cytować nie muszę. Proszę na jakiegokolwiek stronicy otworzyć jego książkę, a szczególnie tam, gdzie np. opisuje Wilczę i jej okolicę. Rozmiar kontrastu pomiędzy tymi dwoma ujęciami wyznacza zarazem kontrast między *Patubą* a czasem jej wydania. Ta książka jak najbardziej odbiegała od postulatów zwyciężającego wówczas stylu prozy młodopolskiej i zgodnie z tymi postulatami została przyjęta jako żenujący intruz. Przede wszystkim potraktowała tak *Patubę* krytyka, zależnie od przyjętego powszechnie smaku szczeblująca pisarzy — krytyka Wilhelma Feldmana i Antoniego Potockiego. Irzykowski zwał ją później złośliwie „krytyką generalską”, nadającą szarże na stopniach wiodących na Parnas.

Niewiele zdziałały poważnie przyjmujące dzieło Irzykowskiego i stające z nim do zasadniczej dyskusji wystąpienia Brzozowskiego<sup>854</sup> i Stanisława Lacka<sup>855</sup>. Irzykowski zachował dla nich trwałą wdzięczność. Również pozbawiona była uprzedzeń ocena niesłusznie dzisiaj zapomnianego a doskonałego krytyka powieściowego, jakim była pisująca w „Chimerze” pod pseudonimem Włast Maria Komornicka:

„Pseudopowieścią jest *Patuba*, dzieło nieodwołalnie poronione jako całość artystyczna, lecz nader ważne i ciekawe jako próba stenografii i mikrografii duchowej... Nie w dziele jako całości znajduje się punkt ciężkości tej ciężkiej księgi. Tkwi on w ubocznych produktach nieudanego aktu twórczego: w bajecznie subtelnym materiale zebranych spostrzeżeń, w genialnych błyskach intuicji, w trzeźwym sceptycyzmie obserwatora, obnażającego wszystkie autoszalbierstwa i „szmery” nieświadomości... Świetne aforyzmy, niesłychane skojarzenia myśli, oślniewające uwagi robią z tej niezdarnej powieści księgę pochłaniającą i niezapomnianą, w ich imieniu przebacza się autorowi wszystkie jego pedanterie, a nawet i snobizmy<sup>856</sup>...”.

Później, w okresie dwudziestolecia, niejeden z krytyków sprawdzał swoje siły na *Patubie*<sup>857</sup>.

Głosów więc krytycznych, i to starających się sięgnąć do sedna *Patuby*, nie zabrakło. Mimo to zawód i niezrozumienie, doznane przez Irzykowskiego w latach wydania książki, pozostawiły w nim na zawsze osad gorczy. Bo do żadnej swojej pracy nie przywiązywał on takiej wagi, jak do tej książki. Rozpoczęta w 1891 r., kiedy dopiero zaczynał kielkować modernizm polski, prowadzona przez wiele ciężkich dla Irzykowskiego lat studiów uniwersyteckich we Lwowie i samodzielnej pracy na życie, pisana na prowincji wschodniogalicyskiej, z dala od głównych ośrodków literackich, gruntownie przerobiona, kiedy lektura pierwszego manuskryptu w gronie kolegów po piórze nie spotkała się z uznaniem, jest *Patuba* — zbyt mało się o tym pamięta — książką młodzieńczą. Stanowi dzieło młodości zawsze zuchwałej w tym, co najwięcej w sobie ceni. U Irzykowskiego zuchwałej w intellekcje, w analitycznej pasji, w namietności drążenia do dna poprzez przyjęte schematy motywów i postępków człowieka. To bowiem Irzykowski cenił w sobie najwięcej i słuszenie zdawał sobie sprawę z wyjątkowej pozycji swej księgi na tle prozy polskiej. Dopiero później, gdy zaciął się i wzbraniał nowego wydania *Patuby*, zaufanym, ale tylko bardzo zaufanym, wyznawał jej braki.

### III

Jesteśmy w tym szczęśliwym położeniu, że możemy sięgnąć do takich właśnie wyznań Irzykowskiego. Wyznaniem bowiem o wyjątkowej doniosłości dla czytelnika *Patuby* jest list z 5 lipca 1931, którym Irzykowski zareagował na wspomnianą wyżej rozprawę Konińskiego. Zainaugurowana została w ten sposób obejmująca trzydzieści kilka przesyłek korespondencja dwu znakomitych krytyków, jaka wygasła dopiero w latach okupacji. Oto ów list, z wyjątkiem ostatniego ustępu o treści ogólnikowej:

„Namysłam się często, w jaki sposób pokwitować Pańską rozprawę o *Patubie*. Różne rozprawy o różnych pisano, ja miałem ich bardzo niewiele. Liczą się właściwie trzy: Lacka, Brzozowskiego i Pańska. Takiej recenzji, jakiej się ja doczekałem od Pana, nie miał chyba żaden polski literat. Nie idzie mi przecież o przychylność lub nieprzychylność, o stopień użytych pochwał lub

<sup>854</sup>poważnie przyjmujące dzieło Irzykowskiego i stające z nim do zasadniczej dyskusji wystąpienia Brzozowskiego — S. Brzozowski, *Cogitationes morosae*, „Głos” 1903, nr 47. [przypis autorski]

<sup>855</sup>poważnie przyjmujące dzieło Irzykowskiego i stające z nim do zasadniczej dyskusji wystąpienia (...) Stanisława Lacka — S. Lack, *O doktrynerach*, „Nowe Słowo” 1903, nr 17. [przypis autorski]

<sup>856</sup>Pseudopowieścią jest „*Patuba*” (...) przebacza się autorowi wszystkie jego pedanterie, a nawet i snobizmy — Włast, *Powieść*, „Chimera” 1905, t. IX, z. 26. [przypis autorski]

<sup>857</sup>niejednen z krytyków sprawdzał swoje siły na „*Patubie*” — uczynił to Jan Topass (*Un précurseur de Freud et de Proust*, „Pologne Littéraire”, nr 4, przedruk w zbiorze *Visages d'écrivains. Les aspects du roman polonais*, Paris 1930), Konstanty Troczyński (*Próba krytyki „Patuby”*, „Prom” 1933, z. 5, przedruk w tomie *Od formizmu do moralizmu*, Poznań 1935), dwukrotnie piszący te słowa („*Patuba*” a „*Próchno*”, „Marchoń” 1937, R. IV, nr 1, oraz *Recenzja z „Patuby”*, „Pion” 1938, nr 24/25) oraz najświetniej Karol [Ludwik] Koniński (*Katastrofa wierności. Uwagi o „Patubie” K. Irzykowskiego*, „Przegląd Współczesny” 1931, nr 109, maj). [przypis autorski]

nagan — chwalić się musi, choćby po to, żeby uzasadnić rozmiar artykułu, sam to znam — lecz głównie o stopień wnikliwości zastosowanej do dzieła. W porównaniu z tym, jak Pan pisze o *Patubie*, wywody np. Brzozowskiego o Żeromskim mijają się z przedmiotem, z sednem przedmiotu (Niemcy używają tu słowa *vorbeireden an*). Ż[eromski] był dla niego okazją do wypowiedzenia swoich myśli. Pańska rozprawa to rozprawa ze mną. Czułem się niejako podglądniętym, czułem, że Pan się wdarł w te sfery, o które, znając literatów polskich, byłem spokojny, że nikt się tam nie potrudzi: mogą mi z zewnątrz dokuczyć, określać kolor moich włosów, mego talentu czy beztalentu, ale do moich myśli się nie dobiorą, bo ich by to nawet nie interesowało: w Panu poczułem — świadka. Tak jak Pan, mógłby w Polsce napisać tylko jeden — Irzykowski. Ale niezbyt często, raz na kilka lat. Pan się szybko wyczerpie z sił, jeżeli Pan o wszystkim i o wszystkich zechce w ten sposób pisać.

Oczywiście, że Pańska rehabilitacja Strumieńskiego jest słuszna. Pan obronił go dziś lepiej niż ja, rodzic, który się go wówczas wstydzilem. Dużo z tego, o czym Pan pisze, przychodziło mi na myśl dopiero w ostatniej chwili, gdy już nie można było naruszać ustalonych wyników.

Czytałem Pańską rozprawę, kilkakrotnie i jako autor, i jako fachowiec od krytyki. Umieję w niej ocenić nie tylko szlachetność uchwytów — która co prawda wymaga zawsze wiele miejsca — lecz i Pańską dobroć. Bo mógł być Pan się obejść ze mną o wiele okrutniej, wypominając mi nie tylko naiwność, i ja bym był Panu musiał przytwierdzić. Przecież nie wydaję *Patuby*, choć mi już parę razy to zaproponowano; wydadzą ją może moje córki po mojej śmierci. Dobroć w tych rzeczach jest zawsze połączona z wnikliwością; do im delikatniejszych warstw się sięgnie, tym grzeczniejszym staje się i sam krytyk, gdyż i on z kolei potrzebuje świadka. (Ale pewien cynizm bywa i wtedy konieczny).

Doprawdy wzrusza mnie zwłaszcza rodzaj cytatów Pańskich. Tak mnie Pan umie, jakbym był jakim Wyspiańskim. A przecież ranga wcale nie jest ustalona. Pan pisze, jakby to było w 50 lat później. Nie liczy się Pan z tym, że *Patuba* jest zapomniana, że wbrew Pańskiej zachęce nikt jej teraz czytać nie będzie — nawet gdyby wziął do ręki. (Mnie nawet dobrze z tym było). Jeżeli to wszystko Panu piszę, to dlatego, żeby koniecznie pokwitować, tak jak Pan mnie pokwitował. Mogę zresztą przypuścić, że Pana związały z *Patubą* jakieś osobiste nici, przypadkowo. Bo skądże? Nie rozumiem, co człowieka sprowadza w te strony.

Ale chcę tylko jak najprędzej zaznaczyć, ku uspokojeniu Pańskiemu, że Pańskie podejrzenia, wyrażone na stronie ostatniej, nie są płonne, i dobrze, że Pan się nie dał »zdetonować«, to znaczy zmylić z drogi. Sprawa *Patuby* tkwi istotnie we mnie samym, a co do jej fabuły — również. Ale pod tym względem, jako człowiek starej daty, nie mam tego ekshibicjonizmu, który dziś się przyjął na polskim Parnasie (pod wpływem z Francji). Wolałem zacierać ślady niż je wyjawiać. Fabuła — ta fabuła jest dziesiątą z rzędu transformacją, transpozycją zdarzeń istotnych. Wskazał Pan na *Pyriphlegethon* — intuicja Pańska jest słuszna.

Co do problemu, który Pana szczególnie zainteresował, to widzę teraz, że kontynuowałem go poniekąd także w artykule *Ocalenie istoty rzeczy w Czynie i słowie*. Freuda poznałem dopiero w dwa, trzy lata po wydaniu książki; dobrze, że nie pierwszej, bo przy mojej ówczesnej manii wplatania wszelkiej lektury w tok owych rozumowań byłbym sobie książkę jeszcze gorzej zepsuł, kto wie nawet, czy nie byłbym jej tak przerobił, jak to zrobiłem — niepotrzebnie — pod wpływem lektury Macha i Holzapfla, kiedy chciałem absolutnie być „na poziomie”.

Z mnóstwa kwestii poruszonych przez Pana muszę dotknąć tylko kwestii szczerości (rozdział VIII). Bardzo ciekawy jest dla mnie ten pomysł z „organizacją szczerości”. Słusznie Pan mówi o niebezpieczeństwach szczerości

i pyta Pan o cel. Ale sędzę, że mówię do człowieka, który te sprawy osobiście przemyślał, i nie potrzebuję powtarzać truizmów. *Paluba* była pisana wówczas, kiedy korzyść z szczerości rozumiała się sama przez się, w czasach, kiedy i w Krakowie — jak się później dowiedziałem — był taki sam kult (spowiadano się Przybyszewskiemu). Jednak ja (z Womelą we Lwowie), myśmy ten kult inaczej rozumieli. Zarysowywał się ideał jakiejś kalokagatii, jakiejś — *sit venia verbo* — religii. Napisałem wtedy wiersz, w którym nas obu nazywałem — apostołami. (Przepraszam za wspomnienia, ale to Pan sam cofnął mnie gwałtem do tych czasów). Pan mówi słusznie o celu i zupełnie się na to piszę, choć jeszcze może niezupełnie wyczuwam myśl Pańską. Kładę na to nacisk, że między ideałem (celem) a środkami jest pewien tajny, serdeczny kontakt. Gdy Pan mówi „cel”, „norma”, to podejrzewam, że wiem, co Pan ma mniej więcej na myśli. Co do siebie jednak, to znacznie się pod tym względem uspokoiłem, gdy sobie wymyśliłem „hierarchię ruchomą”, a więc i ideały ruchome, i przez to unikałem Charybdy względności i Scylli pragmatyzmu. Sędzę, że szczerość ma znaczenie, gdy czyni życie dramatycznym — to jest nowy *savoir vivre*. Swoimi zastrzeżeniami przeciw nadużyciom i wybrykom szczerości Pan sam właściwie rozbudowuje technikę szczerości. Przecież nie chodzi o szczerość na sposób pijanych Rosjan ani à la Boy czy Freud, lecz o jakąś szczerość immanentną, która może się posługiwać nawet i „kłamstwem”, gdy potrzeba. Pan powiada, że katolicyzm hoduje nieszczerość — ale skądże instytucja spowiedzi? Być może, że Pan widział czy zaznał jakichś nadużyć co do szczerości albo też sparzył się na szczerości własnej — jak ja się często parzyłem — tak że Pan ostatecznie doszedł do innego ideału: sposobu takiego zamykania się w sobie, ażeby nawet wpośród najtrudniejszych okoliczności nie dać się zetrzeć. To jest piękna myśl, warto by ją pokazać w dramacie. Higiena milczenia, izolacja.

Milczenie

Zdaje mi się, że to wiąże się z tym, co Pan mówi o modlitwie. Wzruszają mnie bardzo te Pańskie uzupełnienia *Paluby*; z westchnieniem przypominam sobie te chwile, kiedy ją pisałem wśród zupełnego wyjałowienia własnego, które udzieliło się Str[yljeńskiemu]. Ale pomijam książkę, zastanawiam się nad Pańską koncepcją modlitwy. Wymakowuję ją aż do ostatecznych granic — i poza granice. Zastrzegam się jednak przeciw religiom istniejącym. Religii może być nieskończoność. Od lat kilkunastu snuje się we mnie wątpliwa myśl: *wie ist die Religion möglich?* Rozumieć Boga mogą tylko w jeden sposób: Bóg jako świadek. Dlatego też w tym liście parę razy powtórzyłem słowo: świadek, albowiem człowiek, który może i umie być świadkiem, o tyle też ma w sobie część boskości, anielstwa (lecz i szataństwa). To są nawet rzeczy codzienne, lecz słusznie Pan twierdzi — w uwadze o Kadencie — że powinna je otaczać pewna uroczystość”.

W dalszej korespondencji jeszcze w liście z 20 września 1937 znajdujemy ważny ustęp dotyczący *Paluby*:

„Otóż jest historia z tą *Palubą*. Dowiedziałem się o niej od Bernarda Szarlitta, który telefonował do mnie tego samego dnia. Gdyby nie on i gdyby nie Pan, nie byłbym się dowiedział. Muszę przeczytać tę »*Mercure de France*«. Cenna jest właściwie tylko uwaga Pana Thérive. Że Krakowsky napisał, to mnie nie dziwi; jako pośrednik musiał ostatecznie wpaść także na mnie jako materiał. Zaslugę głównie ma Jan Topass, człowiek jeszcze z czasów Młodej Polski, współpracownik »Krytyki« Feldmana, on jakich 10 lat temu zamieścił w »*Pologne Littéraire*« duży artykuł pt. *Prekursor Freuda i Prousta* o treści niezbyt wybrednej, szablonowo mówi tam o mnie jako o tym, który odziera (*écortcher*), jest bezlitosny, zimny itp., ale wyznacza pewne miejsce, i to na mapie światowej. Stąd Krakowsky miał też prekursora. Ale dzięki mu i za to. Jeszcze nie podziękowałem. Co z tym fantem robić. Myślę, że Krak[owsky] powinien był do mnie napisać. Zapewne on inspirował notatkę dla IKC. Może bym i mógł na tej podstawie zabiegać w Penclubie czy MSZ,

aby kosztem rządowym robili przekład. Dotychczasowe próby z literaturą polską za granicą zawiodły. Szafy ambasady polskiej w Paryżu są zawałone niesprzedanymi egzemplarzami jakiejś książki Nałkowskiej. Nie wierzę, że- by Francuzom mogła się podobać. Proust to bądź co bądź elegancja, styl, no i doświadczenie życiowe, *Pał[uba]* jest fabularnie dziecinna. Trzeba by ją przedstawić ze stanowiska historycznoliterackiego. Na to będzie czas po mojej śmierci, moje dzieci wydadzą nowe wydanie. Po takiej ekshumacji, jak po jubileuszu, autor i rzecz jego zostanie już na dobre zapomniana. Oczywiście, gdybym miał teraz forsować tę pałubiczną sprawę, Pan miałby pierwszeństwo w przedstawieniu mego potwora. Tu jednak na razie nikt o tym art[ykule] Krakowsky'ego nie wie, żyję wśród ludzi, którzy sami są zachłanni na sławy, nagrodę, subwencję. Na razie widzę jedno wyjście. Jest moja nowela, którą Pan zna, *Pyriphlegethon*. Tę cenię najwięcej ze wszystkich moich prób, nie powstydzę się ona zestawienia z niczymkolwiek w literaturze. Otóż Pański Francuz mógłby ją pod Pańskim dozorem przetłumaczyć i posłać do Paryża z powołaniem się na artykuł Krakowsky'ego. Myślę, że przyjmą ją wszędzie, może np. »Mercur de France«. Czy ja mógłbym coś dać jako zaliczkę na ten interes? Jakich 20 zł, na to mię stać<sup>858</sup>”.

Akademika literatury i emerytowanego stenografa sejmowego — do nauki stenografii powróci Irzykowski w ciężkich latach okupacyjnych — stać było na 20 złotych jako ostatni wkład do niezaznanej kariery pisarza o europejskiej sławie. Bo tyle kontrastów pomiędzy pisarzem a epoką jego młodości, tyle niespełnionych nadziei osnuwa się wokół jego jedynej powieści. Na pewno powieści?

Otwórzmy dziwny tom pod tytułem *Pałuba*.

#### IV

*Pałuba* składa się z kilku jednocześnie książek. W jej powieściowy tekst wpisanych zostało kilka powieści. Pisząc te słowa, na myśli mam nie tylko układ nadany jej przez Irzykowskiego: palimpsest<sup>859</sup> *Sny Marii Dunin*, studium biograficzne *Pałuba*, komentarze do tych obydwu partii, i jeszcze komentarze... Na myśli mam również to, że główny trzon dzieła, studium biograficzne o Piotrze Strumieńskim i jego dwóch małżeństwach, mieści w sobie istną plecionkę kilku powieści naraz pisanych, ale nie zawiera ani jednej powieści naprawdę dopełnionej. I chcąc *Pałubą* zrozumieć i ocenić, trzeba najpierw wydzielić z niej te powieści odrębne, przyrzeć się im kolejno i z osobna, a później spróbować odtworzyć mechanizm, według którego Irzykowski każe się im zazębiać.

Wydzielmy najpierw te powieści w porządku, w jakim uczynił to Irzykowski. *Sny Marii Dunin*, najdawniejsza część książki, stanowią symboliczny wstęp do właściwego studium biograficznego o Strumieńskim. Wstęp ten jest symboliczny w podwójnym znaczeniu. Przede wszystkim używa Irzykowski w tym palimpseście typowej dla symbolizmu zastępczej i aluzyjnej techniki literackiej. Symbolem jest Wielki Dzwon, Bractwo Wielkiego Dzwonu czy ów pan Acheronta Movebo. Irzykowski stara się posłużyć ową techniką w sposób poważny i zgodny z dążeniami symbolistów, ale raz po raz demaskuje ją ironicznymi, nie wiadomo czy zawsze zamierzonymi wtrętami, jak np. ów prometeuszek Bractwa Wielkiego Dzwonu, przybity do skały za język i szczypany w pośladek.

Cele tego symbolicznego Bractwa tłumaczy Irzykowski w *Wyjaśnieniu „Snów Marii Dunin”* i związku ich z *Pałubą*. Swoimi słowami powtórzmy jego wyjaśnienie — z tekstem *Snów* całkowicie zgodne. Rozgrywa się tutaj odwieczny dramat idealizmu. Tematem my-

<sup>858</sup>Wyznaniem (...) o wyjątkowej doniosłości dla czytelnika *Pałuby* jest list z 5 lipca 1931, którym Irzykowski zareagował na (...) rozprawę Konińskiego. Zainaugurowana została w ten sposób (...) korespondencja dwu znakomitych krytyków, jaka wygłasza dopiero w latach okupacji — listy Karola Irzykowskiego ocalały i znajdują się w posiadaniu wdowy po Karolu Konińskim, p. Stefanii Konińskiej, która zechciała je udostępnić autorowi wstępu. Listy Konińskiego spłonęły we wrześniu 1939 w Warszawie przy pożarze domu zamieszkałego przez Irzykowskiego. [1948]. Po zgonie S. Konińskiej listy Irzykowskiego do jej męża zostały w całości opublikowane w miesięczniku „Znak” 1965, nr 133–134. Życiorysy Irzykowskiego (mojego pióra): [K. Wýka,] *Polski słownik biograficzny*, t. X s. 166–170, Karola Ludwika Konińskiego i Karola Konińskiego (ojca), [K. Wýka,] *Polski słownik biograficzny*, t. XII. [przypis autorski]

<sup>859</sup>palimpsest — rękopis spisany na używanym już wcześniej materiale piśmiennym, z którego usunięto poprzedni tekst, częściowo jednak jest on możliwy do odczytania. [przypis edytorski]

ślowym jest dążenie człowieka do ideału bezwzględne, korygowane ustawicznie albo przez samą rzeczywistość, albo przez człowieka, który stawiając sobie cele bezwzględne równie wiele znajduje wykrętów i powodów, ażeby od nich się uchylać. W *Snach Marii Dunin* chodzi raczej o tę drugą, wewnętrzną poprawkę natury ludzkiej. Robotnicy kopią w poszukiwaniu dzwonu, ale po to, ażeby się do niego nie dokopać, bo gdyby się przypadkiem dokopali, cóż się stanie?

„Przed bilionem lat słyszano jego [dzwonu] głos rozbrzmiewający gdzieś po wnętrznościach gór i wtedy na powierzchni ziemi szalały burze, były pioruny, latały dziwne zwierzęta, a wszystkie linie psychiczne między ludźmi przedłużyły się i przecięły. Toteż gdy nam się czasem zdaje, że słyszymy jakieś głębokie echo, rozdrażnieni, wściekamy się, hulamy, mordujemy się wzajemnie i podpalamy nasze domy, a kiedy minie chwila szału, wracamy do spokojnego życia i kochamy się jak króliki<sup>860</sup>”.

Sens tego symbolu jest całkiem jasny, chociaż podajemy go tutaj niewątpliwie w wydaniu uproszczonym. Został on wypowiedziany za pomocą techniki literackiej łatwiejszej do odcyfrowania aniżeli patetyczny zazwyczaj i zagmatwany symbol modernistów. Bo techniką tą posługuje się pisarz, którego wzruszenia transponują się przede wszystkim na precyzję myśli.

*Sny Marii Dunin* są jednak symbolem również w stosunku do samej *Pałuby*, stanowią symboliczny wstęp do tego studium biograficznego. Na materiale symbolu literackiego rozgrywa się w nich proces identyczny, co tam na materiale konkretnych analiz psychologicznych. Strumieński jest nieświadomym członkiem Bractwa Wielkiego Dzwonu. Tak samo kopie rzekomo w poszukiwaniu wielkiego ideału swojego życia, najpierw nadania najczystsze go tonu swej miłości do pierwszej żony, Angeliki, później, po jej śmierci, utrzymania obrazu tej miłości w stanie nieskalanym. Tak samo też czyni wszystko, by do wielkiego dzwonu się nie dokopać, by nie ulec rzeczywistemu ciśnieniu ideału na wyrost. Podobnie też sama rzeczywistość przychodzi mu w tym z pomocą, a w ostateczności — z zemstą na jego synu Pawelku.

Irzykowski zaś, zaznaczywszy w *Snach Marii Dunin* ogólnikowy schemat stosunku pomiędzy wszelkim idealizmem a życiową konkretyzacją, podawszy coś w rodzaju siatki kartograficznej, w którą dopiero wpisuje się lądy, obecnie te lądy kreśli dokładnie. Cała *Pałuba* rozgrywa się na terenie poprawek, wykrętów, uzupełnień, zdemaskowań, którymi konkretyzacja życiowa wdziera się w dążenia idealizmu. Teren taki nazywa Irzykowski w *Snach Marii Dunin* Kłapą Bezpieczeństwa. Studium o Strumieńskim to opis skomplikowanego i wyrafinowanego systemu kłap bezpieczeństwa, w jaki zaopatrzone jest życie.

„Świat wytrzymuje tylko pewną dozę brania rzeczy na serio, w ostatecznej bowiem chwili działa wentyl, który nadmiar wyrzuca, a ideał redukuje do przyzwoitej miary”.

Tak wygląda podwójny symboliczny sens *Snów Marii Dunin*. Symboliczny przez stosunek do użytej techniki literackiej; symboliczny w obrębie samego dzieła. Ale *Sny Marii Dunin* przynoszą coś więcej i dla owego przydatku, który nawet w ramach tego zdwojonego symbolizmu się nie mieści, ściągają najżywszą uwagę. Nie mamy powodów nie dowierzać Irzykowskiemu, że pisząc *Sny* nie słyszał o Freudzie, skoro przed rokiem 1914 śladów jego znajomości nie znajdujemy nawet u takich pożerców książek, jak Stanisław Brzozowski i Adolf Nowaczyński. Zresztą pierwsze z podstawowych dzieł Freuda, *Die Traumdeutung*, pochodzi z roku 1900, a poprzednio ogłosił on tylko badania z dziedziny hysterii.

Tymczasem Irzykowski w *Snach Marii Dunin* wpada na trop kilku podstawowych tez freudowskich na temat symboliki i psychologii marzenia sennego. Przede wszystkim w pełnych erotycznej fantastyki marzeniach sennych Marii Dunin psychoanalitik do szuka się wyraźnego związku pomiędzy charakterem jej obrazów sennych a lękiem przed

<sup>860</sup>Przed bilionem lat słyszano jego [dzwonu] głos (...) kiedy minie chwila szału, wracamy do spokojnego życia i kochamy się jak króliki — cytaty z *Pałuby* pochodzą z wydania „Wiedzy”, Warszawa 1948. [przypis autorski]



pełną i prawdziwą miłością. Doszuka się tego, albowiem cały materiał Irzykowski podaje mu jak na którymś z klasycznych przykładów ze *Wstępu do psychoanalizy* Freuda. Ale Irzykowski nie tylko daje materiał i nie tylko zgodnie z interpretacją Freuda podkreśla erotyczny charakter marzenia sennego. Wie on również, że sen bywa zastępczym spełnieniem życzeń, i opisując gatunek snów swej bohaterki, wyraźnie — i na własną rękę — formułuje tę podstawową dla psychoanalityków tezę.

„Maria śniła właśnie to, o czym śnić chciała, o czym cały dzień roiała. Układała ona romans w swej głowie z takim przejściem się, że nawet sen nie miał swobody i nie mógł uspokoić jej myśli, lecz owszem, nagiął się do nich i — rzecz naturalna — był dalszym ich ciągiem. Związek pomiędzy poszczególnymi snami był prawdopodobnie także tylko jej wymysłem, którym uzupełniała wady pamięci, niezdolnej sobie dokładnie odnowić gmatwaniny sennych zjawisk”.

Ten wymysł i te wady pamięci to znów psychoanalityczna cenzura senna. Irzykowski idzie jeszcze dalej, ale już w samej *Palubie*. Każe Strumięńskiemu przeprowadzić próbę zorganizowania świata jego snów, by dowieść, że próba świadomej i chcianej interwencji człowieka w tym świecie rozbija się o opory wymykające się jego świadomości i woli.

„Wyłamywanie się snów spod jego kontroli i wpływu powinno go było naprowadzić na myśl, że to, co brał za zapowiedź powodzenia, to były tylko drobne sensacje, że snami rządzą skomplikowane prawa, działające daleko poza wpływem jego woli i rachuby, gotowe do najrozmaitszych niespodzianek. On zaś przypuszczał, że tu już jest oczekiwany tunel do świata zagrobowego, tymczasem zamiast utęsknionej przezeń postaci zjawiał się uparcie inny sen, który do teraźniejszego jego życia wcale nie przystawał, a pochodził z czasów jego chłopięctwa: mianowicie sen o instruktorsze, który po pijanemu bił go linią za to, że Robertowi przed pójściem do szkoły nie pokładał książek do torby. Nawiedzały go również dość często przykre sny z najbliższej rzeczywistości, takie, w których pod maską różnych nonsensów powtarzał się ten sam, co na jawie, stan mglistych, Syzyfowych usiłowań dotarcia w głąb... tylko zredukowany do dziecinnej karykatury”.

Znowuż tak dobrze znana Freudowi archaiczna cecha marzenia sennego, fragmenty wspomnień dziecięcych, z typową dla takich wspomnień plastyką wskazujące na miejsce naszych życzeń, które usiłowaliśmy do snu wprowadzić. Jeżeli dodać, że w *Snach Marii Dunin* spotykamy także spowiedź psychoanalityczną (Maria przed narratorem wyznaje swoje sny, by ten ją uleczył), a przebieg wydarzeń tej opowieści może również być rozumiany jako przebieg nieudanej<sup>861</sup> terapii psychoanalitycznej, widzimy, jak dalece symboliczna tkanka tego utworu jest przerośnięta psychoanalityczną intuicją<sup>862</sup>.

Jak Irzykowski zdołał do niej dotrzeć, trudno wyjaśnić. Ponieważ wielokrotnie objawiał zainteresowania do literatury fantastycznej i nawet w jej imię przeceniał pisarzy (jego stosunek do Stefana Grabińskiego), być może, iż dróg do tych psychoanalitycznych domysłów należy poszukiwać w romantycznej i późniejszej opowieści fantastycznej, gdzie świat snów, szczególnie w romantyce niemieckiej, gra tak wielką rolę. I kiedy Komornicka nazywa *Sny Marii Dunin* niefortunną parafrazą Poego, myli się w ocenie, nie myli się w wskazaniu przypuszczalnych przewodników literackich. Ale gwałtowna przenikliwość psychoanalitycznych roztrząsań Irzykowskiego na pewno wskazuje, że w literaturze mógł

<sup>861</sup>nieudalą — dziś popr.: nieudany. [przypis edytorski]

<sup>862</sup>Znowuż tak dobrze znana Freudowi archaiczna cecha marzenia sennego, fragmenty wspomnień dziecięcych (...) symboliczna tkanka tego utworu jest przerośnięta psychoanalityczną intuicją — na jeden jeszcze szczegół chciałbym zwrócić uwagę: ojciec, a zarazem impresario Marii Dunin zowie się p. Acheronta Movebo. Jest to druga połowa słynnego wersetu z VII księgi *Eneidy* Wergiliusza (*flectere si nequeo superos, acheronta movebo*), groźącego, że poeta piekło i podziemie poruszy, jeżeli mu się nie uda wstrząsnąć niebianami. Acheront, jedna z czterech rzek podziemia w mitologii greckiej, występuje nieraz u psychologów głębin jako symbol ich dziedziny naukowej. Irzykowski w tej roli zinterpretował go chyba na własną rękę, skoro jedna z jego nowel, zajmująca się podobnym co *Paluba* zagadnieniem wierności poprzez śmierć, nosi tytuł *Pyriphlegethon*. A Pyriphlegethon to czwarta obok Styksu, Acherontu i Kokytosu rzeka mitologicznego podziemia, rzeka, która zamiast wody toczyła płomień, stąd jej grecka nazwa, znacząca „płonący ogień”. [przypis autorski]

on znaleźć tylko daleki impuls, albowiem samo zjawisko jest rodem z jego duszoznawczej pasji. Wdzierając się wszędzie, wtargnęła również w świat snów.

Za tym drugim przypuszczeniem przemawia również i to, że intuicje Irzykowskiego, sięgając prekursorsko do teorii psychologicznych z początków stulecia, nie ograniczają się jedynie do związków z psychoanalizą. Studium biograficzne o Strumieńskim tak — się ma do *Snów Marii Dunin*, jak system psychologii indywidualnej Alfreda Adlera do systemu psychoanalizy Freuda. Adler, bazując zasadniczo na psychoanalizie, jej wskazania rozwinął i zastosował do indywidualnego charakteru człowieka, do jego osobistej linii postępowania — i przez to przesunięcie nacisku dokonało się u niego przejście od psychoanalizy do psychologii indywidualnej.

Podobnie Irzykowski. Skupiwszy zrazu uwagę w symbolicznej części dzieła na przesłankach psychoanalitycznych, w jego części bardziej powieściowej, poświęconej rozwojowi postaci na przestrzeni wielu lat, zajmie się głównie systemem pojęć, przesłanek i zamierzeń własnych, urobionych przez ową postać i stawianych przed sobą jako zadania do wypełnienia. W obrębie zatem *Patuby* dokonuje się podobne przesunięcie akcentu, jakie rzeczywiście zaszło pomiędzy dwoma głośnymi systemami psychologicznymi. Poprzez to przesunięcie intuicja duszoznawcza Irzykowskiego święci swój dalszy tryumf.

Mówić będziemy jedynie o tych twierdzeniach Adlera, które kontaktują się z traktatem psychoznawczym o Strumieńskim. Te natomiast — nauka o kompleksach, szczególnie o kompensacji kompleksu niższej wartości — które pozostają z *Patubą* w luźniejszym związku, pozostawimy na uboczu. Pozostawimy, chociaż i w tej mierze niejedno zbliżenie, zwłaszcza jeśli chodzi o młodość Strumieńskiego i jego poczucie upośledzenia społecznego, dałoby się wynaleźć.

Tak ograniczywszy platformę podobieństwa, możemy przypomnieć, że psychologia indywidualna Adlera obraca się wokół dwóch zasadniczych twierdzeń. Życie duchowe człowieka nie toczy się według niego w sposób bezładny i przypadkowy, ale rozwija się ku celom, które człowiek sobie wyznacza, które w walce z otoczeniem realizuje ustawicznie.

„Psychologia indywidualna przyjmuje wszystkie zjawiska duszy ludzkiej jako skierowane do jakiegoś celu. Jeśli się zna cel jakiegoś człowieka i ma się też poniekąd wyobrażenie o świecie, to wie się również, co znaczyć mogą gesty tego człowieka, i można ich znaczenie pojmować jako przygotowanie do tego celu. I wie się także, jakie ruchy musi wykonywać ten człowiek dla osiągnięcia go, podobnie jak zna się drogę, którą musi przebiec kamień, gdy mu się pozwala spaść na ziemię. Tylko że dusza nie zna prawa natury, gdyż przyświecający jej cel nie jest ogólnie ustalony, lecz indywidualnie zmienny<sup>863</sup>”.

Oto pierwsze zasadnicze twierdzenie Adlera, w jakim od razu uczestniczy jego twierdzenie drugie: cel postępowania człowieka, linia wytyczna jego rozwoju związane są ściśle z wytworzonym przez daną jednostkę obrazem świata. Ale mimo nakierowania na cel, mimo związania działalności wewnętrznej z określonym, a całkowicie indywidualnym obrazem świata, według Adlera rdzeń charakteru nie ulega zmianie.

„Co bowiem wyrabia się rzeczywiście, to zawsze linia ruchu człowieka, której ukształtowanie podlega wprawdzie pewnym modyfikacjom, ale której najistotniejsza forma, rytm, energia, sens istnieje stale i niezmiennie od dzieciństwa”.

A jak prowadzi Irzykowski, jak interpretuje Irzykowski linię postępowania Piotra Strumieńskiego? Przede wszystkim obchodzą go cele, plany, zamiary jego bohatera. Nie tyle analiza poruszeń wewnętrznych Strumieńskiego wysnuwa się spod jego pióra, ile analiza różnic pomiędzy planami i zamierzeniami Strumieńskiego a ich urzeczywistnieniem. Strumieński wciąż projektuje swoje postępowanie, wciąż w imię swojego indywidualnego obrazu świata wymierza prawdopodobne postęпки osób, jakie wciąga w swój

<sup>863</sup>Psychologia indywidualna przyjmuje wszystkie zjawiska duszy ludzkiej jako skierowane do jakiegoś celu. (...) Tylko że dusza nie zna prawa natury, gdyż przyświecający jej cel nie jest ogólnie ustalony, lecz indywidualnie zmienny — A. Adler, *Znajomość człowieka. Charakter*, Warszawa [1934], s. 36. [przypis autorski]

plan. Strumiński Irzykowskiego jest ustawicznym adlerystą, a pisarz, który tego adlerystę powieściowego skomponował, gdy przyjdzie mu teoretycznie oznaczyć jego postępowanie, również zdobywa się na terminy zbliżone do adlerowskich. Postępowanie jego nazywa stwarzaniem sobie planu, szukaniem „tematowości” w życiu. W momentach zaś głównych decyzji życiowych Strumińskiego, jak np. chwila poprzedzająca zburzenie muzeum Angeliki, Irzykowski powie:

„Trzeba wyjawic, że wszystkie te wyniki i zastosowane do nich nowe poglądy Strumińskiego (...) były przyrządzone gwoli planu wytworzenia sobie nowego życia miłosnego na gruzach starego. Zajrzawszy raz w oczy zdradzie, zasmakował w niej, zapragnął tego urozmaicenia rozkoszy zmysłowej, którego dotychczas nie miał... A ku temu celowi stał się głównym jego obrońcą ten sam pierwiastek pałubiczny, który mu wpiers w urzędowaniu podziemnego życia tak bardzo przeszkadzał. Teraz Strumiński sam z zaciekłością biczownika rozbijał o życie młotem krytycznym, niszczył jego piękne umeblowanie, nie oszczędzał ani Angeliki, ani siebie, zawarł sojusz z dawnymi i nowymi skrupułami, unikał myśli, które by musiał położyć na drugą szalę”.

Oto opisywany niejednokrotnie przez Adlera przykład zmiany w ustawianiu, w ruchu i wzajemnym zązębieniu przeżyć, zmiany wywołanej innym celem, ku któremu obecnie Strumiński zaczyna zmierzać. Wszystkie zaś przełomy, wszystkie „fazy” na linii ruchu psychicznego tej postaci Irzykowski określił również po adlerowsku:

„Ta linia to tylko dla Strumińskiego, to oznaka jego »Fazy«, granica nowego etapu, ale nie dla nas. My wiemy, że on we wszystkim wbrew usilowaniom zachował swój charakter i może tylko przesunął nieznacznie to, co dla tego charakteru było typowe. Nie ma [w dramacie] tzw. przełomów psychicznych, walk, nawróceń, są tylko kotłowania wewnętrzne, których program nawet jest prawie z góry przygotowany — chyba że człowiek, zamiast zwracać uwagę na treść swoich myśli i uczuć, zajmie się badaniem sposobów, w jaki one powstały, i stanie się jasnovidzącym w odbudowaniu ich genezy”.

Tak od Freuda do Adlera rozkwita *Patuba*<sup>864</sup>. To są pierwsze zalążki na jej gałęziach. Nawet w skali europejskiej były one bardzo wczesne. Towarzyszyły pierwszym pracom Freuda, o wiele lat wyprzedzały badania Adlera. W skali polskiej były — o pokolenie za wczesne. Dlatego nie zostały zrozumiane i nie dojrzały, a powieść eksperymentalna i powieść głębin psychologicznych w okresie dwudziestolecia czerpały wprost ze źródeł obcych, tak literackich, jak naukowych, a nie ze studzienki, którą na własną rękę wydrążył Irzykowski.

<sup>864</sup> Tak od Freuda do Adlera rozkwita „*Patuba*” (...) — Twierdzenia o adleryzmie *Patuby*, wyżej podane, słusznie prostuje i poszerza młody krytyk Ryszard Zengel. Oto jego ujęcie: „Irzykowski poszedł znacznie dalej. Sięgnął poza Freuda, do systemu psychologii indywidualnej Adlera. I to prekursorstwo dostrzegł Wyka. Ale wyjaśnił je jednostronnie, biorąc pod uwagę dwa zasadnicze twierdzenia Adlerowskiej psychologii. Pierwsze: że życie człowieka nie jest bezładne i przypadkowe, lecz zorganizowane za pomocą celów, jakie człowiek sobie wyznacza i które w walce z otoczeniem ustawicznie realizuje. Jest to wymaginowana przez niego przewodnia linia życia, która określa jego gesty zarówno zewnętrzne, jak i wewnętrzne. Drugie twierdzenie wiązało się ściśle z pierwszym. Mianowicie cel postępowania człowieka i jego linia przewodnia związane są z wizją świata, jaką posiada dana jednostka. Ale obok tych dwu twierdzeń istnieje jeszcze jedno podstawowe twierdzenie Adlerowskiego dzieła, które określało jego opozycję w stosunku do Freuda, do Freudowskiej koncepcji człowieka. Koncepcji dramatycznej i pesymistycznej, widzącej ewolucję ludzkości w powszechnej śmierci, gdyż z dwóch popędów człowieka: miłości i zniszczenia, ten drugi miał w końcu zatriumfować. Dla Adlera cechą najgłębiej tkwiącą w ludzkiej naturze, jej cechą pierwotną, było poczucie wspólności, jedności ze społeczeństwem. Z natury swojej jest więc człowiek istotą społeczną, a nie skrajnie indywidualistyczną. I dopiero samo życie narusza ten dziecięcy kapitał wspólnoty, tworzy sytuacje, w których wykształcają się fałszywe i niebezpieczne tendencje mocy, mające w szukaniu wyższości własnej znaleźć rekompensatę kompleksu niższości. W taki dramat wplątany jest Piotr Strumiński” ([Ryszard Zengel,] „*Patuba*” po latach, „*Twórczość*” 1958, nr 11, s. 128). I w tym duchu Zengel interpretuje słusznie i subtelnie społeczne wysferzenie Strumińskiego oraz szukanie rekompensaty właśnie w swym psychicznym wnętrzu jako jednej z „zastępczych form życia pozaspołecznego”. [Przypisek z r. 1959]. Przedwczesna śmierć nie pozwoliła temu wybitnie uzdolnionemu krytykowi na dalsze rozwinięcie omawianej problematyki, a dopiero będące w przygotowaniu wydanie jego prac krytycznych pozwoli odpowiedzieć, o ile zagadnienia te owocowały w dalszym jego dorobku. (Por. Tomasz Burek *Niepokoje pogranicza*, „*Twórczość*” 1968, nr 4). [przypis autorski]

On sam na dzieło swoje miał inne, jeszcze bardziej wymagające, a zarazem zmieszane z pokorą spojrzenie. Zastanawiający wyraz dał mu w jednym z przypisów. Z postawionej w tym zdaniu perspektywy zaciera się różnica kilku lat, o jakie wyprzedził Freuda i Adlera. Pozostają tylko słowa:

„Może za jakieś tysiąc lat *Patuba* naprawdę wyjdzie w szkolnym wydaniu jako próbka psychologii z kamiennej epoki ludzkości”.

Historia, Nauka, Literat,  
Książka

## V

Pomińmy na razie tekst główny *Patuby*, a przejdźmy wprost do komentarzy. Powieść z komentarzami, z przypiskami, jak w dziele naukowym. Cóż to za powieść — zwłaszcza że wobec rozmiaru owych przypisów Irzykowski musiał je umieścić poza tekstem, przymuszając w ten sposób czytelnika do odrywania się od lektury. A odrywać się należy i warto, nie czekając, aż przeczytana zostanie główna partia książki. Dlaczego warto, objaśni zestawienie. Irzykowski nie jest jedynym naszym pisarzem, który, ulegając naciskowi przewodu myślowego tak go obchodzącego, że wszystko w utworze musi mu być podporządkowane, przenosi do przypisów pewne jego fazy. Podobnie Stanisław Ignacy Witkiewicz w *Nienasyce* mniej ważne z jego stanowiska ustępy odrzuca do tzw. *Informacji* i drukuje je *petitem*. Mają to być ustępy czysto powieściowe, ale po kilku zdaniach rozrastają się one pod piórem autora w „bebechowate” i groźne tasiemce, w niczym się nie różniące od tekstu głównego.

Natomiast komentarz Irzykowskiego posiada pewien możliwy do oznaczenia zakres i w tym zakresie zasadniczo się utrzymuje. Należy on do tego pasma *Patuby*, które nazwiemy — quasi-powieścią o powieści. Służy dekompozycji normalnego warsztatu powieściowego, dekompozycji wszakże mającej na celu podkreślenie głównych tez i zamierzeń autora. Bo większość przybranych w aforystyczne terminy obserwacji Irzykowskiego z dziedziny wewnętrznego kręta człowieka — np. punkt wstydlivy, garderoba duszy, komedia charakterów, niepoprzebijane ścianki etc. — napotykaemy w tych komentarzach, najczęściej z dokładnym podaniem stronic, gdzie w tekście *Patuby* należy szukać przykładu. Jest to więc komentarz, który nie przyciemnia, jak często bywa z własnymi komentarzami pisarzy, ale naprawdę czytelnikowi przyświeca.

Sprawdźmy to bodaj na jednym przykładzie: garderoba duszy. Garderoba w sensie przebiegalni teatralnej, składu ubiorów, a nie — starej znoszonej garderoby, starego, znoszonego ubrania. Na marginesie pewnego oburzenia Oli na Strumieńskiego Irzykowski stwierdza, że dochodzące do świadomości motywy naszych postępów przybierają często postać całkowicie odmienną od istotnego powodu tych postępów. W „garderobie duszy” przywdziewają płaszczyk, w jakim bardziej im do twarzy. Ta garderoba duszy, nawiasem mówiąc, całkowicie odpowiada mechanizmowi residuów i derywacji w systemie socjologicznym Vilfredo Pareto. Powód istotny to residuum. Powód docierający do świadomości to derywacja. Stwierdziwszy istnienie owej gry, ze sprawnością doskonałego aforysty<sup>865</sup> wyrzuca Irzykowski mnóstwo przykładów sytuacji psychologicznych. Niektóre zacytuujemy:

„Jeżeli np. ktoś mnie pokrzywdził, a ja wkrótce potem mimo to daję sowitszą jałmużnę ubogiemu, wówczas naddatek jest zemstą w celu powiększenia wyrządzonej mi krzywdy: tym bardziej staję się pokrzywdzonym, im jestem litościwszy... Rodzice, którzy nie pozwalają córce iść za głosem serca, lecz zmuszają ją do zrobienia partii z rozsądku, np. do wyjścia za człowieka starszego, który jest ich dawnym przyjacielem — zwykle wmawiają w siebie i w nią, że czynią tak tylko dla jej dobra, a nie dla dogodzenia swoim planom. Sytuacja to w życiu bardzo pospolita, tysiąc razy opracowywana w powieściach i dramatach — a mimo to nikomu nie chciało się widzieć tu psychologicznej szacherki i zdemaskować owych rodziców w sposób pokazany tu przeze mnie. Zwykle zarzucało im się wprost ordynarny egoizm, do

<sup>865</sup>ze sprawnością doskonałego aforysty wyrzuca Irzykowski mnóstwo przykładów sytuacji psychologicznych — pamiętać warto, że Irzykowski jest autorem najlepszych w naszej literaturze aforyzmów. Por. *Aforyzmy o czynie* w tomie *Czyn i słowo* oraz aforyzmy zebrane w tomie *Lżejszy kaliber*. [przypis autorski]

którego naturalnie oni się przyznać ani nie chcieli, ani nie mogli, albo też święcie wierzyło się w ich szczerze i dobre chęci”.

I do tego właśnie koszyczka, zapełnionego krętaściami a subtelnościami, Irzykowski doczepia w komentarzu karteczkę z informacją, gdzie podobnych scen szukać w powieści. Jest ich rzeczywiście kilka, zanurzonych w wydarzenia i obserwacje odmiennego charakteru, i dopiero, idąc za komentarzem pisarza, dostrzegamy ich rzeczywiste podobieństwo. Które to sceny — tu już musiałbym pisać komentarz do komentarza, nadbudowę pomnażać o nową iglicę. Odsyłam po prostu na stronie wymienione przez Irzykowskiego.

Pokazując, że ów komentarz naprawdę dobrze służy rozumieniu dzieła, nie podejmuję się jednak bronić jego konstruktywnej artystycznej roli w budowie *Patuby*. Tej roli on na pewno nie spełnia i ułatwiając uważne studium *Patuby*, nie ułatwia jej lektury. Ale bo *Patuba* jest dziełem dla uważnego studium, a nie dla pośpiesznej lektury — mógłby się bronić Irzykowski i w takiej obronie trudno mu nie przyznać słuszności. Komentarz mimo to kładzie główny ciężarek na szalę *Patuby* jako traktatu psycho-moralnego, a nie jako powieści. Czy ciężarek aż tej wagi, że *Patuba* całkowicie przestaje być powieścią?

## VI

Odpowiedzi na to udzielić może jej tekst główny i tych kilka wpisanych weń powieści. Obszedłszy ów tekst od przodu i od tyłu, od psychoanalizy i od komentarza — wejdziemy w gąszcz główny.

W główną partię *Patuby* wpisane zostały trzy książki: normalna powieść o dziejach podwójnego małżeństwa Piotra Strumieńskiego; analityczny traktat odautorski na temat tej powieści; książka warsztatowa o pisaniu utworu. Powieść właściwa, quasi-powieść analityczna, quasi-powieść o powieści<sup>866</sup>.

Sprawa normalnej powieści jest w *Patubie* najprostsza, ale też najmniej ważna dla wymowy całego dzieła.

„*Patuba* to dzieje katastrofy wierności. Piotr Strumieński i jego piękna żona, z którą łączyła go miłość pełna najwyższych marzeń o miłości, przyrzekają sobie, iż na wypadek śmierci jednego z nich drugie pozostanie dozgonnie wiernym. Przy czym zresztą Angelika przyjmuje możliwość powtórnego ożenienia się Piotra, ale liczy w każdym razie na jego wierność w głębi serca, niewygasła nigdy pamięć. Angelika umiera, kończy samobójstwem, którego powodów Piotr nie rozumie dobrze i trapi się, czy z pewnego względu on nie był tu winny. Rozpacz Piotra po śmierci żony jest wielka i bezpośrednia. Oczywiście jednak w jakimś momencie następuje przesilenie się rozpacz, ale pozostaje pamięć wyrażająca się pewnym kultem zewnętrznym, a mianowicie Piotr pracownię Angeliki (była ona malarką), z obrazami pozostałymi po niej, traktuje jako muzeum zmarłej, urządza tam, korzystając z jej autoportretu, jakby jakiś jej ołtarz. Z biegiem czasu Strumieński żeni się z przystojną i zgoła niezłą kobietą, ma dzieci, a tymczasem jego kult pierwszej, wysoce zajmującej duchowo żony przechodzi różne fazy pro- i regresywne. W końcu jednak Piotr likwiduje swój żałobny kult, burzy nawet muzeum Angeliki (rzecz dzieje się w posiadłości wiejskiej), staje się powoli „normalnym człowiekiem”, już bez „przesady” znosi śmierć ukochanego dziecka — ale czeka tajemnie na ostatek swego życia, kiedy rozkaże się otoczyć obraza-

<sup>866</sup>W główną partię „*Patuby*” wpisane zostały trzy książki (...) — Irzykowski dzieli *Patubę* na następujące warstwy: „*Patuba* jest zlepkiem następujących warstw: 1) fakta; 2) zdania, teorie, jakie o tych faktach mają działające osoby; 3) dialektyka samych faktów, tj. różne inne możliwe sposoby pojmowania ich, których osoby działające nie uwzględniły, tudzież wnioski stąd wysunięte; 4) co ja jako autor sądzę o każdym z poprzednich trzech punktów; 5) tło moich zapatrywań filozoficznych i estetycznych, bez którego nie można zrozumieć *Patuby*, tak jak ja chcę, żeby ją rozumiano”. Winien jestem wyjaśnić stosunek swojego podziału do warstw, które sam Irzykowski wyróżnia. Powieść właściwa to jego warstwa pierwsza i druga, quasi-powieść analityczna to trzy warstwy dalsze. Irzykowski w swoim schemacie nie dostrzega, że na płaszczyźnie zetknięcia pomiędzy pierwszą a drugą grupą pokładów powstaje również quasi-powieść trzecia: o samym pisaniu utworu. I dlatego chociaż zaproponowany wyżej schemat licznie wydaje się szcuplejszy od podziału Irzykowskiego, w istocie obejmuje więcej zjawisk. [przypis autorski]

mi Angeliki i oczekiwać będzie momentu przedostania się na niewiadomą drugą stronę. To jest najzwęższy skrót akcji”

— aż do tych ostatnich słów pochodzi on spod pióra Karola Konińskiego.

Z tym normalnym materiałem powieściowym obchodzi się Irzykowski po macoszemu. W całej książce znajdujemy właściwie tylko jedną zwykłą scenę powieściową — zwiedzanie muzeum Angeliki przez Olę i Strumieńskiego po niewykonanej groźbie samobójstwa Oli — zresztą nad wydarzeniami realnymi Irzykowski przeskakuje możliwie szybko i bez uwagi na nie.

„Wszystkie owe zawikłanka z Gasztołdem nie miały siły i czasu, żeby się wyżyć i dokończyć, czy to w sposób komediowy, czy dramatyczny, zostawiły tylko swój materiał na przyszłość, tymczasem bowiem siłą rzeczy Strumieński ożenił się z Olą”

— i już. I dlatego Irzykowski ocenił sam *Patubę* jako „fabularnie naiwną”, a my do jego oceny jesteśmy zobowiązani dołączyć przypuszczenie — dlaczego ta książka jest taką właśnie?

Młodość, która w innych częściach utworu nadała mu żar, tutaj odsłoniła swój niedostatek: małą znajomość realnego surowca życia, górne i lekceważące spojrzenie na ten surowiec, jak gdyby głęboko sięgające interpretacje psychologiczne mogły się odbywać bez jego udziału. Dla Prousta każdy gest i przejęzyczenie się Franciszki jest ważne, godne dociekań. Młody Irzykowski więcej się domyślał życia wewnętrznego, więcej mu podpowiadał motywów u drugich ludzi, aniżeli nabytej z obserwacji znajomości tych ludzi posiadał w swojej pamięci. A pamięć i obserwacja są paliwem dla kotła analitycznego, inaczej jego żar przepala własne ściany, jak przepalił w wielu miejscach *Patuby*.

Ponieważ jednak *Patuba* jako powieść normalna ma układ prosty, ponieważ osób występuje w niej zdumiewająco mało — więc na tym dosyć. Analityczny traktat odautorski wypisany na marginesie studium biograficznego o Piotrze Strumieńskim tworzy najważniejszą część *Patuby*, stanowi jej nieprzebrzmiałą dzisiaj — i chyba również w przyszłości — zdobycz myślową i artystyczną. Występuje w tym traktacie tak wielkie bogactwo pomysłów, taka niecierpliwość w tworzeniu narzędzi myślowych, które by żadnemu odruchowi bohaterów nie pozwoliły się wymknąć spod kontroli pisarza, że próba systematycznego przypomnienia tych wszystkich pomysłów wydaje się przedsięwzięciem dosyć beznadziejnym. Bo właśnie dla nich *Patubę* należy czytać i czytać. Właśnie dla nich książka ta stanowi dalekie od wyekspluatowania złożę interpretacji psychologicznych, w swoim charakterze na pewno jedyne w literaturze polskiej.

Rezygnując z tej próby, jeżeli chodzi o interpretacje uboczne, nie zrezygnujemy z niej wszakże, jeżeli chodzi o sprawę, która znalazła się w tytule utworu — Pałuba, pierwiastek pałubiczny. Zwłaszcza że w *Patubie* jako normalnej powieści istnieje ktoś żywcem rzucony na ofiarę molochovi oznaczonemu tym imieniem (syn Strumieńskiego, Paweł), a pierwiastek pałubiczny jest bodaj jedynym z komentarzy Irzykowskiego, który silniej przerasta sam miąższ utworu aniżeli wszelkie związane z nim wyjaśnienia.

W normalnej powieści ten pałubiczny molocho pojawia się pod sam koniec. Dziwacznym, o potrójnym znaczeniu leksykalnym słowem „pałuba” nazwie mały Pawełek pokazywany mu przez ojca portret Angeliki, nie wiedząc, co słowo oznacza, i nikomu się do tego postępkowi nie przyznając. Milczy również, kiedy po rozebraniu muzeum Angeliki jej portret niknie. „Wspomnienie jej było dlań zagadką, która jednak zamiast drażnić jego ciekawość i badawczość, przybiera formę miłosnej niemal tajemnicy”. Dzieci, im bardziej skryte, tym więcej miewają podobnych tajemnic i tym chętniej chrzczą je w swoim nieobjawianym wobec starszych języku. I Pawełek też wokół swego marzenia o nieznanym słowie snuje baśń wewnętrzną. Przypadek chce, że po latach Pawełkowi jego baśń zrealizuje się na mocy słowa, którym ją oznaczył. Na wakacjach spotyka wiejską półwariatkę Ksenię Pałubę — widzi jej odrażającą postać i oto

„W jego główce odbywał się wielki kataklizm: bo oto wszystkie bajki, którymi się zabawiał, zetknęły się z rzeczywistością, ta Pałuba, o której tyle marzył, istniała naprawdę, ukazała mu się — lecz w jakiejże postaci!

Młodość, Literat, Sztuka

A przecież w tym zjawisku było coś, czego nie rozumiał, coś odrębnego od wszystkich innych ludzi (bo początkowo nie wiedział, że to wariatka), i to właśnie zmusiło jego nieodporny umysł do wierzenia, iż to jest ta sama, a nie inna Pałuba!”

To również prawda. Dzieci nie rezygnują łatwo ze swoich marzeń, nawet — zde-maskowanych. Pierwszym odkryciem miłosnym Pawełka staje się owa Kseńka Pałuba. Nieszczęśliwy przypadek przez nią spowodowany, choroba dziecka, jego ponure majaczenia, pełne nieświadomego wyuzdania, wymierzone już są w samego Strumieńskiego. „Jak nigdy przedtem i potem, uczył Strumieński dotknięcie bogini Rzeczywistości”. Sprawa tak się zagmatwa, że w przyćmieniu umysłu Strumieński zastrzeli wariatkę, ale Pawełek, chociaż uratowany tym razem z rąk „bogini Rzeczywistości”, nie wymknie się jej pazurom. Znów po latach, gdy chłopiec wydorósł —

„Wyjechał raz w pole na niesfornym koniu, który, nie słuchając nieumiejętnego jeszcze jeźdźca, powrócił galopem do stajni, a Pawełek, siłą się wciąż, by zmusić konia do posłuszeństwa, zapomniał uchylić głowy, zawadził nią o bramę stajni i rozbił sobie czaszkę.

Ze śmiercią Pawełka dokończył swego dzieła przypadek, ten mistrz nihilista, wyszły z łona natury, który wszystkie zdarzenia na świecie sprowadza i zubożętnia do jedynie prawdziwego mianownika bezimienności, kończąc zaś, uwieńczył je skrycie błyszczącą koroną szyderstwa, gdyż ów koń, który uniósł Pawełka, nazywał się Angelo (o czym zresztą Strumieński nie wiedział)”.

Tak Kseńka Pałuba — raz jeszcze powtórzmy: „bogini Rzeczywistości” — interweniuje w biegu wydarzeń zamykających książkę Irzykowskiego. Kiedy ją wprowadził i ukazał, wystrzela on w takich zdaniach czymś na podobieństwo pochwalnego aktu:

„Jest zwyczajem literackim, że każdy pisarz, przeprowadzający w swym dziele jakąś ideę, ujmuje ją w pewien symbol, który umieszcza na tytule dzieła, aby wbić w pamięć czytelnika to, co chciał wyluszczyć. Korzystając z tego prawa, nazwałem swoją powieść *Pałubą* — od tego momentu, w którym rozchwianie się tematu w życiu uderzyło w Strumieńskiego żywiołową, brutalną potęgą (...) »Pałuba« jest symbolem wszystkiego, co łamie urojoną linię wypadków od zewnątrz lub od wewnątrz, w formie brutalnej i niebezpiecznej albo wstydlivej i zawstydzającej, wszystkiego, co w człowieku jest wątpliwością i niepewnością, wyrzutem sumienia i poczuciem inkongruencji, grzechem przeciw Duchowi Świętemu i jego głosem zarazem, zleceniem z wieży egoizmu w potworną przepaść szczeroci, przecięciem nerwu z sobą samym, a uczuwaniem nerwu świata — to symbol tych chwil, w których umysłowo traci się grunt pod nogami, najlepszych i najbardziej wartościowych w życiu, chwil największej przykrości i największego skupienia, chwil nagłego rozszerzenia horyzontu, chwil rozczarowania jako źródła nowych czarów, chwil hiperemocji i hiperoryginalności.

O, jakże wymowny jestem w opiewaniu wariackich wdzięków Pałuby — Ty Bogini Rzeczywistości, która swój haracz po cichu wybierasz, Ty Mgło mistyczna na śnieżnych Montblancach myśli...”

W analitycznym traktacie jest to chyba miejsce najbardziej centralne, a już na pewno najzarliwiej napisane. Jeżeli bowiem *Sny Marii Dunin* stanowią symboliczną zapowiedź sporu pomiędzy idealizmem a rzeczywistością, jeżeli studium biograficzne o Strumieńskim jest konkretnym, sądowym przewodem tego sporu, to tutaj otrzymujemy wyrok. Tutaj otrzymujemy najjaśniejszą odpowiedź, po której stronie stoi myśl Irzykowskiego, komu służyć mają wszystkie wszczynane przez nią śledztwa, podśluchy i konfrontacje: chwale owej bogini Rzeczywistości, bogini wybrednej, bo nie zadowolającej się jakimś hołdem sumarycznym, ale głodnej hołdów szczegółowych i sprawdzonych.

Tak się stało; tak Strumieński sądził; tak sądził jego partner; to ja przypuszczam, ja uważam, ja, autor, tyle konstrukcji ogólnej jestem w stanie podać — oto hołd szczegółowy, w każdej sytuacji odmienny. Bo jeśli przedmiotem kultu jest rzeczywistość, a nie

wmówienie jej dotyczące, dla tego kultu nie ma liturgii raz na zawsze ustalonej. Irzykowski na każdej karcie szuka prawdy nowej nie dlatego, ażeby w nim była radość sceptyka, obojętny i wyrafinowany uśmiech hedonisty intelektualnego, lecz dlatego, ponieważ jego najbardziej własnym ryzykiem i prawdą pisarską były słowa gdzie indziej napisane, o „życiu, co abstrakcji urąga, spod uogólnień się usuwa i objawia się jako trudne do rozwikłania, rozpaczliwe, wyjątkowe”.

Ledwo Irzykowski skończył akt strzelisty ku chwale bogini Rzeczywistości, ledwo zawołał: „Ty Mgło mistyczna na śnieżnych Montblancach myśli”, a już dodaje:

„Lecz cicho, bo poprzez te litanie już mi pod ręką za banalnym się stało to nowe pojęcie i prawie tęsknię do tego, by się go pozbyć, tak żeby nie powiedziało: ja ciebie sam ode mnie uwolniłem”.

Dodaje, ponieważ nawet w takim uniesieniu nie opuszcza go poczucie warsztatu literackiego i panowania nad tym warsztatem. Sprawia to, że jego analityczny traktat o bohaterach książki w nieprzeliczonych miejscach przechodzi w traktat o samym sposobie tworzenia utworu. „W całej mojej książce idzie mi o przeniesienie punktu ciężkości utworu do aktu powstawania utworu” — czytamy pod koniec *Pałuby*.

Książki, których tematem staje się sam proces twórczości, nie należą do okazów nadmiernie rzadkich, chociaż wszystkie, godne wzmianki, są późniejsze od *Pałuby*, i znów wypada tutaj Irzykowskiemu rola zapomnianego prekursora. *Falszerze* Gide’a, nowela *La Sorelina* w cyklu Rogera Martin du Gard *Rodzina Thibault*, *Z dnia na dzień* Ferdynanda Goetla, ostatnio *Krawędź* Waława Rzezacza. Wprowadzenie do konstrukcji powieści samego przebiegu jej powstawania, ale wprowadzenie tego przebiegu w postaci umownej, jako jedno więcej pomnożenie powieściowego planu, daje efektowne i zręczne rezultaty. Ale też nic ponad taki rezultat, jeżeli jest to jedynie chwyt umowny, a nie ryzyko autora popelniane na serio. U Goetla, u Rzezacza, nawet u Martin du Gard mimo jego literackiego mistrzostwa ten pomysł napotykać jedynie w postaci chwytu. Natomiast Irzykowski naprawdę, na serio, nie dla pomnożenia powieściowej fikcji, swój warsztat co chwila demontuje, pyta siebie samego o sąd prawdziwy o bohaterach książki, oświadcza, że nie jest zadowolony ze swoich wyjaśnień, że chętnie demaskowałby dalej i wciąż, siebie samego równie uparcie jak Strumieńskiego. Podobnie postępuje tylko Gide w *Falszerzach*, włączając do tekstu powieści rzekome dzieje jej pisania, a niezależnie od tego wydaje odrębny *Dziennik Falszerzy*, dziennik ich rzeczywistego powstawania. Gide wszakże jest pisarzem tak kapitalnie wykrętnym, że trudno się rozeznać, pokąd takie postępowanie stanowi u niego rzeczywiste ryzyko, a odkąd jedynie efektowną grę z czytelnikiem.

Tymczasem Irzykowski ryzykuje nie dla pomnożenia planów powieściowych, chociaż — ryzykuje w sytuacji przymusowej. Pierwotny tekst *Pałuby* nie demaskował warsztatu literackiego. Dopiero kiedy Irzykowski po niechętnym przyjęciu pierwszej redakcji przez koło, któremu ją odczytał, przystąpił do przeróbek, narosła na pniu jego powieści jej warstwa trzecia, demaskatorsko-warsztatowa. Narosła za jego całkowitą aprobatą:

„Postanowiłem przy powtórnym opracowaniu zastosować zupełnie nową metodę literacką, której ideał od dawna już świtał mi w głowie. Polega ona na przeniesieniu punktu ciężkości z »arcydzieła« do warsztatu poetyckiego, więc poza dzieło, tam gdzie tryska właściwe źródło poezji. Spodziewałem się, że przy takiej metodzie niezupełna odpowiedniość tematu nawet opocentuje się, gdy będę miał sposobność zademonstrowania pałubizmu nie tylko na stosunku Strumieńskiego do życia, ale i na warstwie literackiej mego dzieła, to jest na stosunku moim do tematu i do sposobu opracowywania go w każdym nawet ustępie. Ale zabrakło mi odwagi, sił i czasu do takiego zadania, które wymagałoby niejako prowadzenia pamiętnika literackiego, objaśniającego każdą fazę tworzenia”.

Była to niewątpliwie sytuacja przymusowa, a przecież Irzykowski wyciągnął z niej wszystkie korzyści. Tylko dzięki niej mógł się podjąć obrony swojego stylu i ujęcia, przed poetyckimi roszczeniami stylu modernistycznej prozy, mógł antyopisowy i antypoetyczny wygląd *Pałuby* ukazać jako wygląd zamierzony, a nieprzymusowy, uwarunkowany



typem jego uzdolnień pisarskich. Ale korzyści z tego demaskowania warsztatu nie ograniczył Irzykowski bynajmniej do zysków osobistych. Jego namiętność w poszukiwaniu prawd trudnych, ale ważnych nie tylko indywidualnie, przedrażyła się tutaj również. W najciekawszych partiach swoich wyznań warsztatowych ukazuje on, jak dalece sposób prowadzenia narracji, wygląd obranej formy bywają dla pisarza wykrętem, zasłoną, wygodną kulisą. Ukazuje — słowem — że forma dzieła literackiego nigdy nie jest zagadnieniem formalnym, i na samym sobie to ujawnia, niczym lekarz na własnym ciele demonstrujący rzadki przypadek chorobowy. Bodaj najciekawszy w tym względzie jest początek rozdziału *Trio autora*.

„Bo cóż sądzisz ty sam, szanowny autorze? Czy chcesz się kryć pod swoje dzieło jak inni poeci, udawać wszechmądry, wmawiać w nas, że opowiadasz rzeczywiste wypadki, imponować nam swoimi subtelnościami psychologicznymi, które sam nieraz cofasz i takim niepewnym, szukającym tonem wypowiadasz? Nie, tego się po tobie nie spodziewam, szanowny autorze. W tym opowiadaniu były takie akcenty, które mi się każą spodziewać, że wprowadzisz mnie za kulisy kulisy swej sztuki. Wprowadzasz? Ale czy naprawdę? Więc powiedz mi naprzód, jak ci się podoba Strumieński? Czy jesteś jednym z tych autorów, którzy wyszydzą, wydrwivają swe postacie, aby przez to narzucić czytelnikowi opinię, że oni sami więcej wiedzą, że są mądrzejsi? Czy nie przerzucasz właśnie swego własnego chaosu na Strumieńskiego?”

Tak się przedstawia przekrój poprzez trzy główne pasma *Pałuby*. Przekrój niewątpliwie bardzo uproszczony i schematyczny, ale Pałuba należy do dzieł, które musi się zubożyć, jeżeli się pragnie ukazać, że w rzekomym chaosie panuje porządek. Poprzez gąszcz tego dzieła przedziera się mozolnie pisarz, który nieraz ścieżkę gubi, ale nigdy nie wypuszcza z dłoni igły magnesowej, za którą dąży. Kierunek tej igły najlepiej sam oznaczył:

„W ostatniej instancji tedy sensacyjna, silnie erotyczna, ustępami kryminalna sprawa Angeliki przedstawia się nie jako kwestia zmysłów lub serca ani jako kwestia społeczna, moralna lub estetyczna, lecz tylko jako kwestia intelektualna, albo może naukowa, zawila, nudna, bo trudna, sczepiona z siecią rachunków, w których gubi się oko. Moim zdaniem, do tej instancji dochodzi każda sprawa, jeśli się ją na serio bada i zdarłszy z niej pierwszy anegdotyczny i poetyczny urok, sięgnie się do warstw najdalszych — i oto jest najważniejszy wynik *Pałuby*”.

## VII

Zejdźmy obecnie z tego bardzo różnorodnego nasypu, jakim obwiedliśmy *Pałubę*. Popatrzmy prosto i bez przysługującej krytykowi wiedzy historycznoliterackiej, czym może być ta książka dzisiaj, przeczytana nie w ramach prekursorskich zapowiedzi, niespełnionych nadziei, wyznań pisarza, ale — twarzą w twarz.

W czym *Pałuba* przechowała pełną wartość? W swoim problemie zasadniczym, w sporze pomiędzy wmówieniami i pretensjami idealizmu a prawami rzeczywistości. W stanowisku, jakie Irzykowski w tym sporze zajmuje. Jego metoda obrony rzeczywistości przed tymi pretensjami nie jest wprawdzie metodą realistyczną, chociażby w tym wymiarze, jaki przynosi dobra znajomość życia i psychologicznego surowca przeżyć, ale nie wymagajmy od pisarza ponad jego stan. Wystarczy, jeżeli kierunek przewodu wytyczony został słusznie. Irzykowski proponuje zamianę każdego faktu rzeczywistego na fakt intelektualny, podejmuje się zatem bronić bogini rzeczywistości narzędziami pożyczonymi raczej z idealistycznej rekwizytorni, w obronie takiej często się zaplątuje, ale broni strony słusznej.

Nie mniejszą wartość zachowuje *Pałuba* jako załącznik do zagadnienia eksperymentu w sztuce. Jeżeli założymy, a dla wewnętrznego rozwoju sztuki założenia takiego pominąć nie wolno, że w procesie literackim, podobnie jak w procesie produkcyjnym, istnieć musi miejsce dla produktów laboratoryjnych, dla form wstępnych i eksperymentalnych, bo ileż odkryć powszechnie ważnych przynoszą nawet marginesy wszelkiej pracy laboratoryjnej — jeśli to założymy, *Pałuba* swoją pozycję obroni zawsze. Obroni również dzisiaj.

Bo chociaż rozbicie konstrukcji powieści, chociaż psychoanalityczne zapowiedzi odłoży-  
my na bok jako marginesy laboratoryjne już wyeksploatowane i mało aktualne, pozostaje  
w *Pałubie* dosyć innego materiału. I to materiału, który leży na głównej linii tego dzie-  
ła. Najgłębsza uczciwość i surowość w demaskowaniu przed samym sobą wszystkiego,  
co zaciemnia pisarzowi dokładne poznanie przedstawionych spraw i osób, pełnia wiedzy,  
że proces powstawania dzieła jest procesem poznawczym i moralnym jednocześnie, gdzie  
wszelka błaga odcisnie się skazą artystyczną, oto, co zdaje się być główną i nieprzebrzmia-  
łą linią *Pałuby*. W pozornych kapryśkach i grymasach tego dzieła mieści się ładunek jakiejś  
wymagającej ascezy literackiej.

Wreszcie — ładunek autentycznej, jakże rzadkiej w naszym piśmiennictwie, mło-  
dości. Krytycy nieraz strzelają głupstwa, ale proporcja głupstwa zawarta w twierdzeniu  
o *Pałubie* jako utworze oschłym, zimnym, bezlitosnym tak jest wygórowana, że domaga  
się podkreślenia raz jeszcze tego, co od początku niniejszych uwag uwydatniałem:

„przy całym swym intelektualnym wyrafinowaniu, przy całej swej »pału-  
bicznej« niedyskrecji i ironii, z jaką podpatrywane jest życie bohatera, *Pałuba*  
owiana jest urokiem młodości. Bo tylko młodość jest jeszcze dostatecznie  
zdziwiona, aby podejmować z taką zawziętością sprawy tak naiwne — i prze-  
to tak w prostocie swej klasyczne — jak bohater tej dziwnej książki<sup>867</sup>”.

Karol Irzykowski do siedemdziesiątego roku życia pozostał człowiekiem młodym  
i przyjacielem młodych. Przez całe życie nie otrzymał ani jednej nagrody literackiej, a je-  
dyny hołd zbiorowy, jakiego zaznał za życia, złożyli mu przed laty dziesięciu ówczesni —  
dzisiaj posunęliśmy się o tych lat dziesięć — młodzi w specjalnym numerze „Pionu” (1938,  
nr 24/25). Nie tylko oni, ale oni przede wszystkim: nieżyjący Fryde, z żyjących: Kołonic-  
ki, Król, Lichański, Łaszowski, Michalski, Piechal, Peiper, bo jeszcze wówczas nie był  
siwiuteńki, Terlecki Tymon, dzisiaj jeden z najbardziej nieprzejednanych emigrantów.

Pisząc wówczas o *Pałubie*, rzuciłem pół serio, pół żartem taki pomysł:

„gdyby istniała jakaś honorowa nagroda, raz na pokolenie nadawana  
przez młodych temu pisarzowi starszemu, który jest zawsze z młodymi, spo-  
wiednik rozumiejący i kaznodzieja chętnie słuchany — czy był w piśmien-  
nictwie polskim pisarz tak bardzo jej godzien, jak Karol Irzykowski?”

Po śmierci niech pozostanie również z młodymi. Niechaj to pośmiertne wydanie  
*Pałuby*, którego oczekiwał i które sobie przepowiedział, pozostanie częścią takiego hoł-  
du należnego jego pamięci i niech to dzieło jego młodości trafi do tych, do jakich jest  
zaadresowane: do młodych każdego czasu. Kiedy je przyjmą i zrozumieją, nie będzie pro-  
mienować daremnie ta szkoła rzetelności pisarskiej, myślowej i moralnej, nosząca nazwę  
*Pałuba*.

## STANISŁAWA BRZozOWSKIEGO DYSKUSJA O FRYDERYKU NIETZSCHEM

Kilkakrotnie ucieka się Brzozowski w swych rozprawach do formy dialogu<sup>868</sup>. Dialog ten  
prawie zawsze jest u niego surowym przeciwstawieniem określonych stanowisk czy moż-  
liwości myślowych, osoby rozprawiające nie istnieją jako odrębne całości psychiczne, lecz  
jedynie wypowiadają pewne myśli, zwierają się z sobą na terenie czysto dialektycznym po  
to, by zwyciężyło stanowisko, które uznaje sam Brzozowski. Ta niedbałość o wszystko,  
co nie jest myślą wypowiedaną, najsilniej wyraża się we fragmencie dialogu o Miriamie,

<sup>867</sup> przy całym swym intelektualnym wyrafinowaniu (...) tylko młodość jest jeszcze dostatecznie zdziwiona, aby  
podejmować z taką zawziętością sprawy tak naiwne (...) jak bohater tej dziwnej książki — K. L. Koniński, *Katastrofa  
wierności. Uwagi o „Pałubie” K. Irzykowskiego*, „Przegląd Współczesny” 1931, nr 109, maj. *Pałuba* swoją publikację  
w lwowskiej firmie wydawniczej Bernarda Polonieckiego zawdzięcza właściwemu odczytaniu i zrozumieniu tej  
książki przez Ostapę Ortwin. (W. Pietrzak, *Rozmowy patetyczne: Ostap Ortwin*, „Czas” 1936, nr 354). [przypis  
autorski]

<sup>868</sup> Kilkakrotnie ucieka się Brzozowski w swych rozprawach do formy dialogu (...) — *Fragment dialogu z rozprawy  
o Miriamie*, *Kultura i życie*, Lwów 1907, s. 41–47; *Nad grobem Ibsena*, tamże, s. 183–194; *Katarakty*, tamże, s. 8.  
207–220; *Wstęp do filozofii*, Kraków 1906; *Fryderyk Nietzsche*, Stanisławów 1907; dialogowany ustęp o Feldmanie  
w *Współczesnej krytyce literackiej*, Stanisławów 1907, s. 176–188; fragment pierwszej redakcji *Legandy Młodej  
Polski*, zatytułowany *Ruiny*, „Skamander” 1920, s. 70–74. [przypis autorski]

gdzie Brzozowski nawet nie nazwie przeciwników dyskusyjnych, znacząc ich tylko literami A i B. We *Wstępie do filozofii* znowu cały czas rozprawiają Ryszard i Emanuel. Gdy fichteński Emanuel przekonał już Ryszarda o nieograniczoności i swobodzie twórczości ludzkiej, pod koniec rozprawy nieoczekiwanie poczynają zjawiać się nowe imiona. Zabiera głos Fryderyk, po to jednak tylko, by ująć w skrócie wywody Emanuela<sup>869</sup>. Po nim Józef, znowu tylko dlatego, by ukazać, że wyniki, do jakich doszli Ryszard z Emanuelem, zawarte są w filozofii Schellinga<sup>870</sup>. Po nim dalej August, by przypomnieć, że wszystko to oznacza polską filozofię bohaterstwa wedle Mickiewicza, Słowackiego, Cieszkowskiego<sup>871</sup>. Wreszcie ostatni zjawia się Benedykt, by zaznaczyć, że o człowieka dyskutującego chodzi i że wielorakie jest jego znaczenie<sup>872</sup>. Rozmówcy ci, póki nie byli potrzebni dla dialektycznego celu, nie istnieli. Zjawiają się, gdy zjawia się nowa postać myśli, jaka przybrać musi nową postać ludzką.

Wśród tych dialogów Brzozowskiego, tak pewnym scharakteryzowaniem postaci, jak okadzeniem dyskusji w określonym miejscu, wyróżnia się rozmowa o Fryderyku Nietzsche. Tą, kto wie czy nie najpiękniejszą, ale w każdym razie z największym polem napisaną książeczką chcę zająć się w tych uwagach. Celem będzie przeprowadzenie logicznej analizy rozprawy, toczącej się głównie między Kazimierzem, „Polakiem, który wszystkie ścieżki dialektyki zmierzył”<sup>873</sup>, a Maksymilianem, „politykiem skazanym na izolację”<sup>874</sup>, oraz wskazanie związków między tą rozprawą a całością poglądów Brzozowskiego. Znajdujemy tutaj, szczególnie w argumentacji Kazimierza, reprezentującego ówczesne stanowisko Brzozowskiego, szereg charakterystycznych dla naszego myśliciela wybiegów logicznych, pokrywania uczuciem ogniw, jakich nie daje sama analiza myślowa. Ten przebieg dowodzeń, gdzie woluntatywne twierdzenia i uczuciowe wybuchy stapiają się w jedność z czystymi analizami myślowymi, pragniemy ukazać na tym wybranym przykładzie. Wynikną z tego pewne wnioski ogólne, jakie niżej sformułujemy.

Najpierw słów parę o genetyczno-filologicznej stronie rozprawy o Nietzsche. Nieznajomość korespondencji Brzozowskiego nie pozwala dokładnie określić czasu powstania tej pracy; jej wydawca, niedawno zmarły Marian Haskler, nie posiadał żadnej korespondencji w tej sprawie<sup>875</sup>. Wydana jako VI tom serii „Literatura i sztuka”<sup>876</sup>, książeczka ta powstała najpewniej za drugim wyjazdem pisarza do Nervi, w r. 1907. Wyjazdy Brzozowskiego oznaczamy wedle wyjaśnień jego złożonych sądowi obywatelskiemu, por. „Droga” 1935, nr 6, s. 561.

Twierdzenie powyższe należy skorygować zgodnie z opracowanym przez Mieczysława Srokę kalendarium *Daty z życia i działalności Stanisława Brzozowskiego*. („Twórczość” 1966, nr 6), przez to kompetentnym, ponieważ opartym o znajomość korespondencji pisarza. *Wstęp do filozofii* ukazał się w kwietniu roku 1906, a zatem powstał za pierwszego pobytu Brzozowskiego w Nervi (M. Sroka, *Daty z życia i działalności Stanisława Brzozowskiego*, „Twórczość” 1966, nr 6, s. 156). Ze wspomnianego kalendarium wynika też, że nie był całkiem błędny wyrażony niżej (por. [K. Wyka, *Stanisława Brzozowskiego dyskusja o Fryderyku Nietzsche*, rozdz. V, wywód od słów: „Rozdwojenie polegające na zrozumieniu tragicznej siły tej filozofii, połączone z niemożnością uznania jej wyników, trwa w studiach z lat 1904–1907” itd.]) domysł: opublikowaną dopiero w r. 1912 rozprawę *Filozofia Fryderyka Nietzschego* napisał Brzozowski w czerwcu 1907 (M. Sroka, *Daty*

<sup>869</sup> pod koniec rozprawy (...) [zabiera głos Fryderyk (...) by ująć w skrócie wywody Emanuela — S. Brzozowski, *Wstęp do filozofii*, Kraków 1906, s. 86 [przypis autorski]

<sup>870</sup> pod koniec rozprawy (...) [zabiera głos Fryderyk (...) by ująć w skrócie wywody Emanuela — S. Brzozowski, *Wstęp do filozofii*, Kraków 1906, s. 89. [przypis autorski]

<sup>871</sup> [zabiera głos (...) dalej August, by przypomnieć, że wszystko to oznacza polską filozofię bohaterstwa wedle Mickiewicza, Słowackiego, Cieszkowskiego — S. Brzozowski, *Wstęp do filozofii*, Kraków 1906, s. 94. [przypis autorski]

<sup>872</sup> ostatni zjawia się Benedykt, by zaznaczyć, że o człowieka dyskutującego chodzi i że wielorakie jest jego znaczenie — S. Brzozowski, *Wstęp do filozofii*, Kraków 1906, s. 99. [przypis autorski]

<sup>873</sup> rozprawy, toczącej się głównie między Kazimierzem, „Polakiem, który wszystkie ścieżki dialektyki zmierzył” — S. Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*, Stanisławów 1907, s. 7. [przypis autorski]

<sup>874</sup> rozprawy, toczącej się głównie między Kazimierzem (...) a Maksymilianem, „politykiem skazanym na izolację” — S. Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*, Stanisławów 1907, s. 11. [przypis autorski]

<sup>875</sup> wydawca [rozprawy o Nietzsche], (...) Marian Haskler, nie posiadał żadnej korespondencji w tej sprawie [tj. czasu powstania tej pracy] — list do autora z 7 VI 1935. [przypis autorski]

<sup>876</sup> [rozprawy o Nietzsche] [wydana jako VI tom serii „Literatura i sztuka” — „Przewodnik Bibliograficzny” notuje ją w numerze lipcowym z r. 1907, s. 146. [przypis autorski]

z życia i działalności Stanisława Brzozowskiego, „Twórczość” 1966, nr 6, s. 158). Publicystyczną recepcję systemu filozoficznego i postaci Nietzschego (bez wnikania, jaką rolę odegrał ten myśliciel w dziełach literackich okresu) opracował Tomasz Weiss w książce: *Fryderyk Nietzsche w piśmiennictwie polskim w latach 1890–1914*, Wrocław-Kraków 1961.

Jaką zaś skalę trudności przedstawia krążący w atmosferze ideowej epoki nietzscheanizm i jego impulsy światopoglądowe (i to nawet w przypadku, kiedy nie dochodziło, jak u Brzozowskiego, do zaświadczonej lektury pism Nietzschego), dowodzą dwie prawdziwie cenne rozprawy Anieli Łempickiej, z których druga przynosi poszerzenie i dopełnienie tez podanych w rozprawie pierwszej: *Nietzscheanizm Wyspiańskiego*, „Pamiętnik Literacki”, LIX, 1958, z. 3; *Przygoda ideologiczna Stanisława Wyspiańskiego. Z polskich studiów slawistycznych*, Seria II, Warszawa 1963. Studia Łempickiej oparte zostały o dyskusję z książką Stefana Kołaczковского *Stanisław Wyspiański. Rzecz o tragediach i tragizmie* (Poznań 1922), przy całym jednocześnie szacunku dla wysiłku interpretacyjnego Kołaczковского: „W literaturze o Wyspiańskim książka Kołaczковского przynosi najpełniejszą i najbardziej precyzyjną charakterystykę postawy filozoficznej poety” („Pamiętnik Literacki”, LIX, 1958, z. 3, s. 41). Kategorii tragizmu, proponowanej przez Kołaczковского jako główny pomost do zrozumienia twórcy, przeciwstawiła autorka wywodzące się z impulsów nietzscheańskich antynomie między „porządkiem życia i porządkiem moralnym”, ku temu prowadzące, że „od przemyślenia modelu świata doszedł on [Wyspiański] do historiozofii i polityki, czy też oba ciągi ideowe rozwijały się równocześnie, przenikając się nawzajem” („Pamiętnik Literacki”, LIX, 1958, z. 3, s. 49). — „Nietzscheański model bytu, staje się dla niego objawieniem prawdy, urzeka rozmachem, bujnością i urodą wizji życia. Niepodległość życia wobec kryteriów dobra i zła wynikać zdaje się z samej struktury istnienia”. (*Z polskich studiów slawistycznych*, s. 303).

To bowiem nadmorskie sanatorium południowe, z wznoszącym się nad nim szczytem górskim<sup>877</sup>, oznacza oczywiście Nervi, znane zresztą Brzozowskiemu z pierwszego w nim pobytu w r. 1906.

## I

Jesteśmy zatem w sanatorium dla gruźlików, skazanych na przymusową bezczynność cielesną, połączoną z tym większą lotnością i niepokojem myśli. Otoczenie, które egzaltacją i gorączkowym szukaniem ostatecznych sprawdzianów przypomina młodzież z *Wirów* czy *Płomieni*. Przy czytaniu pierwszych stron, określających atmosferę psychiczną, w jakiej zanurzeni są nasi rozmówcy, szczególnie przypominają się niedawne *Wiry*, tak doskonale jako dokument (marnie jako wyraz artystyczny) oddające młodopolską gorączkę myślową. Bardziej jeszcze przypominają się współczesne powieści, dziejące się w podobnym środowisku: *Czarodziejska góra* Tomasza Manna, *Choucas* Nałkowskiej. „To, co by trzeba przeżywać czynem całe lata, objąć można okiem myśli w jednej chwili<sup>878</sup>” — słowa te można by położyć jako wyjaśnienie niekończących się dyskusji w podobnych powieściach.

Na tych też pierwszych stronach padają słowa wyjaśniające tę gorączkę myśli, pod której znakiem toczyć się będzie dyskusja, słowa jednakowoż niebezpieczne dla pisarza, który zawsze żądał przyświadczenia myśli czynem. Bo oto: „Mówiono o filozofii: tym bowiem, którzy sami nie żyją — nie pozostaje nic prócz zgłębiania życia. Być może nawet, że tylko oni je zgłębiają<sup>879</sup>”. Czyżby zatem prawdziwie szukająca myśl rodziła się tam, gdzie nie ma miejsca na życie konkretne? Brzozowski temu zaprzeczy. Czyż wobec tego może ważna jest tylko sama rozkosz myślenia, sam rozwój myśli? Czyżby miało to być potwierdzeniem słów rzuconych w chwili zniecierpliwienia: — „w gruncie nie dbam o nic, tylko o to, co jest myślą i jej wypowiedzeniem. Gdzie to się kończy, kończy się moje uczucie<sup>880</sup>”.

<sup>877</sup>nadmorskie sanatorium południowe, z wznoszącym się nad nim szczytem górskim — S. Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*, Stanisławów 1907, s. 1, 3. [przypis autorski]

<sup>878</sup>To, co by trzeba przeżywać czynem całe lata, objąć można okiem myśli w jednej chwili — S. Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*, Stanisławów 1907, s. 3. [przypis autorski]

<sup>879</sup>Mówiono o filozofii (...) tylko oni je zgłębiają — S. Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*, Stanisławów 1907, s. 3. [przypis autorski]

<sup>880</sup>w gruncie nie dbam o nic, tylko o to, co jest myślą i jej wypowiedzeniem. Gdzie to się kończy, kończy się moje uczucie — S. Brzozowski, *Pamiętnik*, Lwów 1913, s. 27. [przypis autorski]

Niewątpliwie to czysto dialektyczne zadowolenie stanowi niezaprzeczną cechą Brzozowskiego. Nie stanowi jednak cechy decydującej, ani tym bardziej nie można zgodzić się na potępienie typu umysłowości Brzozowskiego na tej jedynie podstawie. Pierwszy, jak wiadomo, uczynił to Dawid<sup>881</sup>, dobitnie zaś sformułował Breiter: u Brzozowskiego „twórczość umysłowa stanowi tak rozkoszną czynność życia, iż wytwarza stały a niezmienny stan złudzenia, jakoby ta w zasadzie czysto dialektyczna czynność była aktem twórczym w rzeczywistym życiu<sup>882</sup>”. Na naszym przykładzie postaramy się ukazać, dlaczego nie można ujęcia tego uznać za całkowicie prawdziwe. Mimo to owo określenie atmosfery rozkoszowania się samym zgłębianiem życia stanowi, obok cytowanego wyznania z *Pamiętnika*, dowód, że Brzozowski z istnienia tej cechy swego umysłu dobrze zdawał sobie sprawę.

W tak nakreślonej atmosferze poczyna się dyskusja. Obok Kazimierza i Maksymiliana biorą w niej udział: aktorka Eleonora, gruźliczka, „którą los jakby dla spotęgowania ironii obdarzył imieniem Duse<sup>883</sup>, Włoch rzeźbiarz Paolo oraz muzyk (prawdopodobnie) Gerhard. Klarowności przydawać jej ma południowe otoczenie, jak również punkt wyjścia dyskusji. Rzeźbiarz Paolo „kończył swój odwieczny hymn na cześć rzeźby”. Rzeźba jest najbardziej surową i jednoznaczną ze sztuk. Podczas kiedy muzyka porywa nas w czasie, kiedy malarstwo i poezja roztwierają nieskończone perspektywy, ponieważ jest w nich coś więcej niż sama obecność i dokonanie, to „rzeźba mówi: jestem, czym jestem<sup>884</sup>. Rzeźba jest jedyną sztuką skończoności, sztuką najbardziej ludzką.

„Bóg jest to ktoś, co widzi nas takimi, jakimi byśmy być chcieli. Jest to oko, które czyni nas pięknymi. Dla rzeźby jednak nie istnieje *inne*. Zawiera się cała w słowie: jest. Wejść na ten szczyt i czuć, że się ma prawo na nim stać, bo się nie może wyobrazić nic innego, co by miało prawo tak stać w słońcu: oto rzeźba. Oznacza ona, że tylko ja, tylko *człowiek*, tylko oko ludzkie rozstrzyga o tym, co ma stać na szczycie. Nikt inny nie przyzna mi tego prawa, jeżeli nie przyznam go sobie ja. Jestem i muszę być sam dla siebie<sup>885</sup>”.

Paolo wypowiada w tych słowach ulubioną myśl Brzozowskiego. Autor *Legendy Młodej Polski* niewiele miał czasu i sposobności do zajmowania się sztukami pięknymi, nigdzie przeto nie znajdziemy u niego rozważań na ten temat; dla Brzozowskiego istniała tylko literatura i jej filozoficzne podwaliny. Rzecz ciekawa jednak, że o rzeźbie wypowiada on trzykrotnie swoje zdanie. Są to powyższe słowa Paola, ważna uwaga w *Stylu Ibsena*<sup>886</sup> oraz zakończenie *Etapów sentymentalizmu*<sup>887</sup>.

Nim do tego przejdziemy, zapamiętać musimy, jak to Eleonora „snuje dalej te myśli” Paola<sup>888</sup>. Tym ciągiem dalszym są jej uwagi o tragizmie. Eleonora oświadcza, że tylko zguba bez żalu jest ostatecznym sprawdzianem piękna. „Największy żal zguby i konieczność zguby. Miłość pełna, która pędzi do otchłani i ciągnie w nią, aby się utwierdzić<sup>889</sup>”. Mówiąc prościej: tylko nieunikniona strata czegoś wartościowego jest sprawdzianem piękna, a tym samym tragizmu. Bez koniecznej, a jednak straszliwie smutnej zguby nie ma tragizmu. „Niczego więcej już nie mogę pragnąć, więc ginę: ginę, a zatem miałem wszystko,

<sup>881</sup> potępienie typu umysłowości Brzozowskiego na tej jedynie podstawie. Pierwszy (...) uczynił to Dawid — J. W. Dawid, *Psychologia religii*, Warszawa 1933, s. 104–105. [przypis autorski]

<sup>882</sup> twórczość umysłowa stanowi tak rozkoszną czynność życia (...) aktem twórczym w rzeczywistym życiu — E. Breiter, *Stanisława Brzozowskiego „Módl się i pracuj”, „Zdrój”* 1918, s. 93. [przypis autorski]

<sup>883</sup> aktorka Eleonora (...) imieniem Duse — S. Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*, Stanisławów 1907, s. 6 [przypis autorski]

<sup>884</sup> Rzeźbiarz Paolo „kończył swój odwieczny hymn na cześć rzeźby” (...) „rzeźba mówi: jestem, czym jestem” — S. Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*, Stanisławów 1907, s. 5. [przypis autorski]

<sup>885</sup> Bóg jest to ktoś, co widzi nas takimi, jakimi byśmy być chcieli. (...) Jestem i muszę być sam dla siebie — S. Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*, Stanisławów 1907, s. 6. [przypis autorski]

<sup>886</sup> o rzeźbie (...) ważna uwaga w „Stylu Ibsena” — S. Brzozowski, *Styl Ibsena*, „Przegląd Społeczny” 1906, nr 15–16. [przypis autorski]

<sup>887</sup> o rzeźbie (...) zakończenie „Etapów sentymentalizmu” — S. Brzozowski, *Idee*, Lwów 1910, s. 427–429 (*Etapy sentymentalizmu*). [przypis autorski]

<sup>888</sup> Eleonora „snuje dalej te myśli” Paola — S. Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*, Stanisławów 1907, s. 6. [przypis autorski]

<sup>889</sup> Eleonora oświadcza, że tylko zguba bez żalu jest ostatecznym sprawdzianem piękna. „Największy żal (...) aby się utwierdzić — S. Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*, Stanisławów 1907, s. 7. [przypis autorski]

miałem i tracę, a gdybym nie *tracił*, znaczyłoby, że nie miał<sup>890</sup>. Tragedia zatem jest niejako przedłużeniem rzeźby. Tak sądzi Kazimierz, powiadając: „Gdyby Nietzsche piisał swoje pierwsze dzieło po raz drugi, nazwałby je może: *Geburt der Tragedie aus dem Geiste der Skulptur*”<sup>891</sup>. Samotność bowiem rzeźby jest ta sama, co samotność człowieka w obliczu tragicznej zguby.

Podobnie sprawa ta wygląda w zakończeniu artykułu o *Stylu Ibsena*, podejmującym motyw z *Kultury i życia*<sup>892</sup>. Nieuchronność zguby całego człowieka, przy równoczesnej świadomości, że jakakolwiek zmiana w danym człowieku byłaby umniejszeniem wielkości, „sprawiłaby nam ból” — oto warunek tragedii.

„Dopiero gdy sam sobie człowiek stoi jak posąg w promieniach słońca, gdy nie czuje rozdarcia między myślą a ciałem — lecz całkiem jest — tragedia może się dopełnić. Człowiek, który sam sobie stawia żądanie, jest niedosiegalny dla tragedii. Zguba cielesna pozostawia nietkniętą myśl, zguba myślowa — możliwość dalszej egzystencji i dalszych przeistoczeń ciała. Nie darmo naród rzeźbiarzy był narodem tragików<sup>893</sup>”.

Poczucie doniosłości ciała i świadomość, że zaguba cielesna człowieka jest „zagubą całej jego cielesnej wartości”, jest zatem blisko spokrewniona z tą miłością kształtu i koniecznością wiecznego utrwalenia go, jaka ożywia rzeźbiarza.

To połączenie tragizmu z rzeźbą trwać będzie u Brzozowskiego zawsze. W pisanych w 1910 r. *Etapach sentymentalizmu* powróci do niego raz jeszcze. Twórczość odbywać się może tylko jako ostateczne nasilenie woli, nie należy ufać jakimkolwiek gotowemu obrazowi świata, ponieważ jest to sentymentalizm, broniący się przed prawdziwą odpowiedzialnością i swobodą. „*Sztuka nieznosząca sentymentalizmu, rzeźba (...)* tylko w zrozumieniu tego charakteru życia może znaleźć związek z duszą nowoczesną<sup>894</sup>. Rzeźba jest artystycznym odpowiednikiem tej odpowiedzialnej i tragicznej swobody.

„Człowiek stwarza sam siebie i przyjmuje nieszczęście, śmierć, ból, namiętność, myśl, rozpacz, jako *organy tego stwarzania, i rzeźba nowoczesna (...)* może być istotnie kto wie czy nie najbardziej powołanym organem dojrzewania myśli nowoczesnej do jej męskiej, wyrzekającej się *patosu — tragicznej swobody*. Rzeźba, sztuka przerażającej uczciwości, sztuka zamykająca całą tragedię, całą jej potencjalność w jakiejś linii, pochyleniu, rzeźba, przemawiająca do nas mową *ciała ukazanego jako to, czym jest ono: — konkretną formą naszego tragizmu*, gdy zdoła zakląć w swą mowę nowoczesność, musi być wielką szkołą.

<sup>890</sup>Niczego więcej już nie mogę pragnąć, (...) gdybym nie tracił, znaczyłoby, że nie miał — S. Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*, Stanisławów 1907, s. 7. [przypis autorski]

<sup>891</sup>Gdyby Nietzsche piisał swoje pierwsze dzieło po raz drugi, nazwałby je może: „*Geburt der Tragedie aus dem Geiste der Skulptur*” — S. Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*, Stanisławów 1907, s. 8; [*Geburt der Tragedie aus dem Geiste der Skulptur* (niem): narodziny tragedii z ducha rzeźby; red. WL]. [przypis autorski]

<sup>892</sup>W zakończeniu artykułu o „*Stylu Ibsena*” podejmującym motyw z „*Kultury i życia*” — S. Brzozowski, *Kultura i życie*, s. 192. [przypis autorski]

<sup>893</sup>Dopiero gdy sam sobie człowiek stoi jak posąg w promieniach słońca (...). Nie darmo naród rzeźbiarzy był narodem tragików — S. Brzozowski, *Styl Ibsena*, „Przegląd Społeczny” 1906, nr 16, s. 205. Poglądy Brzozowskiego na tragizm od pierwszych w tym kierunku prób zawsze świadczyły o dobrym zrozumieniu istoty tragizmu. Pierwszy raz problem ten analizuje Brzozowski w artykule *St[anisław] Przybyszewski jako poeta tragiczny* („Głos” 1903, nr 35). Póki odnosimy wartość do człowieka i póki relatywizujemy ją zależnie od ludzi, brak miejsca na tragizm. Człowiek wprawdzie jest twórcą wszelkich wartości, ale jednak, „ażeby tragizm stał się możliwym, trzeba, aby poruszone zostały w człowieku te głębie, w których jest on ogniskiem wszystkiego, w których jest on twórcą wszystkich wartości i może się im przeciwstawić (...) inaczej sama zguba i zniszczenie człowieka będą rzeczą znikomą i pozbawioną znaczenia, gdyż wszystkie wartości leżały na zewnątrz niego, i zatem z jego zagładą nic się nie stało. Tragiczny światopogląd wymaga przywrócenia każdemu człowieczemu istnieniu jego jedyności... Pierwiastkiem tragizmu jest konieczność. Zagłada i unicestwienie, które konieczne nie są — nie są też i tragiczne, są przypadkowe i wskutek tego powszechnego znaczenia mieć nie mogą”. Podobnie ujmuje Brzozowski tragizm w szkicu o Staffie (*Kultura i życie*, s. 154): „Istotą tragedii jest życie szczerze. Żyć tragicznie — znaczy widzieć siebie. I to jest życie. Osamotnienie tragiczne jest organem, przez który człowiek jedynie sam siebie ując jest w stanie. Poznać siebie, zobaczyć siebie można tylko ginąc. W myśli zwykłej nie wychodzimy za stosunki. Miłość mierzymy szczęściem, bohaterstwo pożytkiem, grzech zniszczeniem — lub odwrotnie. Liczba stosunków jest nieograniczona... Lecz czym jestem ja bez stosunku, ja, objawiający się we wszystkim: w miłości, szczęściu, grzechu, bohaterstwie, ja w obliczu tragicznej zguby? Tragedia znosi wszelkie stosunki, obnaża prawdę”. Osobne zagadnienie stanowi związek tego stanowiska z Nietzschem, por. *Skarb Staffa*, „Głos” 1905, nr 14. [przypis autorski]

<sup>894</sup>*Sztuka nieznosząca sentymentalizmu, rzeźba (...)* związek z *duszą nowoczesną* — S. Brzozowski, *Idee*, s. 427. [przypis autorski]

*Posągi tworzone są nie w marmurze lub brązie, lecz w tym, co jest nami, co ukazuje się nam jako kształt nasz”.*

I to wreszcie:

*Wszystko, cokolwiek bądź ukazuje się na widnokręgu naszej myśli, o ile jest dla nas czymś istotnym, jest plastyczne*<sup>895</sup>.

Zanim przejdziemy do uogólnień, musimy zapamiętać, że dyskusja w rozprawie o Nietzsche, rozpoczęta od rzeźby, przenosi się na muzykę, o którą upomniał się Gerhard. Kazimierz jednak nie daje się skusić. Muzyka nie posiada tego tragicznego co rzeźba napięcia.

„To miękkie ramiona roztwierające się w tragicznej otchłani; to matczyne lzy, pocałunki, pieśniody, rzewne jak pożegnanie w ciemnościach, to pamięć, która pozostała i płacze; to przeszłość i przyszłość, wspomnianie i tęsknota, żal i żądza, wszystko — tylko nie obecność, nie kres wiecznie trwający przez to, że utracony, a utracony, bo już całkowity; nie moment, który własnym pięknem wyrzucił siebie poza czas. Muzyka jest w czasie, jest i tu, i tam, i wszędzie; muzyka to nicłość, która się nad sobą samą lituje<sup>896</sup>”.

Słowa Kazimierza, wyrażającego stanowisko Brzozowskiego, są nieoczekiwanie ostre. Dałyby się streścić w zdaniu, że muzyce brak tego właśnie pierwiastka ostatecznego, który posiada rzeźba.

Zastanowienie się nad tymi sądami prowadzi do ciekawych wyników. Wyrazem najwyższym nastrojowości i lirycznej rozlewności, która charakteryzuje pisarzy okresu młodopolskiego, jest ich upodobanie w muzyce: bądź w formie uznawania muzyki za najwyższą ze sztuk<sup>897</sup>, bądź dążności do oddawania słowem nastrojów wyrażalnych tylko mową muzyki, czy wreszcie komponowania dramatycznych lub powieściowych całości na sposób muzyczny. Najwyższą formą będzie tutaj typ wyobraźni płynnej, nastawionej na rozmaitość doznań w czasie. Jest to — wedle określenia Wasilewskiego — Wyspiańskiego „wyobraźnia płynącego czasu”; ostatnio badacze (Borowy, Zawodziński) arcysłusznie domagali się podkreślenia muzyczności tej wyobraźni, uznania, że to była jedyna silna strona sztuki twórcy *Nocy listopadowej*. Nie uwzględniając pomniejszego lotu poetów, z ich stałym muzycznym rozstruwaniem nastrojów, nawet szorstkie i dalekie od zewnętrznej melodyjności *Hymny* Kasprzowicza Stefan Kołaczkowski poleca rozpatrywać jako szerokie kompozycje orkiestralne, jako symfonie, których sens odkrywa się tylko w całości i jej związkach wewnętrznych<sup>898</sup>.

Słowem, Młoda Polska, której w imię prawdziwej odpowiedzialności wytaczał Brzozowski proces, była muzyczna. Prokurator w tych nielicznych wypowiedziach, jakie u niego znajdujemy, był zdecydowanie rzeźbiarski. W rzeźbie widział uzupełnienie estetyczne i najwyższy wyraz swego stanowiska wobec świata, jak artyści Młodej Polski widzieli je w muzyce. To przeciwieństwo podkreśla różnicę między Brzozowskim a przeciętną atmosferą estetyczną jego czasów, wskazuje, że w upodobaniach rzeźbiarskich swoich miał on trafną intuicję różności swych ideałów estetycznych, a w podglebiu etycznych, w zestawieniu z górującymi wówczas normami smaku estetycznego i przekonaniem o hierarchii

<sup>895</sup> Człowiek stwarza sam siebie i przyjmuje nieszczęście, śmierć, ból, namiętność, myśl, rozpacz, jako organy tego stwarzania (...) o ile jest dla nas czymś istotnym, jest plastyczne — S. Brzozowski, *Idee*, s. 428; podkreślenia pochodzą od Brzozowskiego. W tym powiązaniu twórczości z tragiczną odpowiedzialnością przez rzeźbę utwierdzał najpewniej Brzozowski Barres. W *Głosach wśród nocy* czytamy: „Ja mam wybrać wzór dla życia, rozstrzygnąć, czym ma być ono, i uczynić je tym. Barres (...) w swoich kilku stronicach o Michale Aniole z wielką siłą wyraża to poczucie samowiednego stwarzania, uznaje w nim głęboki tragiczny rys nowoczesności” (s. 247). Studium o Barresie jest o rok wcześniejsze od *Etapów sentymentalizmu*. [przypis autorski]

<sup>896</sup> *To miękkie ramiona roztwierające się w tragicznej otchłani (...) muzyka to nicłość, która się nad sobą samą lituje* — S. Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*, Stanisławów 1907, s. 8–9. [przypis autorski]

<sup>897</sup> *Wyrazem najwyższym nastrojowości i lirycznej rozlewności, która charakteryzuje pisarzy okresu młodopolskiego, jest ich upodobanie w muzyce: (...) w formie uznawania muzyki za najwyższą ze sztuk* — S. Żeromski, *Utwory dramatyczne*, Warszawa 1929, I (*Róża*): „muzykę, najwyższy stopień harmonii, sztukę jedyną, wyższą od poezji, niewątpliwą, władczą, nieśmiertelną” (s. 218). „Upojenie bez granic zawarła w sobie ta szczelina skrytości, przez którą tryska cudowna muzyka” (s. 221). [przypis autorski]

<sup>898</sup> *nawet szorstkie i dalekie od zewnętrznej melodyjności „Hymny” Kasprzowicza Stefan Kołaczkowski poleca rozpatrywać jako szerokie kompozycje orkiestralne, jako symfonie (...)* — S. Kołaczkowski, *Twórczość Jana Kasprzowicza*, Kraków 1924, s. 44–45. [przypis autorski]

sztuk. Zwłaszcza że rzeźbiarstwo Brzozowskiego nie było statyczne, nie było to krycie się w niezmienny gest i formę, jakie uprawiali parnasiści, u nas zaś Norwid. Było to skamieniałe napięcie, był ten dynamizm tragiczny rzeźby, jaki odnajduje Brzozowski u Michała Anioła, z Polaków u Dunikowskiego<sup>899</sup>, jaki z ówczesnych rzeźbiarzy odnalazłby u Rodina czy chociażby Constantina Meuniera.

Nie zawsze jednak Brzozowski był przeciwnikiem estetyki modernistycznej. Z lat 1901–1902 pochodzące rozprawy *Co to jest modernizm?* i *Krytyka artystyczna i literacka* świadczą, że całą duszą zgadzał się on wówczas z modernizmem, pisał o jego „znaczeniu i stanowisku dziejowym”, uważał, że poprzez Maeterlincka, Verlaine’a, Laforgue’a rozpocznie się nowa epoka współzycia ludzkiego, opartego na absolutnie równej dla wszystkich indywidualizacji. Ba, jeszcze wiosną 1903 r. modernizm jest dlań „wiosną naszego ducha”<sup>900</sup>. Wówczas też jako przykład niezrozumienia artysty przez krytykę nawinęły mu się rzeźby Bolesława Biegasa. Z nieoczekiwanym przekonaniem broniąc tego niezbyt utalentowanego rzeźbiarza, powiada, że Biegas jest myślicielem uczuciowym, który

„Wzruszenia własne, z myśli wyrosłe, stara się oddać za pomocą rzeźby i jest *lirykiem, muzykiem* rzeźby. Wiem, że te zestawienia wyrazów wydadzą się paradoksalnymi — jednak poddają one zupełnie dobrze moją myśl, a o to chodzi”<sup>901</sup>.

Czyli zgodnie z ówczesną hierarchią sztuki najwyższą pochwałą dla rzeźbiarza będzie to, że jednak jest muzykiem — pochwała ta ukazuje nam całą drogę, jaką od modernistycznego smaku przebiegł Brzozowski.

## II

Wracamy do dyskusji. Na tle tej rozprawy o wartość rzeźby i muzyki następuje dosyć nieoczekiwany przeskok w samo meritum dyskusji. Niekonsekwentnym był mianowicie, lub przynajmniej nierzetelnym, Schopenhauer, wielbiąc muzykę. Powinien był gardzić nią — sądzi Kazimierz. „Nicość, zaprzeczenie życia, nie potrzebuje, aby po nim płakano”<sup>902</sup>. Schopenhauer mianowicie był dwoisty i złamany wewnętrznie. „Miał trzeźwość, niepozwalającą mu ludzi się, ale brakło mu męstwa, pozwalającego obejść się bez złudzenia”<sup>903</sup>. Nie umiał być twardo samotnym. Natomiast „Nietzsche umiał pochylać się nad krawędzią. Dla Nietzschego Schopenhauer był mistrzem samotności, ale sam nie umiał być samotnym szczerze”<sup>904</sup>. Dyskusja bieży skokami. Maksymilian mianowicie czyni dygresję, że Feuerbach dokonał tego, czego nie umiał Schopenhauer. Bez niepewności i załamania przyjął ziemskość i śmiertelność człowieka.

„Życie stało się dla niego prawdziwym życiem, prawdziwą rzeczywistością, odkąd przestało być tylko drogą prowadzącą w coś, co jest poza nim”<sup>905</sup>.

Marks zaś po nim „uczynił filozofię życiem, wyprowadził z niej ostateczny wniosek, uczynił rzeczywistością Kantowskie pojęcie samowładzy praktycznego rozumu”<sup>906</sup>. Kazimierz jednak pragnie pogłębić zagadnienie. Najpierw rzuca paradoksalną pozornie myśl. Feuerbach i Marks uchodzą za materialistów, Schopenhauer za idealistę.

„Tymczasem, rzecz dziwna — materialści to propagują czyn, tworzą filozofię niezmordowanej działalności i pracy, idealista tymczasem głosi zrze-

<sup>899</sup>Skamieniałe napięcie, (...) dynamizm tragiczny rzeźby, jaki odnajduje Brzozowski u Michała Anioła, z Polaków u Dunikowskiego — S. Brzozowski, *Idee*, s. 428. [przypis autorski]

<sup>900</sup>Jeszcze wiosną 1903 r. modernizm jest dlań [dla Brzozowskiego] „wiosną naszego ducha” — S. Brzozowski, *Próba samopoznania*, „Głos” 1903, nr 13. [przypis autorski]

<sup>901</sup>Wzruszenia własne, z myśli wyrosłe, stara się oddać za pomocą rzeźby i jest lirykiem, muzykiem rzeźby (...) dobrze moją myśl, a o to chodzi — S. Brzozowski, *Krytyka literacka i artystyczna* (rkp.), s. 18. [przypis autorski]

<sup>902</sup>Niekonsekwentnym był (...) lub przynajmniej nierzetelnym, Schopenhauer, wielbiąc muzykę. (...) „Nicość, zaprzeczenie życia, nie potrzebuje, aby po nim płakano” — S. Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*, Stanisławów 1907, s. 9. [przypis autorski]

<sup>903</sup>Schopenhauer (...) „Miał trzeźwość, niepozwalającą mu ludzi się, ale brakło mu męstwa, pozwalającego obejść się bez złudzenia” — S. Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*, Stanisławów 1907, s. 10–11. [przypis autorski]

<sup>904</sup>Nietzsche umiał pochylać się nad krawędzią. (...) być samotnym szczerze — S. Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*, Stanisławów 1907, s. 10. [przypis autorski]

<sup>905</sup>Życie stało się dla niego prawdziwym życiem, prawdziwą rzeczywistością, odkąd przestało być tylko drogą prowadzącą w coś, co jest poza nim — S. Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*, Stanisławów 1907, s. 12. [przypis autorski]

<sup>906</sup>Marks (...) „uczynił filozofię życiem, wyprowadził z niej ostateczny wniosek, uczynił rzeczywistością Kantowskie pojęcie samowładzy praktycznego rozumu” — S. Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*, Stanisławów 1907, s. 12–13. [przypis autorski]



czenie się czynu, zaprzeczenie życia. Wynik niezmiernie ciekawy: w imię nie-samodzielności człowieka mówi się o jego wyzwoleniu, z drugiej zaś strony zaprzecza się samodzielnemu znaczeniu świata zewnętrznego, stwierdza się, że jądro natury tkwi »w sercu człowieka« jedynie po to, aby na tej podstawie oprzeć filozofię i etykę samouniwersalizacji<sup>907</sup>».

Brzozowski wskazał tutaj mimochodem stałą dyspozycję swego ducha. Powiada, że skrępowanie doktryną materializmu dziejowego nie wyklucza czynu i swobody. U Brzozowskiego skrępowanie każdym bez mała stanowiskiem, jakiegokolwiek by ono było, nie wykluczało czynu. Szczególnie przy czytaniu jego młodzieńczych uzasadnień trwałości działania ludzkiego przychodzi myśl, że zasadą jego mogłoby być *contra spem agere*. W książeczce o *Taine*'ie w ten sposób na przykład broni determinizmu myślowego:

„Wiara w prawa rządzące postępkami i myślami ludzi nie tylko nie przygnębia nas... ale przeciwnie, jest w stanie dodać nam otuchy: pozwala nam bowiem wierzyć, że potrafimy oddziaływać na los naszych bliźnich, że przez wytwarzanie pewnych warunków uda się nam wywołać wyniki przez nas pożądane... Człowiekowi, który by rzeczywiście był w stanie uwierzyć nie tylko ustami i oderwanym myśleniem, ale całą duszą w tę niemożliwość logiczną, która nazywa się swobodą woli, nie pozostałoby nic innego, jak zamknąć się w bezwzględnej i rozpaczliwej beczynności: wszelka działalność bowiem opiera się na przewidywaniu, a przewidywanie jakichkolwiek wypadków niemożliwym jest bez przekonania o ich prawidłowości<sup>908</sup>».

Nie ma zatem zła, z którego nie dałoby się wycisnąć wiary w czyn. W młodzieńczym artykule o Żeromskim, czy rękopiśmiennej rozprawie *Co to jest modernizm?*, właśnie niemożność intelektualnego uzasadnienia czynu i jego wartości nakazuje czyn i surowe „powinieneś”<sup>909</sup>. Podobnie materializm dziejowy, pozornie wykluczający swobodną twórczość, doskonale na nią pozwala. Ukazanie tego na całości poglądów Brzozowskiego zawiodłoby nas zbyt daleko, stwierdźmy zatem tylko, że materializm dziejowy był najsilniejszym myślowo uzasadnieniem ugruntowaniem tendencji duchowej, od pierwszych samodzielnych prób myślowych wyraźnie widniejącej u Brzozowskiego.

Na tym się kończą preliminaria dyskusji. Kazimierz dowodzi teraz, że twórczość nie da się wysnuć na podstawie żadnego pojęcia o świecie, albowiem każde pojęcie jest tylko podsumowaniem i streszczeniem osiągniętych już wyników działalności ludzkiej, twórczość zaś wieść ma poza nie — w nieprzewidzianą przyszłość<sup>910</sup>. Wobec tego jest rzeczą niemożliwą „wysnuć zasady dalszego rozszerzania działalności ludzkiej”<sup>911</sup>. Maksymilian replikuje na to prosto i celnie. Przepiszmy tę replikę, próżno bowiem Kazimierz będzie się silił, by w sposób logiczny, samym rozumowaniem, zbić istotny zarzut Maksymiliana.

„...Pojęcia, o ile mają jakąkolwiek wartość, nie mogą być ot, tak sobie, dowolnymi urojeniami, lecz *wyrosły* one (...) z czynnych stosunków danej żywej istoty; więc działalność nie oparta na takich pojęciach będzie całkowicie zawieszona w powietrzu, nie będzie w ogóle żadną działalnością, lecz marzeniem, snem o potężde — rojeniem ściętej głowy<sup>912</sup>».

<sup>907</sup> Tymczasem (...) stwierdza się, że jądro natury tkwi „w sercu człowieka” jedynie po to, aby na tej podstawie oprzeć filozofię i etykę samouniwersalizacji — S. Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*, Stanisławów 1907, s. 14. [przypis autorski]

<sup>908</sup> Wiara w prawa rządzące postępkami i myślami ludzi nie tylko nie przygnębia nas (...) wszelka działalność bowiem opiera się na przewidywaniu, a przewidywanie jakichkolwiek wypadków niemożliwym jest bez przekonania o ich prawidłowości — S. Brzozowski, *Hipolit Taine i jego poglądy na filozofię, psychologię, historię*, Warszawa 1902, s. 11–12. [przypis autorski]

<sup>909</sup> W młodzieńczym artykule o Żeromskim, czy rękopiśmiennej rozprawie „Co to jest modernizm?”, właśnie niemożność intelektualnego uzasadnienia czynu i jego wartości nakazuje czyn i surowe „powinieneś” — S. Brzozowski, *Współczesne kierunki literatury polskiej wobec życia*, „Głos” 1903, nr 20; *Co to jest modernizm?* s. 93. [przypis autorski]

<sup>910</sup> Kazimierz dowodzi (...) w nieprzewidzianą przyszłość — S. Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*, Stanisławów 1907, s. 15. [przypis autorski]

<sup>911</sup> wysnuć zasady dalszego rozszerzania działalności ludzkiej — S. Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*, Stanisławów 1907, s. 16. [przypis autorski]

<sup>912</sup> Pojęcia, o ile mają jakąkolwiek wartość, nie mogą być ot, tak sobie, dowolnymi urojeniami (...) rojeniem ściętej głowy — S. Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*, Stanisławów 1907, s. 16. [przypis autorski]

Uderzenie Maksymiliana jest celne. Świadczy o tym sposób, w jaki Kazimierz zabiera się do odpowiedzi. Odpowiedź jego nie idzie bowiem po nakreślonej przez Maksymiliana logicznej linii, lecz polega na charakterystycznych wybiegach myślowych. Kazimierz nie odpowiada właściwie na zarzut Maksymiliana, że bez stałych pojęć kierunkowych twórczość zawisnie w powietrzu, lecz przesuwa zagadnienie na inną płaszczyznę: nie pogłębiając płaszczyzny zasadniczej, przesuwa odpowiedź ku sprawom społecznym. Dotychczasowa myśl dlatego nie mogła pojąć twórczości, ponieważ

„filozofia humanistyczna, opierając się na pojęciach o świecie oddartych od pracy, mówiąc o ludzkości i jej samodzielności wobec świata, mówiła o darmożjadztwie kleru, feudałów, ich dworaków, a w ich liczbie literatów oraz filozofów<sup>913</sup>”.

I dalej:

„Mówiąc o materii, człowiek uświadamia sobie tylko to, czym jest, co stworzył, co zdziałał: mówi więc tylko o sobie. Materializm nowoczesny od początku był i być nie przestał buntem pracy przeciw feudalizmowi w myśleniu<sup>914</sup>”.

Inaczej mówiąc, myśl ludzka będzie odtąd wyrażać doświadczenia innych warstw społecznych, a mianowicie warstw pracujących.

Kazimierz czuje jednak chyba niezupełność swej odpowiedzi, zaczyna bowiem wycofywać się częściowo z tego stanowiska.

„Rozumiem jego (sc. materializmu) powstanie i konieczność. Pomimo to jednak, a raczej właśnie dlatego, nie mogę uznać w nim światopoglądu ludzkości wyzwolonej. Wyzwała się tu dopiero dokonane już, a uciemnione przez przestarzałe formy — dzieło ludzkości, nie ona sama, nie jej twórczość (19)<sup>915</sup>”.

Zatem to również jest tylko dziełem, wytworem, a nie jest jeszcze twórczością absolutną. Czymżeż właściwie jest twórczość? — pyta Maksymilian. „Doznaję wrażenia, że pojmujesz tę twórczość jako jakiś absolutny początek<sup>916</sup>”, coś pozaprzyczynowego, bezwzględnie nowego. Naturalnie, odpowiada Kazimierz i poczyna głosić, czym twórczość być nie może. Że nie może być uwarunkowana, że nie może mieć przyczyn, inaczej bowiem nie byłaby już twórczością, lecz mieściłaby się w kategoriach rzeczy stworzonych, i tak dalej. Zatem — skoro nie może być tym, musi być czymś zupełnie odwrotnym.

„Twórczość — powstanie absolutne, początek bezwzględny, jest poza nawiasem tego, co jest. Można mówić o niej słowem »będzie«, a właściwie i tak nawet nie, lecz jakimś nieokreślonym i nieustającym »niech się stanie«<sup>917</sup>”.

Skoro raz, przez negację, przez ukazanie, czym twórczość być nie może, Brzozowski uchwycił punkt zaczepienia dla absolutnej swobody i czynu, nie daje się zbić ze swego stanowiska. Nie dorzuca właściwie nowych argumentów, lecz uparcie powtarza sądy ważne tylko na jego płaszczyźnie. Maksymilian bowiem ciągle trwa na platformie czysto logicznej. Ciągłe mityguje Kazimierza: „człowieku, ale przecież skądś ten twój czyn pochodzić

<sup>913</sup>filozofia humanistyczna, opierając się na pojęciach o świecie oddartych od pracy, mówiąc o ludzkości i jej samodzielności wobec świata, mówiła o darmożjadztwie kleru, feudałów, ich dworaków, a w ich liczbie literatów oraz filozofów — S. Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*, Stanisławów 1907, s. 18. [przypis autorski]

<sup>914</sup>Mówiąc o materii, człowiek uświadamia sobie tylko to, czym jest, co stworzył, co zdziałał: mówi więc tylko o sobie. Materializm nowoczesny od początku był i być nie przestał buntem pracy przeciw feudalizmowi w myśleniu — S. Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*, Stanisławów 1907, s. 19. [przypis autorski]

<sup>915</sup>Rozumiem jego (sc. materializmu) powstanie i konieczność. (...) dzieło ludzkości, nie ona sama, nie jej twórczość — S. Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*, Stanisławów 1907, s. 19. [przypis autorski]

<sup>916</sup>Doznaję wrażenia, że pojmujesz tę twórczość jako jakiś absolutny początek — S. Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*, Stanisławów 1907, s. 20. [przypis autorski]

<sup>917</sup>Twórczość (...) jakimś nieokreślonym i nieustającym »niech się stanie« — S. Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*, Stanisławów 1907, s. 21. [przypis autorski]

musi<sup>918</sup>”. Kazimierz wyszedł na inne piętro i stąd mu odpowiada. „Gdy chcesz wyjść poza człowieka, wpadasz zaraz w to, czym człowiek był, a chcesz określać, czym będzie, czym się uczyni<sup>919</sup>”. Jest to znowu wybieg logiczny. Pierwszym wybiegiem było przesunięcie dyskusji na płaszczyznę społeczną; ten znów wybieg polega na tym, że co innego oznacza twierdzenie, iż czyny nasze wypływają i łączą się z czynami poprzednimi, a co innego podsuwane przez Kazimierza Maksymilianowi zdanie, iż oznacza to chęć wyprowadzenia czynu z przeszłości zastanej, bez dokonania samego czynu; Maksymilian żąda przyznania, że w dziedzinie czynu istnieje ciągłość, Kazimierz zaś przesadza, wmawiając mu, że ciągłość ta oznacza bierność, statyzm. Kazimierz jednak tym się nie przejmuje i skoro udały mu się wybiegi zmierzające do absolutnego wyzwolenia czynu, zjawia się u niego radosne roznamiętnienie, rozpała się uczuciowa świadomość swobody i niezależności. Znika zwarcie się logiczne, wyrasta Giewont egzaltacji, rozpoczynają się wiersze o czynie i twórczości:

Nienapisane zaiste są runy  
Losów człowieka.  
On — ptak ognistopióry,  
Z własnej swej piersi wywodzi przestwory  
Dla swoich lotów,  
Nic nie powstrzyma go, nic nie obejmie,  
Pierś swą rozkrwawia,  
Rozdziera, rozrywa, itd. <sup>920</sup>

Tak wygląda pierwszy etap dyskusji. Odbywa się ona właściwie w dwóch różnych poziomach i obydwaj dyskutanci mają rację, ponieważ obydwaj o innych aspektach tego samego zagadnienia czynu mówią. Maksymilian rozpatruje je stale od strony związków czynu z systemem pojęć, Kazimierza za to obchodzi sprawa powstawania czynu. Maksymilian żąda przyznania, że czyn musi się odbywać wedle pewnych danych kierunkowych, Kazimierz żąda uznania, że czyn rodzi się i nie da się go wywieść ze stanu istniejącego; Kazimierz w swej stanowczości popełnia znamienne dla Brzozowskiego pomyłkę logiczną, prawie zawsze powtarzającą się, skoro o tych kwestiach rozprawia autor *Filozofii czynu*: czym innym mianowicie jest twierdzenie, że każdy czyn rodzi się niezależnie, że powstaje sam, że nie daje się żadnymi poprzednimi przesłankami uzasadnić, słowem, że czyn musi być dokonany, a dokonanie wprowadza nowe momenty w stan istniejący przed czynem. Czym innym zaś jest twierdzenie, że czyn po dokonaniu daje się włączyć w pewien porządkowy system, że dają się w nim wysledzić pobudki, zależności, cele. Jednym słowem, że chociaż czyn od strony podmiotowej nosić musi cechy żądane przez Kazimierza, jednak mimo to nie jest stwarzaniem absolutnym. Kazimierz jednak uznaje tylko pierwsze z tych twierdzeń i uparcie pragnie nim zastąpić twierdzenie drugie. Uważa, że czyn na drugi sposób nigdy nie powstanie. Słusznie. Ale też sposób drugi jest tylko sposobem rozpatrywania czynu i Kazimierz stale wymija słowa Maksymiliana, żądającego uznania, że w ten sposób czyn rozpatrywać można. W następnym etapie dyskusji Maksymilian parę razy do tego powróci.

Czemu jednak Kazimierz (czyli Brzozowski) tak stanowczo upiera się przy swoim, logicznie niezbyt silnym, gdy nadmiernie pragnie się je rozciągnąć, stanowisku? Wszak nie brakowało mu przenikliwości, by nie dostrzegł tych braków. Musimy się uciec do hipotezy psychologicznej, dotyczącej samej osoby Brzozowskiego. Wśród wielu innych dwie były górujące i łączące się ze sobą cechy jego osobowości. Pierwszą nazwalibyśmy poczuciem integralizmu psychicznego. Brzozowski mianowicie stale podnosił i metodami swej krytyki społecznej, filozoficznej czy literackiej uzasadniał, że całą osobowością naszą objawiamy się w wybranej dziedzinie działalności lub twórczości. Że nie zdarza się, by

<sup>918</sup>człowieku, ale przecież skądś ten twój czyn pochodzić musi — S. Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*, Stanisławów 1907, s. 22. [przypis autorski]

<sup>919</sup>Gdy chcesz wyjść poza człowieka, wpadasz zaraz w to, czym człowiek był, a chcesz określać, czym będzie, czym się uczyni — S. Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*, Stanisławów 1907, s. 22. [przypis autorski]

<sup>920</sup>Nienapisane zaiste są runy (...) Rozdziera, rozrywa, itd. — S. Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*, Stanisławów 1907, s. 23. [przypis autorski]

w jakimkolwiek postępowaniu wyłączona była część naszych władz psychicznych, byśmy np. byli artystami tylko dzięki umiejętności kształtowania artystycznego, z wyłączeniem postawy etycznej wobec życia i dzieła, krytykami bez odpowiedzialności moralnej za system naszych sądów i jego zastosowania, ludźmi czynu bez świadomości pobudek kierujących nami i tak dalej. Z tego poczucia integralizmu psychicznego, które nakazywało w każdym wytworze kulturalnym szukać całego człowieka, jeśli o terażniejszość i jej obowiązki chodzi, wyrastało głębokie przekonanie o konieczności czynu, „nakaz realizacji” — jak ostatnio słusznie to nazwano. „Prawda musi się wcielać, musi się realizować, oto hasło całej działalności Brzozowskiego<sup>921</sup>”. To cecha druga. Ten „nakaz realizacji” sięgał niezwykle głęboko, stawał się tym, co, wedle notat Dawida, miał nazwać ksiądz włoski, spowiadający przed śmiercią Brzozowskiego, „mistyczną potrzebą czynu<sup>922</sup>”.

Jednakowoż ludzie, którzy dobrze Brzozowskiego znali — zarówno w czasie sądu obywatelskiego, jak w innych źródłach, stwierdzają, że naturą czynną nie był; skąd więc to stałe odwoływanie się do czynu? Czy nie dlatego, że posiadając nadmiar prawości intelektualnej, mając żywe, jak mało kto, poczucie psychicznego integralizmu, czuł sam, że tego integralizmu wcielić nie zdoła? Że jest tylko myślicielem, tylko mózgowcem, tylko artystą wreszcie. „Artystą zostaje się wtedy dopiero, gdy zwątpi się o świętym i proroku w sobie<sup>923</sup>”. Brzozowski zwątpić nie chciał. Wobec tego nadrabianiem nieuchronnych braków własnych był ten stały apel do czynu. Należało go wypowiedzieć tonem najwyższym, należało go rozegzaltować, jak najwspanialej i jak najwymowniej głosić chwałę twórczości i czynu, albowiem tylko w tej rozplamionej nieokreśloności zatracił się niewątpliwy fakt, że było to tylko wołanie o czyn. Im goręcej Brzozowski to głosił, tym bardziej sam w sobie zacierał poczucie owego niedoboru. — Tak też chwałę czynu w dyskusji naszej głosi Kazimierz. Nie dopuszcza zastrzeżeń logicznych, ponieważ grożą one podważeniem tej wspaniałości czynu, będącej u Brzozowskiego potrzebą głębokiej higieny duchowej.

To jednak wewnętrzne rozplonienie było możliwe tylko na drodze uczuciowej. Argumentem uczuciowo-woluntatywnym zwyciężył Kazimierz przeciwnika. W zwycięskim punkcie dyskusji stwarza on typowe dla Brzozowskiego „wzruszenie filozoficzne”, którego cechy próbowaliśmy już raz określić<sup>924</sup>. Ze stanowiska ścisłości myślowej czysto negatywne określenie, czym czyn być nie może, by był czynem naprawdę, pozytywnie dopełnia się nie myślową, lecz uczuciowo-woluntatywną konsekwencją stanowiska w ten sposób zajętego. Cechy czynu prawdziwego nie mieszczą się w granicach określającej myśli, ale wkraczają w dziedzinę pobudki, wezwania, rozpalenia śmiałości uczuciowej. Kazimierz uderza w dumę człowieka, który ma zostać absolutnym twórcą, ukazuje przed nim nieskończone perspektywy podobnego wyzwolenia; słowem wszystko, co o czynie powiedzieć umie, jest splotem pragnienia, uczuć, a w stosunkowo najmniejszym stopniu czystego poglądu.

Kazimierz, by przekonać Maksymiliana, tyle wysnuł dialektycznej pajęczyny, że warto teraz zapytać, czy rzeczywiście to snucie wytwarza w nim euforię, przesłaniającą rzeczywistość? Powracamy w ten sposób do zarzutu Breitera. Otóż nie. Można by się zgodzić, że ta twórczość umysłowa jest samowystarczalna, gdyby cała pomysłowość argumentacyjna zmierzała jedynie do rozpatrzenia przedmiotu dyskusji z coraz to nowego stanowiska, gdyby celem jej było lubowanie się w analizie, nie wyprowadzającej poza jej przedmiot. U Brzozowskiego nigdzie prawie tak nie jest, a nasza rozprawa, gdzie właśnie ze względu na prowokujące do intelektualistycznej relatywizacji starcie się dyskusyjne mogłoby tak być, a jednak nie jest, stanowi silny dowód nieistotności danego zarzutu. Kazimierz dlatego nie jest wspaniałym dialektykiem, ponieważ kieruje nim gorąca wola przewyciężenia wszelkich trudności myślowych i zarzutów, ponieważ pragnie on ponad niemożliwościami zbudować trwale podłoże czynu. Jego twórczość myślowa ma zdecydowany kierunek,

<sup>921</sup>Prawda musi się wcielać, musi się realizować, oto hasło całej działalności Brzozowskiego — Silvester, Stanisława Brzozowskiego drogi do Rzymu, „Verbum” 1935, s. 563. [przypis autorski]

<sup>922</sup>co, wedle notat Dawida, miał nazwać ksiądz włoski, spowiadający przed śmiercią Brzozowskiego, „mistyczną potrzebą czynu — J. W. Dawid, Psychologia religii, Warszawa 1933, s. 31. [przypis autorski]

<sup>923</sup>Artystą zostaje się wtedy dopiero, gdy zwątpi się o świętym i proroku w sobie — S. Brzozowski, Stefan Żeromski, „Głos”, 1904, s. 234. [przypis autorski]

<sup>924</sup>typowe dla Brzozowskiego „wzruszenie filozoficzne”, którego cechy próbowaliśmy już raz określić — K. Wyka, O ocenie myśli Brzozowskiego, „Pion” 1934, nr 26. [przypis autorski]

nie rozprasza się, lecz jest środkiem utwierdzającym uczuciowy świat wartości Brzozowskiego<sup>925</sup>.

### III

W dalszym ciągu dyskusji Maksymilian ciągle żąda przyznania, że czyn rozpatrywać można od strony łączności czynu ze stanem przed nim istniejącym, Kazimierz zaś ciągle powtarza, że czyn z tego się nie narodzi. Nowym jego argumentem jest to, że

„dopóki nie potrzeba wykonać żadnej nowej pracy, żadnego nowego realnego doświadczenia, aby coś poznać, dotąd wystarcza pojęcie dotychczasowego funkcjonalnego stosunku, lecz doświadczenie właściwe zaczyna się tam, gdzie, aby coś poznanym być mogło, musi być wykonana pewna nowa praca<sup>926</sup>”.

Niestety, to zużytkowanie pracy jest jednym z najbardziej nieokreślonych: znaczy ono, że jakaś praca przy działalności poznawczej jest potrzebna, ale też nic odkrywczego w tym twierdzeniu nie ma<sup>927</sup>. Maksymilian tymczasem rzuca ważki argument:

„aby to doświadczenie stało się istotnie płodnym teoretycznie i praktycznie, musi być powiązane z poprzednimi, musi być zrozumiane jako ich dalszy ciąg, musi być uczynione ich dalszym ciągiem<sup>928</sup>”.

Kazimierz zbywa ten argument słowami: „tak... jest to jednak zgola co innego, niż przyjmować, że twórczość jest tylko jakąś emanacją gotowego świata<sup>929</sup>”. Widocznie jest to dla niego niebezpieczny moment, skoro podsuwa Maksymilianowi jako groźbę twierdzenie, którego ten nie wygłosił. Ta potakująca zrazu odpowiedź jest niebezpieczna, albowiem — konsekwentnie przemyślana — musiałaby rozbić absolutną niezależność twórczości, przeto też szybko dyskusja przechodzi na inne tematy.

Kazimierzowi z pomocą przychodzi Eleonora, potrzebna, by — na kształt osób ze *Wstępu do filozofii* — poprzez przypomnienie filozofii Böhme skierować rozmowę na etykę Nietzschego. Cierpienie pochodzi „zawsze i w każdym razie z niezgody pomiędzy pierwiastkami naszego życia duchowego a tym, co wiemy o świecie. Cierpi, wstydi się, boleje nasze ja niepokodzone z resztą świata<sup>930</sup>”. Ustąpić musi człowiek, albo też ustąpić musi świat, skoro człowiek podejmie walkę w imię pełni swej duszy. To uczynił Nietzsche. Zburzył „psychologię centralistyczną<sup>931</sup>”. Za normę moralną uznał całość duszy człowieka, wszystko, co w niej rozkwita. Eleonora zdobywa się na poetyczne określenia:

„Jam jest, który stawiam, stwarzam cele. Las zaułków, zakrętów, ciche jeziora, marzenie, strone urwiska rozpaczy, samotne szczyty ekstazy, bagniska zwątpień, lotne piaski smutków, wschody i zachody uwielbień, gniewów i zachwyty — wszystko to mieni się i drga. Łąbędzie srebrnopióre

<sup>925</sup>Jego twórczość myślowa ma zdecydowany kierunek, nie rozprasza się, lecz jest środkiem utwierdzającym uczuciowy świat wartości Brzozowskiego — podobne zagadnienia zajmują we *Wstępie do filozofii* Emanuela. Ryszard poglądy swoje wygłasza tam z entuzjazmem i zapałem, które Emanuel miarkuje słowami: „Doświadczenie przekonało mnie, że poezja i zachwyty poetycki w filozofii są najczęściej maską, poza którą kryją się luki w ciągłości myśli i zagadnienia, rozwiązanie których przekracza granice sił poetyzującego filozofa, a przynajmniej tych środków pojęciowych, jakimi na razie rozporządza” (s. 21). Lecz sam on rychło wynajduje wyjaśnienie, ważne również w naszym wypadku: „Jest głęboki sens w tym, że człowiek potrzebuje poezji. Świadczy to, że mu nie wystarcza poznanie i dlatego musi przeczuwać; świadczy to, że poznanie jego jest niepełnym, nierównoznacznym i niewspółmiernym ze światem” (s. 22). [przypis autorski]

<sup>926</sup>dopóki nie potrzeba (...) doświadczenie właściwe zaczyna się tam, gdzie, aby coś poznanym być mogło, musi być wykonana pewna nowa praca — S. Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*, Stanisławów 1907, s. 28. [przypis autorski]

<sup>927</sup>to zużytkowanie pracy jest jednym z najbardziej nieokreślonych (...) ale też nic odkrywczego w tym twierdzeniu nie ma — dla tego zużytkowania nie znajdujemy ścisłego odpowiednika w podziale pojęcia pracy, jaki przeprowadził B. Suchodolski: *Stanisław Brzozowski*, Warszawa 1933, s. 87–99. [przypis autorski]

<sup>928</sup>aby to doświadczenie stało się istotnie płodnym teoretycznie i praktycznie, (...) musi być uczynione ich dalszym ciągiem — S. Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*, Stanisławów 1907, s. 29. [przypis autorski]

<sup>929</sup>tak... jest to jednak zgola co innego, niż przyjmować, że twórczość jest tylko jakąś emanacją gotowego świata — S. Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*, Stanisławów 1907, s. 29–30. [przypis autorski]

<sup>930</sup>Cierpienie pochodzi „zawsze i w każdym razie z niezgody (...) boleje nasze ja niepokodzone z resztą świata — S. Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*, Stanisławów 1907, s. 32. [przypis autorski]

<sup>931</sup>Nietzsche. Zburzył „psychologię centralistyczną” — S. Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*, Stanisławów 1907, s. 35. [przypis autorski]

mrą w szponach orłów, pioruny biją w wiekowe dęby; wiatr gra na Eolowej harfie, Mefisto szydzi<sup>932</sup>”.

Oto myśl Nietzschego. W tym uniesieniu wtóruje jej Kazimierz. Dotąd człowiek miał przystosowywać się do świata, obecnie świat będzie musiał przystosowywać się do niczym nie skrepowanego człowieka.

„Dotychczas człowiekowi stawiano zagadnienia; dzisiaj on sam je sobie stawia. Kto stawiał przedtem? Też człowiek — więc pewna część duszy innym: *anima rationalis* tym innym, »pośledniejszym«, ciemnym, współziemnym, w półleśnym, ziemią jeszcze, ale i morzem, w którym kąpią się gwiazdy, pachnącym dziedzinom duszy. Dzisiaj to wszystko rozbudziło się, królewskie, nieokiełznane; nie zna oka rządzącego nad sobą, samo jest okiem. Ocknęło się wszystko, co taneczne, gwiazdziste, wszystko, co ma w sobie mroczne głębie morskie i szum lasów. Wszystko to huczy i burzy się, zestrąja w nowy akord: wolność człowieka, królestwo człowieka, samowładza człowieka<sup>933</sup>”.

Zatem wyzwolenie zbiorowe ludzkości zarazem musi być niekontrolowanym przez żadną siłę wyzwoleniem wewnętrznym jednostki. Nowy ideał „musi czynić zadość wszelkim żyjącym w piersi ludzkości uczuciom i potrzebom<sup>934</sup>”. Nieskrepowaną musi zostawić całą przyszłość. Ostateczny ideał moralny raz na zawsze ustanowiony oznaczałby skrepowanie twórczości.

„Etyka Nietzschego jest kategorią imperatywem *treści*. Wnika ona w te dziedziny, które były obojętne dla polityki konserwatywnej. W te dziedziny, w których człowiek wzbogaca się, tworzy. Broni tych skarbów istoty ludzkiej. Każda cząstka, każdy atom, okruch człowieczeństwa jest święty<sup>935</sup>”.

Maksymilian nie traci trzeźwości i odpowiada prosto:

„zapominasz... że przez takie pojęcie ogólnie obowiązującego ideału, jakie ty dajesz i przypisujesz Nietzschemu, znika całkowicie wszelka podstawa, na której etykę oprzeć można<sup>936</sup>”.

Twoje stanowisko grozi anarchizmem — kończy. Odpowiedź Kazimierza polega na pomieszaniu dwójakiego znaczenia wyrazu „człowiek”: człowiek jako jednostka i człowiek jako gatunek. Maksymilianowi chodziło o pierwsze znaczenie. Kazimierz zaś odpowiada: moralność rodzi się

„z przemijającej i ostrej lub chronicznej, zastygłej i usystematyzowanej rozterki wewnętrznej. Nie jestem w stanie uczynić z pewnej części swojej istoty jednej ze strun, które by współbrzmiały wraz z innymi w jednej wspólnej harmonii życia<sup>937</sup>”.

Ten punkt dziwi i zrozumiałym się stał tylko po przyjęciu pewnika uczuciowego, że „każdy okruch człowieczeństwa jest święty”, słowem, że człowiek jest absolutnie dobry. Prawa do moralizowania nie posiadamy, przeto i Kazimierz nie szczędzi moralistów

<sup>932</sup>Jam jest, który stawiam, stwarzam cele. (...) wiatr gra na Eolowej harfie, Mefisto szydzi — S. Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*, Stanisławów 1907, s. 35–36. [przypis autorski]

<sup>933</sup>Dotychczas człowiekowi stawiano zagadnienia; dzisiaj on sam je sobie stawia. (...) zestrąja w nowy akord: wolność człowieka, królestwo człowieka, samowładza człowieka — S. Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*, Stanisławów 1907, s. 38. [przypis autorski]

<sup>934</sup>Nowy ideał „musi czynić zadość wszelkim żyjącym w piersi ludzkości uczuciom i potrzebom” — S. Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*, Stanisławów 1907, s. 42. [przypis autorski]

<sup>935</sup>Etyka Nietzschego jest kategorią imperatywem *treści*. (...) Każda cząstka, każdy atom, okruch człowieczeństwa jest święty — S. Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*, Stanisławów 1907, s. 44. [przypis autorski]

<sup>936</sup>zapominasz... że przez takie pojęcie ogólnie obowiązującego ideału, jakie ty dajesz i przypisujesz Nietzschemu, znika całkowicie wszelka podstawa, na której etykę oprzeć można — S. Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*, Stanisławów 1907, s. 44. [przypis autorski]

<sup>937</sup>z przemijającej (...) harmonii życia — S. Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*, Stanisławów 1907, s. 47. [przypis autorski]

określić, że jest on „najstraszliwszym, najkonsekwentniejszym, najobłudniejszym egoistą<sup>938</sup>”. I dalej: „kto mówi o moralności, ten potrzebuje pomocy choćby tylko własnej, ten jeszcze nie chodzi sam, lecz o szczudłach<sup>939</sup>”.

To pierwsza strona argumentacji: dobroć człowieka. Skoro tak, „człowiek sam jest ostatnią swą moralną sankcją, sam jej źródłem i celem<sup>940</sup>”.

„Nie ma innego grzechu, jak tylko przeciw człowiekowi: zabić coś w sobie lub w kim innym jest największym grzechem, nie dlatego, że to istnieć powinno na podstawie jakiegoś pozaludzkiego, pozaświatowego wzoru, lecz po prostu dlatego, że tego nie będzie... Do dziś dnia nie uważano za strasną, za zbrodnię, za klęskę, że nie będzie takiego lub takiego okrucha duszy ludzkiej; a przecież oprócz tego, tego jedyne — człowiek nie ma nic. I za ten bunt, za ten święty gniew o człowieka, za miłość do wszystkiego, co w nim jest, za zrozumienie, że każda treść ludzkiego życia jest drogocenną, jest jedyną drogocnością, źródłem wszystkich innych, Nietzsche zostanie na zawsze w filozofii<sup>941</sup>”.

Uzasadnieniem dobroci człowieka jest więc jego bytowa samotność. Ponieważ cokolwiek człowiek straci z siebie, straci to na zawsze, ponieważ oprócz siebie najpełniejszego nie posiada nic we wszechświecie, wszystko więc w sobie musi uznać za wartościowe. Dla Kazimierza to jest dopiero prawdziwa moralność: „żądza życia, cześć dla niego, chroniąca od zniszczenia, potęgująca, rozwijająca wszystko, co ludzkie<sup>942</sup>”. Na to nieuprawnione pomieszczenie dwóch pojęć człowieka zwraca mu uwagę Maksymilian:

„Zapytaj się kryminalistów, psychiatrów, a choćby tylko historyków lub powieściopisarzy w rodzaju Balzaka, Dostojewskiego, a ukaza ci w człowieku mnóstwo takich treści (...) które aż nadto usprawiedliwią formułę Pascalowską: *qui fait l'ange, fait bête*<sup>943</sup>”.

Kazimierz nie umie na ten zarzut odpowiedzieć. Czyż bowiem są odpowiedzią takie słowa?

„Życie samo stanowi jedyny i dostateczny sprawdzian. Chcesz szukać sprawdzianu etycznego poza życiem. Przypisujesz więc etyce, moralności jakieś magiczne działanie: niezależnie od konkretnej twardej pracy nad sobą, walki z sobą o pełne człowieczeństwo. To tylko ostanie się *w walce*, co nie zabija, nie kaleczy życia, co sprzyja mu<sup>944</sup>”.

Czy jest w tej odpowiedzi pogodzenie niezaprzeczalnego zła, upadku jednostek ludzkich, z przekonaniem o stanowczej dobroci człowieka? Kazimierz nie chce zejść do dyskusji o ludzkiej konkretności, ponieważ ciągle ma na myśli tylko gatunek człowieczy w bezwzględnej, pozaludzkiej pustce wytwarzający swe wartości. Przez usta Kazimierza przemawia najtrwalsza dyspozycja etyczna Brzozowskiego. Bezwzględna wartość całego człowieka — to było trwale założenie, nie tyle może światopoglądowe, ile uczuciowe<sup>945</sup>.

<sup>938</sup>Kazimierz nie szczędzi moralistycznie określić, że jest on „najstraszliwszym, najkonsekwentniejszym, najobłudniejszym egoistą” — S. Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*, Stanisławów 1907, s. 48. [przypis autorski]

<sup>939</sup>kto mówi o moralności, ten potrzebuje pomocy choćby tylko własnej, ten jeszcze nie chodzi sam, lecz o szczudłach — S. Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*, Stanisławów 1907, s. 50. [przypis autorski]

<sup>940</sup>człowiek sam jest ostatnią swą moralną sankcją, sam jej źródłem i celem — S. Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*, Stanisławów 1907, s. 49. [przypis autorski]

<sup>941</sup>Nie ma innego grzechu, jak tylko przeciw człowiekowi (...) I za ten bunt, za ten święty gniew o człowieka, za miłość do wszystkiego, co w nim jest, za zrozumienie, że każda treść ludzkiego życia jest drogocenną, jest jedyną drogocnością, źródłem wszystkich innych, Nietzsche zostanie na zawsze w filozofii — S. Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*, Stanisławów 1907, s. 51–52. [przypis autorski]

<sup>942</sup>Dla Kazimierza to jest dopiero prawdziwa moralność: „żądza życia, cześć dla niego, chroniąca od zniszczenia, potęgująca, rozwijająca wszystko, co ludzkie — S. Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*, Stanisławów 1907, s. 53. [przypis autorski]

<sup>943</sup>Zapytaj się kryminalistów, psychiatrów, (...) formułę Pascalowską: *qui fait l'ange, fait bête* — S. Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*, Stanisławów 1907, s. 53–54. [przypis autorski]

<sup>944</sup>Życie samo stanowi jedyny i dostateczny sprawdzian. (...) To tylko ostanie się *w walce*, co nie zabija, nie kaleczy życia, co sprzyja mu — S. Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*, Stanisławów 1907, s. 54. [przypis autorski]

<sup>945</sup>Przez usta Kazimierza przemawia najtrwalsza dyspozycja etyczna Brzozowskiego. Bezwzględna wartość całego człowieka (...) trwale założenie, nie tyle może światopoglądowe, ile uczuciowe — cytaty uzasadniające to stanowisko zestawil w swej książce B. Suchodolski: *Stanisław Brzozowski*, Warszawa 1933, s. 22–26. [przypis autorski]

Jak głęboko wiara ta sięgała, najlepiej może świadczą młodzieńcze *Wiry*, gdzie w powieściowej formie Brzozowski nie musiał krępować się logicznymi podstawami tego przekonania. Szereg razy, przez usta rozmaitych postaci, głosi tam Brzozowski etykę wolności i dojrzałości wewnętrznej człowieka. Najsilniej pod piórem Marty piszącej do Jedlicza:

„Nie umiem się wstydzić własnych myśli i nie pojmuję, dlaczego nie miałabym ich wypowiadać. Skoro są we mnie, mam do nich prawo, a ja się żadnych praw nie wyrzekam. Wyrzeczenie się wydawało mi się zawsze rzeczą wstrętną. Każdy wyrzekający się jest przენiewiercą (...) nie wyprę się żadnego uczucia, żadnego drgnienia duszy: takim jest, kocham je, pragnę je wyzyskać, pragnę, by było najpiękniejszym, największym, najpotężniejszym, jak tylko być może. Gdy nazywamy w sobie coś złym, sprzeniewierzamy się jakiemś dobru, jakie jest w nas, dlatego że nie umiemy go z jakimś innym pogodzić. Trzeba kochać wszystko, co się ma w sobie<sup>946</sup>”.

W *Wirach* również odnajdujemy uzasadnienie tej etyki przez metafizyczną samotność człowieka:

„Ponieważ nie ma nic, bądźmy piękni dla siebie, ale tą jedyną, zimną pięknnością, jaka nam przystaje. Jak można nie zrozumieć, że śmieszne są łzy, spływające w nicość, śmiesznym jest krzyk i śmiesznym błaganie. Wobec nicości hartujemy się w sobie. Bądźmy zimno skupieni i wytworni. Trzeba mieć koniecznie coś, na czym się można oprzeć. Jesteśmy sami<sup>947</sup>”.

Samotność bytowa nakazuje Kazimierzowi owartościować całość duszy człowieka; tutaj jednak należało rozwiązać pytanie, czy to, że wszystko w człowieku ma być wartościowe (w znaczeniu: ważne, doniosłe), oznacza, że wszystko to jest dobre. Czym innym jest przecież zdanie, że całe życie człowieka jest nieprzemazalne i doniosłe, czym innym, wtórnym wobec niego, jest twierdzenie, że wobec tego całe jest dobre. U Brzozowskiego pierwotniejsze było to pierwsze poczucie. Dlaczego? W naszym okresie odpowiadał: dlatego że wszystko w człowieku jest święte i dobre. Skoro nie uznawało się żadnej pozaludzkiej instancji, nie można było uniknąć tej konsekwencji pod grozą rezygnacji z obrony całego człowieka. Wbrew oczywistości tak być musiało, inaczej bowiem jakżeż w bezwzględnej pustce ostoi się człowiek? Dopiero katolicyzm przyniósł Brzozowskiemu rozwiązanie tego zagadnienia podstawowego: wszystko w duszy naszej jest ważne, każda myśl i uczucie zostawiają wieczne ślady, ale nie wszystko jest dobre. W ten sposób poczucie doniosłości człowieka zostało oparte na metafizycznym uzasadnieniu tej doniosłości i nie trzeba było uciekać się do przesłanek nie wytrzymujących zestawienia z oczywistością.

Lecz to daleka konsekwencja. Na razie jesteśmy w jednym z krańcowych zaułków. Poprzez próbę uznania wszystkiego, co człowiek (gatunek) czyni i przeżywa, za moralne i dobre Brzozowski usiłuje utwierdzić głęboką swoją wiarę w ważność człowieka. Próba ta jednak jest chwiejna, tylko piękne wzruszenia myślowe pozwalają o tym zapomnieć, ale wystarczy jeden niezbity argument przeciwnika, aby ukazać jej na pomieszaniu słów opartą i krańcowość. Co ważne, te wzruszenia myślowe, przybrane w szatę pięknych okresów, pojawiają się w ustach Eleonory i Kazimierza wówczas, kiedy chodzi o określenie istoty tego całkowitego wyzwolenia człowieka. Istota ta zatem nie daje się ująć myślowo i opisać, lecz jest apelem uczuciowym, otwarciem perspektyw, podobnym do tego, jakie jest właściwością sztuki: poprzez silne przeżycie uczuciowe utwierdzić daną myśl lub stanowisko.

#### IV

Dyskusja, która dotąd zmierzała do rozwiązania określonych problemów, obecnie rozprasza się. Kazimierz coraz mniej przekonuje swych przeciwników, repliki Maksymiliana

<sup>946</sup> Nie umiem się wstydzić własnych myśli i nie pojmuję, dlaczego nie miałabym ich wypowiadać. (...) Trzeba kochać wszystko, co się ma w sobie — S. Brzozowski, *Wiry*, „Głos” 1904, s. 592. [przypis autorski]

<sup>947</sup> Ponieważ nie ma nic, bądźmy piękni dla siebie (...). Wobec nicości hartujemy się w sobie. (...) Trzeba mieć koniecznie coś, na czym się można oprzeć. Jesteśmy sami — S. Brzozowski, *Wiry*, „Głos” 1904, s. 639. [przypis autorski]



są coraz krótsze i tylko poprawiają poglądy Kazimierza, a nie zaprzeczają im. Im bliżej końca, tym zgodniejszy tworzy się chór, nawet Paolo wygłasza wiersze o twórczości; Kazimierz jest teraz przodownikiem chóru, podrzucającym mu tematy.

Najważniejsze z tych tematów są: twórczy człowiek i kapliczka uczniów, wartość wpływów duchowych, wartość historii, zagadnienie nadczłowieka, wartość stylu i nardziny stylu Nietzschego. Że wszelka kapliczka uczniów, chroniących swą małość w cześć dla wybranego mistrza, jest zawsze sfalszowaniem wielkości<sup>948</sup>, to rzecz nienowa, podobnie jak sąd, że „każdy »izm« jest warty tyle, ile ta twórczość, ta praca, która poza jego negatywną osłoną jest dokonywana<sup>949</sup>”. Z tematów tych ważna jest interpretacja pojęcia nadczłowieka. Nadczłowiek nie ma być jakimś „nowym wytworzonym gatunkiem”, nie ma być zrzuceniem odpowiedzialności na specjalny typ człowieka, lecz nadczłowiek „jest to nieustająca wszędzie obecność i rzeczywistość; wszelka twórczość zawsze i wszędzie równoznaczną jest z tym hasłem: ponad człowieka!<sup>950</sup>”. Jest to trzecia już interpretacja nadczłowieka, jaką znajdujemy u Brzozowskiego — o czym niżej.

W tej części dyskusji dwa sądy zastanawiają. Nieraz, charakteryzując drugich, tworzymy mimo woli określenia, które doskonale dają się do nas samych zastosować, tyle że nie zdajemy sobie z tego sprawy. Umysł o podobnej rozpiętości dialektycznej, co Brzozowski, często wytwarzał takie określenia. Czytamy na przykład o Feuerbachu:

„Feuerbach kochał konkretnego człowieka, konkretne życie ludzkie, lecz miłością abstrakcyjną. Konkretny człowiek powstał w nim jako przewyżczenie abstrakcji, nie jako rozbudzenie samodzielne i irracjonalne całej tej konkretnej treści<sup>951</sup>”.

Przecież to właśnie Brzozowski. Właśnie Brzozowski w ten sposób od abstrakcji myślowych dochodził do człowieka konkretnego. Pierwszym zawsze było u niego stanowisko, pogląd, książka i ta charakterystyka jakżeż znakomitą jest autoocena. Podobnie sądzimy, gdy czytamy, jak wytwarzało się bohaterstwo i styl Nietzschego:

„człowiek chory, samotny, w odosobnieniu zewnętrznym i wewnętrznym od świata i ludzi żyjący, przysłuchiwał się głosom burzy, które rodziły się w głuszy i pustce. Budziły się siły życia zdeptane, zniszczone, zatrute, mówiły: byliśmy ciągle, a życie nas deptało w proch, życie, moralność, niewola, ucisk zewnętrzny, ucisk wewnętrzny. Trzeba było je wyzwać w sobie potężnym szyderstwem, myślą krytyczną i przenikliwą niszczyć władzę złudzeń i tak wyzwać jeden po drugim te okruchy, elementy podeptanego człowieczeństwa, one zaś, wyzwolone, oddzielały się od reszty żywego, męczącego się człowieka, wznosiły się ponad niego, promieniejące, wyolbrzymione<sup>952</sup>”.

Znowuż czyż można by w lepsze określenia ująć życie i tworzenie się stylu samego Brzozowskiego?

Szerzej zając się musimy wywodami Kazimierza o stylu, ponieważ był to problem bardzo pasjonujący Brzozowskiego i ważny dla zrozumienia podstaw jego krytyki literackiej. Każda myśl, by została wypowiedziana czy utrwalona, musi przewyżczyć pewne przeszkody, jakie świat i nasza uczuciowość stawiają jej, i to właśnie nadaje danej myśli czy uczuciu specyficzne zabarwienie, zwane stylem. „Rzeczowo styl ma znaczenie tylko

<sup>948</sup>Że wszelka kapliczka uczniów, chroniących swą małość w cześć dla wybranego mistrza, jest zawsze sfalszowaniem wielkości — Stanisław Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*, Stanisławów 1907, s. 55. [przypis autorski]

<sup>949</sup>każdy »izm« jest warty tyle, ile ta twórczość, ta praca, która poza jego negatywną osłoną jest dokonywana — Stanisław Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*, Stanisławów 1907, s. 59. [przypis autorski]

<sup>950</sup>nadczłowiek „jest to nieustająca wszędzie obecność i rzeczywistość; wszelka twórczość zawsze i wszędzie równoznaczną jest z tym hasłem: ponad człowieka!” — Stanisław Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*, Stanisławów 1907, s. 78. [przypis autorski]

<sup>951</sup>Feuerbach kochał konkretnego człowieka (...) jako przewyżczenie abstrakcji, nie jako rozbudzenie samodzielne i irracjonalne całej tej konkretnej treści — Stanisław Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*, Stanisławów 1907, s. 72. [przypis autorski]

<sup>952</sup>człowiek chory, samotny, w odosobnieniu zewnętrznym i wewnętrznym od świata i ludzi żyjący, przysłuchiwał się głosom burzy, które rodziły się w głuszy i pustce. (...) wznosiły się ponad niego, promieniejące, wyolbrzymione — Stanisław Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*, Stanisławów 1907, s. 76–77. [przypis autorski]

jako droga prowadząca do pewnej treści danego indywiduum<sup>953</sup>. Styl zatem, gdy dobrze się zastanowić, „jest to właśnie indywidualna, konkretna treść, której z niczym innym porównać ani przez nic innego zastąpić nie można, treść, którą dany twórca ujawnia, uświadamia<sup>954</sup>”. Wobec tego „już samo określenie, już sama natura stylu świadczy, że przejęty, naśladowany, zapożyczony być nie może, wartość bowiem własna każdego stylu leży w jego indywidualności<sup>955</sup>”.

Zagadnienie stylu wiąże się najściślej z metodami krytyki literackiej Brzozowskiego. Jest ono niejako podstawą tych metod<sup>956</sup>. Autor *Legendy* wychodzi ze stanowiska, że każdy artysta posiada przyrodzony sobie świat wrażliwości i póty jest artystą, póki granic tego świata nie przekracza. „Zadanie krytyka polega przede wszystkim na scharakteryzowaniu świata, w jakim artysta żyje<sup>957</sup>”. Przez wierność temu własnemu światu artysta nadaje rzeczom indywidualny wyraz i to jest styl.

„Styl — to akcent własny rzeczy, które poprzez nas mówią, lub też nasze panowanie bezwzględne, drapieżna królewska swoboda we władaniu tymi rzeczami<sup>958</sup>”.

W ten sposób twórczość artystyczna za pośrednictwem stylu, widzenia pewnych tyłko stron życia, „jest zmierzeniem się ja [artysty] z nieskończonością... Każda twórczość, choćby tematy dzieł swoich zamknęła w najbardziej parafiańskim zakątku myśli i czuć, jest sądem o całej nieskończoności, jaka jest<sup>959</sup>”.

Brak wobec tego u Brzozowskiego podziału dzieła literackiego na treść i formę. Istnieje tylko nierozdzielna całość dzieła, jedynie wedle indywidualnego stylu twórcy dająca się określać. Forma jest tylko kresem<sup>960</sup>. Nie wolno mówić o zapożyczaniach form, forma bowiem prawdziwa wyrasta z najgłębszego sądu nad rzeczywistością. Stąd polemika z Miriamem. Z drugiej strony nie ma żadnej treści, zwłaszcza w poezji, oddzielnej od formy. „Poetycko treść jest formą; by być poezją, treść musi się stać radosnym faktem życia<sup>961</sup>”. Dzieło spaja to, że czy będziemy szli od tzw. formy do treści, czy na odwrót, na obydwu drogach odnajdziemy jedność osobowości pisarza. Braki formy są brakami duszy. Estetyka Brzozowskiego jest personalistyczna i całościowa. Stąd znowu ataki na ludzi wyobrażających sobie, że styl czy formę można do dzieła przypinać<sup>962</sup>.

„forma jest zawsze wynikiem bezwiednego czy półświadomego sądu, wydawanego przez całą naszą istotę nad daną indywidualną treścią, której pojawienie się stanowi bezpośrednią pobudkę, właściwy punkt wyjścia twórczości<sup>963</sup>”.

<sup>953</sup>Rzeczowo styl ma znaczenie tylko jako droga prowadząca do pewnej treści danego indywiduum — Stanisław Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*, Stanisławów 1907, s. 60. [przypis autorski]

<sup>954</sup>Styl zatem, gdy dobrze się zastanowić, „jest to właśnie indywidualna, konkretna treść, (...) którą dany twórca ujawnia, uświadamia — Stanisław Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*, Stanisławów 1907, s. 60. [przypis autorski]

<sup>955</sup>Już samo określenie, już sama natura stylu świadczy, że przejęty, naśladowany, zapożyczony być nie może, wartość bowiem własna każdego stylu leży w jego indywidualności — Stanisław Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*, Stanisławów 1907, s. 61. [przypis autorski]

<sup>956</sup>Zagadnienie stylu wiąże się najściślej z metodami krytyki literackiej Brzozowskiego. Jest ono niejako podstawą tych metod — por. artykuł piszącego, [K. Wyka,] *Brzozowskiego krytyka krytyki*, „Pion” 1933, nr 4 (przedruk *Stara szuflada*, s. 38–44). Założeń tych, niestety, zupełnie nie uwzględniła Stefania Zdziechowska w rozdziale pracy *Stanisław Brzozowski jako krytyk literatury polskiej*. (*Prace historyczno-literackie*, Kraków 1927, nr 29), poświęconym Brzozowskiemu jako teoretykowi krytyki literackiej (s. 36–46). [przypis autorski]

<sup>957</sup>Zadanie krytyka polega przede wszystkim na scharakteryzowaniu świata, w jakim artysta żyje — S. Brzozowski, *Henryk Sienkiewicz i jego stanowisko w literaturze współczesnej*, „Głos” 1903, nr 14. [przypis autorski]

<sup>958</sup>Styl (...) drapieżna królewska swoboda we władaniu (...) rzeczami — S. Brzozowski, *Kultura i życie*, s. 80. [przypis autorski]

<sup>959</sup>twórczość artystyczna (...) „jest zmierzeniem się ja [artysty] z nieskończonością (...) jest sądem o całej nieskończoności, jaka jest — S. Brzozowski, *Współczesna krytyka literacka*, [w:] *Dzieła wszystkie*, t. VI, s. 42. [przypis autorski]

<sup>960</sup>Brak (...) u Brzozowskiego podziału dzieła literackiego na treść i formę. Istnieje tylko nierozdzielna całość dzieła (...). Forma jest tylko kresem — S. Brzozowski, *Kultura i życie*, s. 46. [przypis autorski]

<sup>961</sup>Poetycko treść jest formą; by być poezją, treść musi się stać radosnym faktem życia — S. Brzozowski, *Pamiętnik*, s. II. [przypis autorski]

<sup>962</sup>Estetyka Brzozowskiego jest personalistyczna i całościowa. Stąd znowu ataki na ludzi wyobrażających sobie, że styl czy formę można do dzieła przypinać — ataki głównie na historyków literatury: S. Brzozowski, *Kultura i życie*, s. 170–172; *Współczesna krytyka literacka*, [w:] *Dzieła wszystkie*, t. VI, s. 91, 148. [przypis autorski]

<sup>963</sup>forma jest zawsze wynikiem bezwiednego czy półświadomego sądu (...) właściwy punkt wyjścia twórczości — S. Brzozowski, *Współczesna krytyka literacka*, [w:] *Dzieła wszystkie*, t. VI, s. 189. [przypis autorski]

Najszerzej zagadnieniem stylu zajął się Brzozowski w artykule *Styl Ibsena*. Mamy tutaj najlepszy skrót poglądów, rozsianych w wielu innych pracach pisarza.

„Ton specyficzny, nadawany przez twórcę treści życia ludzkiego, stanowi jego styl. Gdy mówię: styl — mówię: stosunek autora do wszechświata. Styl nie jest kwestią formy: obejmuje on nie tylko pytanie: *jak?* — ale także pytanie: *co?* Dana *treść*, materia twórczości danego artysty, jest zawsze pewnym bezwiednym wyborem: — to widzi on w świecie; gdy zaś dane jest to, co widzi on, to już z logiki położenia, jakie stwarza dla niego stan współczesnej mu kultury, wypływa, jak odczuwać on będzie ten tak określony stosunek do świata. Rozróżnienie tutaj zaznaczone jest czysto logiczne: w rzeczy samej *jak i co* zlewają się w absolutną, nierozłączną jedność i indywidualność twórczą poety-artysty<sup>964</sup>”.

Niespotykanym gdzie indziej motywem, który Brzozowski wysnuwa w tym artykule, jest społeczna wspólność stylu, sprawiająca, że dany pisarz jest wyrazem postawy duchowej wspólnej wielu ludziom jego epoki.

„Do jednych i tych samych wartości ludzie różnych epok dochodzą różnymi drogami. Aby uwierzyć w *szczerłość* przejęcia się pisarza daną wartością (...) trzeba, aby czytelnik czuł, że *autor* doszedł do niej istotnie po tej drodze, po jakiej dziś do niej dojść jedynie można... Słowo stwarza w umyśle czytelnika czy widza *pewną* treść, na treść tę oddziałują wszystkie istniejące w nas wartości duchowe, całe nasze życie: nabiera ona pewnego specjalnego tonu i tylko w tym *tonie* może być odczuta; — gdy autor wypowiada ją w innym, nie wierzymy mu<sup>965</sup>”.

Rozmyślenia te absorbują Brzozowskiego w okresie ustalania się jego pojęć krytycznych. Od r. 1907 przestają one występować w jego pismach, widocznie pisarz uważa je za rozwiązane; są to zresztą sprawdziany czysto formalne i Brzozowski nie wraca do nich, z chwilą gdy krytyka jego wypełniać się poczyna coraz bogatszą treścią i gdy każde jej konkretne zastosowanie świadczy o głębokim zasymilowaniu tych sprawdzianów. Jednak ta niechęć do stylu, który nie jest głębokim wyrazem indywidualnym, każe Brzozowskiemu z dużą rezerwą odnosić się do literatury francuskiej i przenosić nad nią literaturę angielską.

„Do swojego własnego wewnętrznego życia dochodzi francuski pisarz najczęściej poprzez styl, poprzez uświadomienie sobie, że żaden z dotychczasowych stylów mu nie wystarcza: retoryka staje się formą, w której uświadomionymi zostają najgłębsze odrębności... Dla pisarza francuskiego zagadnienie jego indywidualności jest rozstrzygnięte, gdy znajdzie on dla siebie wystarczającą formę wysłowienia. Być wypowiedzianym, znaczy to według tych pojęć: pozyskać pełne obywatelstwo w duchowym świecie (...) Gdy jednostka przetworzy *swój*, mniejsza o to, jaki stosunek do gotowego świata na własny ton, styl literacki — zagadnienie jest rozwiązane<sup>966</sup>”.

Tak zatem przeszliśmy dyskutowane w naszej rozprawie motywy myślowe i ich związki z pozostałymi pismami Brzozowskiego. W tej niewielkiej rozprawie motywy owe są wyjątkowo zagęszczone, co świadczy o ich żywotności w umyśle pisarza. Żadnego z tych motywów dyskusja o Nietzschem nie rozwiązuje oryginalnie i definitywnie; odpowiedzi na najważniejsze z nich — kwestia czynu i owartościowania estetycznego całego człowieka — rychło Brzozowski szukać będzie gdzie indziej; trochę bardziej poboczne sprawy, jak

<sup>964</sup>Ton specyficzny, nadawany przez twórcę treści życia ludzkiego, stanowi jego styl. (...) zlewają się w absolutną, nierozłączną jedność i indywidualność twórczą poety-artysty — S. Brzozowski, *Styl Ibsena*, „Przegląd Społeczny” 1906, nr 15. [przypis autorski]

<sup>965</sup>Do jednych i tych samych wartości ludzie różnych epok dochodzą różnymi drogami. (...) gdy autor wypowiada ją w innym [tonie], nie wierzymy mu — S. Brzozowski, *Styl Ibsena*, „Przegląd Społeczny” 1906, nr 15. [przypis autorski]

<sup>966</sup>Do swojego własnego wewnętrznego życia dochodzi francuski pisarz najczęściej poprzez styl (...) zagadnienie jest rozwiązane — S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski*, Lwów 1909, s. 340. W podobny sposób interpretuje Brzozowski literaturę francuską w *Głosach wśród nocy*, . Lwów 1912, s. 238–239. [przypis autorski]

związek tragizmu z rzeźbą i zagadnienie stylu, rozwiązuje on tutaj w sposób zgodny z innymi etapami swej myśli. Na przyczyny porzucenia tych rozwiązań najważniejszych rzuci nam jednak światło przyjrzenie się ewolucji stosunku Brzozowskiego do Nietzschego.

## V

Nietzsche, jak słusznie zaznacza Bogdan Suchodolski, był jednym z mistrzów młodości Brzozowskiego<sup>967</sup>. „Bezwzględny indywidualizm”, będący najwcześniejszym stanowiskiem myślowym naszego pisarza, wywodzi się z Nietzschego i sam Brzozowski w rozprawie *Co to jest modernizm?* w połączeniu z nazwiskiem Nietzschego użył tego określenia. Nietzsche i Avenarius byli wówczas dla niego „autorami najśmielszych i najtragiczniejszych książek XIX w.”: *Poza dobrem i złem i Krytyki czystego doświadczenia*; ich to zestawiał z innym mistrzem swej młodości, Przybyszewskim<sup>968</sup>. W rozprawie o nim znajdujemy najwcześniejszy etap tego stosunku. Brzozowski zanurzony jest cały w atmosferę relatywizmu, sceptycyzmu poznawczego i cierpienia, wynikającego z niemożności dotarcia do prawdy. Zgodność z modernizmem jest tutaj jeszcze większa niż w rozprawie na ten temat. Avenarius i Nietzsche służą mu za dowód, że tego bolesnego relatywizmu uniknąć się nie da. „Prawda i błąd to tylko różne kostiumy, w jakie możemy ubierać jedne i te same rzeczy, nie zmieniając ich treści” — interpretuje on Nietzschego<sup>969</sup>. Nie ma bezwzględnego dobra i zła, a Przybyszewski „w sceptycyzmie swoim był konsekwentniejszym nawet od samego Nietzschego, gdyż za złudzenie uznawał<sup>970</sup> dążenie do nadczłowieczeństwa. Brzozowski z tym się zgadza i dorzuca: „Nadczłowiek Nietzschego to tylko poduszka, na której zmęczony bezwzględnym sceptycyzmem mędrzec oparł swą głowę<sup>971</sup>”. To pierwsza interpretacja nadczłowieka.

W sposób znacznie głębszy ustala Brzozowski postawę swą wobec Nietzschego w równie wczesnej rozprawie *Co to jest modernizm?*. Punkt wyjścia jest nadal realistyczny: „Nie ma żadnej podstawy przyjmować jakąś zasadniczą różnicę pomiędzy prawdą i błędem, powiada Nietzsche, są tylko różne przejawy różnych dusz<sup>972</sup>”. Wobec tego — i tu już mamy przekroczenie stanowiska i zajmowanego uprzednio — jedynym prawem jest „prawo uprawnienia dusz ludzkich niezależnie od tego, jakimi one są<sup>973</sup>”. Z Nietzschego zatem wyrasta (Brzozowski sam to podkreśla) „współczesny indywidualizm bezwzględny<sup>974</sup>. Wedle niego i Ibsena „upiorem jest wszystko, co krępuje swobodny rozwój osoby ludzkiej, co nie pozwala jej uzewnętrznić się; ze wszystkimi jej właściwościami<sup>975</sup>”. Indywidualizm ten opiera się na wierze, że człowiek wnikający w siebie, zagłębiający się we własną duszę, musi być *dobrym*<sup>976</sup>.

Nietzsche rozburzył powszechnie przyjęte „tablice wartości” w imię tej pełni duszy ludzkiej, tych „sił wpolleśnych”, które tak wymownie opiewał Kazimierz:

<sup>967</sup>Nietzsche, jak słusznie zaznacza B. Suchodolski, był jednym z mistrzów młodości Brzozowskiego — B. Suchodolski: *Stanisław Brzozowski*, Warszawa 1933, s. 231. [przypis autorski]

<sup>968</sup>Nietzsche i Avenarius byli wówczas dla niego „autorami najśmielszych i najtragiczniejszych książek XIX w.” (...) ich to zestawiał z innym mistrzem swej młodości, Przybyszewskim — S. Brzozowski, *O Stanisławie Przybyszewskim*, „Droga” 1928, nr 5, s. 460. Już w najwcześniejszym znanym nam artykule Brzozowskiego *F. H. Amiel* (1901) „Nietzsche jest przede wszystkim jednym z najwybitniejszych psychologów doby współczesnej; orlim swym wzrokiem zajął on niejednokrotnie w samą głębię ducha rówieśnych swoich i dojrzał tam rzeczy niedostępne dla oczu mniej przenikliwych”, *Głosy wśród nocy*, Lwów 1912, s. 139. [przypis autorski]

<sup>969</sup>„Prawda i błąd to tylko różne kostiumy (...)”, interpretuje on Nietzschego — S. Brzozowski, *O Stanisławie Przybyszewskim*, „Droga” 1928, nr. 5. [przypis autorski]

<sup>970</sup>Przybyszewski „w sceptycyzmie swoim był konsekwentniejszym nawet od samego Nietzschego, gdyż za złudzenie uznawał” dążenie do nadczłowieczeństwa — S. Brzozowski, *O Stanisławie Przybyszewskim*, „Droga” 1928, nr. 5. [przypis autorski]

<sup>971</sup>Nadczłowiek Nietzschego to tylko poduszka, na której zmęczony bezwzględnym sceptycyzmem mędrzec oparł swą głowę — S. Brzozowski, *O Stanisławie Przybyszewskim*, „Droga” 1928, nr. 5. [przypis autorski]

<sup>972</sup>Nie ma żadnej podstawy przyjmować jakąś zasadniczą różnicę pomiędzy prawdą i błędem, powiada Nietzsche, są tylko różne przejawy różnych dusz — S. Brzozowski, *Co to jest modernizm?*. [przypis autorski]

<sup>973</sup>Jedynym prawem jest „prawo uprawnienia dusz ludzkich niezależnie od tego, jakimi one są” — S. Brzozowski, *Co to jest modernizm?*, s. 35. [przypis autorski]

<sup>974</sup>Z Nietzschego (...) wyrasta (...) „współczesny indywidualizm bezwzględny” — S. Brzozowski, *Co to jest modernizm?*, s. 36. [przypis autorski]

<sup>975</sup>upiorem jest wszystko, co krępuje swobodny rozwój osoby ludzkiej, co nie pozwala jej uzewnętrznić się; ze wszystkimi jej właściwościami — S. Brzozowski, *Co to jest modernizm?*, s. 27. [przypis autorski]

<sup>976</sup>Indywidualizm ten opiera się na wierze, że człowiek wnikający w siebie, zagłębiający się we własną duszę, musi być *dobrym* — S. Brzozowski, *Co to jest modernizm?*, s. 99. [przypis autorski]

„Dlaczego mam uważać, że pożądania i popędy skryształizowane w tzw. wartościach moralnych mają być lepszymi i świętszymi od tych, które mrą we mnie, żyją i domagają się życia i mocy<sup>977</sup>?

Nie rozglądać się mamy po świecie, aby się dowiedzieć, co jest dobrym, ale w siebie samego wniknąć, z naszej najgłębszej, naszej najistotniejszej istoty orzec i ustanowić, co ma być dla nas dobrym. Nie nasze popędy i pożądania mają się stosować do istniejących wartości moralnych, ale nasza moralność musi wyrastać z naszych popędów i z naszej natury<sup>978</sup>”.

Poglądy te powtarza później Brzozowski jako własne, nie powołując się już na Nietzschego<sup>979</sup>, a ich wymowniejszy nawrót mamy w naszej dyskusji. Brzozowski przeto przyznaje Nietzschemu prawo do odpowiedzialności za całość kultury ludzkiej, uważa, że nie było w tym przesady<sup>980</sup>. Problem nadczłowieka ujęty zostaje tutaj odmiennie niż w rozprawie o Przybyszewskim, zgodnie z tokiem obecnych myśli z 1907 r.

„Podstawą teorii o nadczłowieku jest tylko jego własne, pełne dumy i żądzy panowanie. Ja tak chcę — oto podstawa całej filozofii. Nie dlatego tak chcę, że to jest sprawiedliwe, ale dlatego to uważam za sprawiedliwe, że tak chcę; wola moja bowiem jedynie stanowi granicę pomiędzy sprawiedliwością a niesprawiedliwością, cnotą a występkiem<sup>981</sup>”.

Bezwzględny indywidualizm Brzozowskiego posiada jednak aspekty bardzo go różniące od tego, co można by potocznie pod te słowa podłożyć. Nie ma w nim wiary, że właśnie dany propagator jest owym wcieleniem indywidualizmu, nie ma uznania za wartość osobniczego egoizmu. Jest natomiast równouprawienie wszelkich jednostek, które stać na rzeczywiście wyzwolenie indywidualne.

„Tysiącami różnych dróg i ścieżek podążają ludzie współcześni do zrozumienia swego najgłębszego i najistotniejszego prawa — być sobą i tylko sobą. I nie może być inaczej; do samego siebie można dojść tylko po swej własnej, własną krwią zbroczoną drodze. Nie może tu być mowy o przewodnikach albo zastępcach, samemu sobie tylko można zdobyć własną indywidualność<sup>982</sup>”.

Nie jest to więc uparte podkreślanie różnic jednostkowych i przekonanie, że one właśnie stanowią istotę indywidualności, ale uznanie jedyności, ważności każdego człowieka i jego walki o siebie. Nie tyle zatem mamy tutaj bezwzględny indywidualizm, ile bezwzględną ważność każdego człowieka i z tą poprawką wypada się posługiwać terminem powyższym, skoro mowa o Brzozowskim.

Znaczną część powyższych poglądów powtarza Brzozowski w artykule *Próba samopoznania*. Nietzsche, podobnie jak w rozprawce o Amielu, jest tu psychologiem, przez którego szkołę przejść należy, by pojąć współczesność, albowiem Nietzsche nauczył, „że przez to właśnie, że każdy jest najbardziej *samym sobą* — pomaga on i sprzyja, by inni

<sup>977</sup> *Dlaczego mam uważać, że pożądania i popędy skryształizowane w tzw. wartościach moralnych mają być lepszymi i świętszymi od tych, które mrą we mnie, żyją i domagają się życia i mocy?* — S. Brzozowski, *Co to jest modernizm?*, s. 44. [przypis autorski]

<sup>978</sup> *Nie rozglądać się mamy po świecie, aby się dowiedzieć, co jest dobrym, ale w siebie samego wniknąć (...) nasza moralność musi wyrastać z naszych popędów i z naszej natury* — S. Brzozowski, *Co to jest modernizm?*, s. 45–46. [przypis autorski]

<sup>979</sup> *Poglądy te [na temat źródeł moralności] powtarza później Brzozowski jako własne, nie powołując się już na Nietzschego* — S. Brzozowski, *Co to jest modernizm?*, s. 148–149, 150–151. [przypis autorski]

<sup>980</sup> *Brzozowski przeto przyznaje Nietzschemu prawo do odpowiedzialności za całość kultury ludzkiej, uważa, że nie było w tym przesady* — S. Brzozowski, *Co to jest modernizm?*, s. 48. [przypis autorski]

<sup>981</sup> *Podstawą teorii o nadczłowieku jest tylko jego własne, pełne dumy i żądzy panowanie. (...) wola moja bowiem jedynie stanowi granicę pomiędzy sprawiedliwością a niesprawiedliwością, cnotą a występkiem* — S. Brzozowski, *Co to jest modernizm?*, s. 46–47; ubocznie zaznaczamy, że Brzozowski — zgodnie zresztą z ogólnym sądem — ceni wówczas w Nietzschem wielkiego poeetę: *Tako rzecze Zarathustra* jest to dzieło poezji, jakiego nie było od czasów *Fausta* (s. 50), jak również jest to „do dziś dnia najpotężniejszy objaw twórczości symbolicznej” (s. 81). [przypis autorski]

<sup>982</sup> *Tysiącami różnych dróg i ścieżek podążają ludzie współcześni do zrozumienia swego najgłębszego i najistotniejszego prawa (...) samemu sobie tylko można zdobyć własną indywidualność* — S. Brzozowski, *Co to jest modernizm?*, s. 44. [przypis autorski]

sami sobą być mogli”. Nietzsche jest nadal nauczycielem moralności poza złem i dobrem, rodzącej się w każdym „na podstawie jego najgłębszych właściwości duchowych<sup>983</sup>”. To uznanie bezwzględne trwa również w studium o Świętochowskim, gdzie Brzozowski zestawia go z Nietzschem na podstawie, że ci dwaj myśliciele dokonali całkowitego wyzwolenia człowieka<sup>984</sup>. Znajdujemy je również w artykule o *Studiach literackich* Marii Krzymuskiej; Brzozowski przeciwstawia się tutaj pochopnemu sądowi autorki (i niedawnemu własnemu), jakoby Przybyszewski przewyższył Nietzschego.

„W całej naszej epoce współczesnej pod względem siły, męstwa i wytrwania w beznadziejnym bohaterstwie żadna dusza nie może być postawiona koło Nietzschego, nawet w dość odległym sąsiedztwie<sup>985</sup>”.

Bohaterstwo Nietzschego jest jednak — rzecz bardzo znamienna — beznadziejne. Świadczy to, wraz z wielu innymi dowodami, że już w 1903 r. zaufanie poczyna maleć. Trwa zrozumienie dla tragicznej bezwzględności tej filozofii, dla wielkości osobistego dzieła Nietzschego<sup>986</sup>, maleje uznanie dla jego bezwzględnej wartości. Relatywizm Nietzschego już teraz nie znajduje uznania, „występuje w nim niezmiernie dobitnie cała beznadziejność naturalizmu nowoczesnego, doprowadzonego do swych ostatecznych konsekwencji<sup>987</sup>”. Beznadziejność ta polega na tym, że świata względnych prawd i omamień współczesnych Nietzsche przewidywać nie umiał.

„Ostatnim złudzeniem Nietzschego było, że życie da się oprzeć na takim świadomym tworzeniu omamień, że można będzie budować na czymś, we właściwe istnienie czego się nie wierzy, i że wypływać stąd będzie nawet odrębne, nigdy dotąd nie znane poczucie mocy<sup>988</sup>”.

Nietzsche nie jest już mistrzem psychologii, ale wyraża tylko zaciekawienie wobec wyjątkowych stanów duszy<sup>989</sup>. Rozdwojenie to jest najwidoczniejsze w studium o Avenariusie. Z jednej strony czytamy przesadną pochwałę, że w filozofii XIX stulecia były

„tylko dwa prawdziwe wydarzenia: Nietzsche i Avenarius. Jeżeli by rozpatrywać ludzkość, wytwarzającą filozofię, jako pojedynczą i rozwijającą się istotę duchową, to w ostatnich czasach najważniejszymi z przeżytych przez nią stanów były te dwa właśnie, które by można oznaczyć imionami wspomnianych myślicieli<sup>990</sup>”.

Z drugiej jednak strony to uznanie nie jest zgodą na filozofię owych myślicieli.

„Obydwaj byli oni wytworem i szczytem rozwoju duchowego, którego momentami był umysł historyczny i ewolucjonizm powszechny. Wartością

<sup>983</sup> Nietzsche jest nadal nauczycielem moralności poza złem i dobrem, rodzącej się w każdym „na podstawie jego najgłębszych właściwości duchowych” — S. Brzozowski, *Próba samopoznania*, „Głos” 1903, nr 13. [przypis autorski]

<sup>984</sup> w studium o Świętochowskim (...) Brzozowski zestawia go z Nietzschem na podstawie, że ci dwaj myśliciele dokonali całkowitego wyzwolenia człowieka — nie mając dostępu do rękopisu owej rozprawy, podają te wiadomości za Suchodolskim: B. Suchodolski: *Stanisław Brzozowski*, Warszawa 1933, s. 41. [przypis autorski]

<sup>985</sup> W całej naszej epoce współczesnej pod względem siły, męstwa i wytrwania w beznadziejnym bohaterstwie żadna dusza nie może być postawiona koło Nietzschego, nawet w dość odległym sąsiedztwie — S. Brzozowski, *Cicha książka*. „Głos” 1903, nr 36. [przypis autorski]

<sup>986</sup> już w 1903 r. zaufanie poczyna maleć. Trwa zrozumienie dla tragicznej bezwzględności tej filozofii, dla wielkości osobistego dzieła Nietzschego — „Nietzsche, nie wychodząc z czterech ścian, przeżywał istotnie tragedie krwawe i najbardziej ludzkie”, *Kultura i życie*, s. 135. Por. również *Idee*, s. 50. [przypis autorski]

<sup>987</sup> występuje w nim [w Nietzschem] niezmiernie dobitnie cała beznadziejność naturalizmu nowoczesnego, doprowadzonego do swych ostatecznych konsekwencji — S. Brzozowski, *Kultura i życie*, s. 318–319, podobnie s. 339 i 344. [przypis autorski]

<sup>988</sup> Ostatnim złudzeniem Nietzschego było, że życie da się oprzeć na takim świadomym tworzeniu omamień (...) i że wypływać stąd będzie nawet odrębne, nigdy dotąd nieznanne poczucie mocy — S. Brzozowski, *Współczesne kierunki literatury polskiej wobec życia*, „Głos” 190, nr 19. [przypis autorski]

<sup>989</sup> Nietzsche nie jest już mistrzem psychologii, ale wyraża tylko zaciekawienie wobec wyjątkowych stanów duszy — S. Brzozowski, *Współczesne kierunki literatury polskiej wobec życia*, „Głos” 1903, nr 19. [przypis autorski]

<sup>990</sup> w filozofii XIX stulecia były „tylko dwa prawdziwe wydarzenia: Nietzsche i Avenarius (...) najważniejszymi z przeżytych przez nią [ludzkość] stanów były te dwa właśnie, które by można oznaczyć imionami wspomnianych myślicieli — S. Brzozowski, *Idee*, s. 73. [przypis autorski]

jest tylko to, co jest stałym i niezmiennym; gdy się nauczmy rozważać wartości jako zmienne wyniki okresów dziejowych i epok rozwoju, rozpląną się one zupełnie. Świat przestanie być wartością i cały stanie się widowiskiem, jak dla Avenariususa lub Amiela. Stąd wreszcie zrodzić się może popęd burzliwy i niespokojny do samodzielnego tworzenia nowych wartości, jak u Nietzschego. Czy wszakże z Nietzschem i tymi jego usiłowaniami istotnie czynimy krok naprzód poza to stanowisko — jest to wielkie zagadnienie, *centralne* może zagadnienie całej epoki naszej, którego tu wszakże roztrząsać nie mogę<sup>991</sup>”.

Brzozowski nie tyle może nie mógł, ile nie chciał zagadnienia tego rozpatrywać. Zrodziły się bowiem wątpliwości, lecz nie było na nie odpowiedzi. To przeto górujące nad jego młodością myślową zagadnienie pozostaje na razie w zawieszeniu. Rozdwojenie polegające na zrozumieniu tragicznej siły tej filozofii, połączone z niemożnością uznania jej wyników, trwa w studiach z lat 1904–1907. Zresztą inne zainteresowania przytłumiają sprawę Nietzschego.

I oto niespodziewanie po wyjeździe za granicę sprawa ta poczyna Brzozowskiego ostro niepokoić. Najpierw próbuje rozwiązać ją w analizowanej przez nas dyskusji. Jak wynika z możliwego teraz zestawienia tej dyskusji z wczesnymi próbami pisarza, jest ona gwałtownym nawrotem do tych prób. Świadczy o tym wspólność uzasadnień poprzez dobroć człowieka i wspólność rozwiązań poprzez bezwzględny indywidualizm. Jest to namiętne przejrzenie się w zwierciadle młodości, które rychło i z żalem porzucić przyjdzie. Że te zainteresowania pierwszych prac obsiadały Brzozowskiego w Nervi, świadczy rachunek sumienia, jaki czyni w pisanej tamże *Współczesnej krytyce*, rachunek nie bardzo zrozumiały dla czytelników, którzy znali tylko drukowane prace pisarza<sup>992</sup>.

Rozwiązanie to nie wystarczy jednak Brzozowskiemu na długo. Mówi o tym następna i obszerniejsza jego rzecz o Nietzschem. Jest nią rozprawa *Filozofia Fryderyka Nietzschego*. Rozprawa ta wydrukowana została dopiero w r. 1912 w „Przeglądzie Filozoficznym”, lecz z wszelką pewnością powstała dużo wcześniej, gdzieś w latach 1906–1907, w bezpośredniej bliskości rozpatrywanej dyskusji. Przemawia za tym cały tok argumentacji, gdzie najwyższą miarą człowieka jest typ robotnika, a istota filozofii sprowadza się do służebności wobec pracy robotniczej. Tę samą krańcowość znajdujemy u Brzozowskiego w epoce przyswajania sobie poglądów Sorela (*Współczesna krytyka literacka*, pierwsze rzuty *Legendy*, artykuły z r. 1907, jak np. *Alternatywa*), a że w tej właśnie epoce jesteśmy, świadczy powołanie się na Sorela, jako autora *Sciopero generale*, pierwszego rzutu *Réflexions sur la violence*, jako też cały szereg z ducha Sorela wynikających wywodów o prawie, jakie w zupełnie podobnej postaci znajdujemy w *Powstawaniu prawa* (1907 r.)<sup>993</sup>.

W zestawieniu z naszą dyskusją widzimy tu charakterystyczne różnice i zbieżności. Zbieżności są w punktach wyjścia rozprawy.

„Schopenhauer jest zaprzeczeniem świata stworzonego przez ślepą wolę, który myśl może wyłącznie poznać. Nietzsche jest zwiastunem filozofii

<sup>991</sup> Obydwaj byli oni wytworem i szczytem rozwoju duchowego, którego momentami był umysł historyczny i ewolucjonizm powszechny. (...) *centralne może zagadnienie całej epoki naszej, którego tu wszakże roztrząsać nie mogę* — S. Brzozowski, *Idee*, s. 79 (*Filozofia czynu*), podobne zestawienie: [S. Brzozowski,] *Kultura i życie*, s. 262. [przypis autorski]

<sup>992</sup> *namiętne przejrzenie się w zwierciadle młodości (...) rachunek sumienia, jaki czyni w pisanej tamże „Współczesnej krytyce” (...) nie bardzo zrozumiały dla czytelników, którzy znali tylko drukowane prace pisarza* — „Na wiarę Amiela i Sainte-Beuve’a, Renana i Taine’a pisałem niejednokrotnie o współczesnym człowieku-dyletancie, o strukturze duchowej złożonej i niestałej, łatwo rozkładającej się pod wpływem zetknięcia się z wyrazem odmiennego duchowego życia... Był czas, gdy ten typ umysłowego życia imponował mi. Brałem bardzo poważnie to, co pisał J. Lemaitre o satanizmie w czarnym fraku i białej krawacie; skłonny byłem uważać Anatola France’a za wielkiego »duszoznawcę« (47). Mowa o rozprawie *Co to jest modernizm?*. [przypis autorski]

<sup>993</sup> *Rozprawa ta wydrukowana została dopiero w r. 1912 w „Przeglądzie Filozoficznym”, lecz (...) powstała dużo wcześniej, gdzieś w latach 1906–1907 (...) cały szereg z ducha Sorela wynikających wywodów o prawie, jakie w zupełnie podobnej postaci znajdujemy w „Powstawaniu prawa” (1907 r.)* — S. Brzozowski, *Filozofia Fryderyka Nietzschego*, „Przegląd Filozoficzny” 1912, s. 470, 495–496. [przypis autorski]

tworzenia, filozofii życia i kultury, przez swobodną, świadomą wolę stwarzanych<sup>994</sup>”.

„Filozofia przestaje być poznawaniem idei — staje się ich tworzeniem<sup>995</sup>”. — Oto zdobycz Nietzschego.

„Człowieka dzisiejszego uczy każdy dzień świadomego życia posługiwać się jako środkiem tym, co było dotychczas celem: formami życia społecznego i kulturalnego<sup>996</sup>”.

Jednym słowem, słuszność wyzwalającej filozofii Nietzschego jest w tym, że „nie Nietzsche, lecz życie czyni człowieka sędzią miar, norm i wzorów<sup>997</sup>”. O ile więc filozofia jego była przygotowawczym oczyszczeniem pola, Brzozowski przyznaje jej rację.

„Śmieć sięgnąć po zwycięstwo, śmieć zrozumieć życie jako walkę i zmaganie się to pierwszy warunek zwycięstwa. Filozofia Nietzschego jest właściwie filozofią śmiałości<sup>998</sup>”.

W dyskusji Brzozowski poprzestał na tym stanowisku. Próbę wyprowadzenia filozofii z pracy uważał za zacieśnienie absolutnej twórczości. Obecnie jednak dokonuje znamienego kroku dalej. Filozofia ta wyzwala.

„Dobrze. Granic tu nie ma. Perspektywa jest niezmiernie. Czy istotnie? — Kto ma zwyciężać? W jaki sposób? — I tu znowu widzimy: i dla Nietzschego ten świat, w którym stacza jego człowiek walkę z życiem, jest światem gotowej pracy. Sprawa przedstawia się więc tak: zwycięzcą masz być, ale nie w świecie, nie w bezpośredniej walce z pozaludzkiem. Nie. W świecie gotowej, dokonanej już, istniejącej pracy. W tym świecie masz stoczyć bój. Jest niezależnym ten dumny bojownik? — Nie, jest on zależny od istnienia świata gotowej pracy<sup>999</sup>”.

Naturalnie, umie już teraz Brzozowski załatwić sprawę sceptycyzmu poznawczego, który tak mu imponował w rozprawie o Przybyszewskim. Wskazuje, że taki „gatunkowy iluzjonizm” („prawda jest zbiorem tych złudzeń, które umożliwiają istnienie danego gatunku<sup>1000</sup>”) jest koniecznym stanowiskiem filozofii oderwanej od prawdziwie twórczych warstw.

„Mamy tu do czynienia z jednym z tych figlików filozoficznych, które tak strasznie imponują ideologom... Jest to pozornie groźne i w gruncie bardzo płytkie. Iluzjonizm jest jednym z najbardziej banalnych stanowisk myśli ludzkiej<sup>1001</sup>”.

<sup>994</sup>Schopenhauer jest zaprzeczeniem świata stworzonego przez ślełą wolę, który myśl może wyłącznie poznać. Nietzsche jest zwiastunem filozofii tworzenia, filozofii życia i kultury, przez swobodną, świadomą wolę stwarzanych — S. Brzozowski, *Filozofia Fryderyka Nietzschego*, „Przegląd Filozoficzny” 1912, s. 463. [przypis autorski]

<sup>995</sup>Filozofia przestaje być poznawaniem idei — staje się ich tworzeniem — S. Brzozowski, *Filozofia Fryderyka Nietzschego*, „Przegląd Filozoficzny” 1912, s. 464. [przypis autorski]

<sup>996</sup>Człowieka dzisiejszego uczy każdy dzień świadomego życia posługiwać się jako środkiem tym, co było dotychczas celem: formami życia społecznego i kulturalnego — S. Brzozowski, *Filozofia Fryderyka Nietzschego*, „Przegląd Filozoficzny” 1912, s. 467. [przypis autorski]

<sup>997</sup>nie Nietzsche, lecz życie czyni człowieka sędzią miar, norm i wzorów — S. Brzozowski, *Filozofia Fryderyka Nietzschego*, „Przegląd Filozoficzny” 1912, s. 468. [przypis autorski]

<sup>998</sup>Śmieć sięgnąć po zwycięstwo, śmieć zrozumieć życie jako walkę i zmaganie się to pierwszy warunek zwycięstwa. Filozofia Nietzschego jest właściwie filozofią śmiałości — S. Brzozowski, *Filozofia Fryderyka Nietzschego*, „Przegląd Filozoficzny” 1912, s. 431. [przypis autorski]

<sup>999</sup>Dobrze. Granic tu nie ma. Perspektywa jest niezmiernie. Czy istotnie? (...) Jest niezależnym ten dumny bojownik? — Nie, jest on zależny od istnienia świata gotowej pracy — S. Brzozowski, *Filozofia Fryderyka Nietzschego*, „Przegląd Filozoficzny” 1912, s. 483. [przypis autorski]

<sup>1000</sup>prawda jest zbiorem tych złudzeń, które umożliwiają istnienie danego gatunku — S. Brzozowski, *Filozofia Fryderyka Nietzschego*, „Przegląd Filozoficzny” 1912, s. 484. [przypis autorski]

<sup>1001</sup>Mamy tu do czynienia z jednym z tych figlików filozoficznych, które tak strasznie imponują ideologom (...) Iluzjonizm jest jednym z najbardziej banalnych stanowisk myśli ludzkiej. — S. Brzozowski, *Filozofia Fryderyka Nietzschego*, „Przegląd Filozoficzny” 1912, s. 485. [przypis autorski]



W uznaniu owego „figlika” za prawdę tkwi podstawowy błąd Nietzschego.

Władcze ogólniki Nietzschego muszą zostać skonkretyzowane. Zarzutom Maksymiliana, że twórczość zawisnie w powietrzu, tutaj właściwie brakłoby słuszności. Twórczość bowiem ma się wcielić w określony typ ludzki. Nietzsche pragnął stworzenia nieprzewycięzonej idei. Lecz

„*siła idei* — to siła życiowa ludzi żyjących dla niej, stwarzających ją, stwarzających samych siebie, moglibyśmy powiedzieć: tak przecież bowiem ostatecznie daje się streścić najcharakterystyczniejsze i najgłębsze zagadnienie dziejowe naszej epoki: czy zdoła ludzkość stworzyć, wychować typ człowieka zdolny do swobodnego życia... Rozum, nasz ludzki rozum ukazuje się nam dziś jako przypadek, wytworzony przez irracjonalną moc życia. Czy zdoła się on uczynić prawem<sup>1002?</sup>”

Zatem nie ślepe oddanie się irracjonalizmowi, ale właśnie opanowanie światem i człowiekiem za pomocą jasnych i świadomych idei — to ma być moc, jaką wykrywa teraz Brzozowski w nietzscheanizmie. Najsilniej to przekroczenie zaufania w same tylko irracjonalne siły duszy widać przy problemie etyki. Nie umiał on właściwie w ciągu dyskusji naszej rozwiązać tego zagadnienia; nakazywał oddać się wszystkim mocom duszy, mieszając dwa pojęcia człowieka. Obecnie zgadza się nadal, że człowiek sam wytwarza swoją etykę, ale w wyniku zgody nie idzie mu o uznanie całej duszy jednostkowej za normę. Idzie za to o wytworzenie typu człowieka:

„Etyka ma za zadanie wytworzenie *świadomości* w stwarzaniu życia przez człowieka. Etyka wyrastała i wyrasta dotąd zawsze w świecie żyjącym na podstawie gotowej, dokonywanej pracy... Etyka nie mówiła o typie istnienia, utrzymującego się wobec przyrody<sup>1003?</sup>”.

Wobec tego podstawą etyki może być tylko człowiek, umiejący rozstrzygać o sobie, a takim człowiekiem jest pracownik nowoczesny, jedyny typ człowieka będący w stanie ostać się wobec wszechświata. Tutaj też najlepiej przeprowadził Brzozowski historyczny wywód filozofii Nietzschego, który stwierdziliśmy już w jego pismach i który odtąd jako pewnik powtarzać się będzie.

„Filozofia Nietzschego (...) jest dzieckiem (...) czasów, w których nieustanna zmienność form życia strzaskała już wszystkie stałe formy, typy, normy, a w których nie stał się jeszcze typem świadomości twórca zmian, ostających się wobec pozaludzkiego świata przyrody, czasów, w których każda jednostka czuje się zależną od czegoś, co nieustannie się zmienia, co nie da się zawrzeć w żadne określone pojęciowo szranki i co pozostaje wciąż jeszcze nieznanym, w których jednostka z czymś nieznanym walczy, szamoce się, wydiera mu swój los, swoje szczęście, swoje życie lub nagle pod uciskiem tej tajemniczej potęgi wszystko to traci. Zależność warstw wytwarzających myśl, naturę, kulturę, sztukę od szybko zmieniającego się środowiska ekonomicznego, którego działanie pozostaje dla nich tajemnicą, jest podstawą, na której wyrastają dzisiejsze nieokreślone pojęcia o życiu, jego potędze, z którą człowiek walczy, którą zwycięża lub której ulega<sup>1004?</sup>”.

Wobec tego znajdujemy tutaj czwartą już interpretację nadczłowieka. Nietzsche mia-  
nowicie nie przewyciężył atmosfery swej epoki, oderwanej od pracy i prawa, jakie świa-

<sup>1002</sup> „*siła idei* — to siła życiowa ludzi żyjących dla niej, stwarzających ją, stwarzających samych siebie (...) Rozum, nasz ludzki rozum ukazuje się nam dziś jako przypadek, wytworzony przez irracjonalną moc życia. Czy zdoła się on uczynić prawem? — S. Brzozowski, *Filozofia Fryderyka Nietzschego*, „Przegląd Filozoficzny” 1912, s. 465. [przypis autorski]

<sup>1003</sup> Etyka ma za zadanie wytworzenie świadomości w stwarzaniu życia przez człowieka. (...) Etyka nie mówiła o typie istnienia, utrzymującego się wobec przyrody — S. Brzozowski, *Filozofia Fryderyka Nietzschego*, „Przegląd Filozoficzny” 1912, s. 491. [przypis autorski]

<sup>1004</sup> Filozofia Nietzschego (...) jest dzieckiem (...) czasów, w których nieustanna zmienność form życia strzaskała już wszystkie stałe formy (...) dzisiejsze nieokreślone pojęcia o życiu, jego potędze, z którą człowiek walczy, którą zwycięża lub której ulega — S. Brzozowski, *Filozofia Fryderyka Nietzschego*, „Przegląd Filozoficzny” 1912, s. 481. [przypis autorski]

doma praca wytwarza. („Prawo jest to uznanie jakiegoś typu ludzkiego życia za istotny, wystarczający sobie, mogący być dla siebie celem”).

„Nadczłowiek jest dla Nietzschego surogatem godności, której nie znajduje w życiu naokoło siebie, prawa, którego konieczności niezastąpionej przez nic nie pojmuje on. Nadczłowiek Nietzschego to jest znowu koncepcja, odbijająca wiernie *przypadkowość* form życia, stanowiącego grunt i tło myślowej twórczości Nietzschego<sup>1005</sup>”.

Stanowisko Nietzschego zostaje więc przewyżnione przez Brzozowskiego i określone historycznie. A jednak żał się z nim rozstawać. Chociaż ocena wartości tej filozofii jest oceną — ściśle biorąc — klasową, ostatnie słowa rozprawy brzmią:

„Nietzsche to jakby stracony posterunek ludzkości. Śmierć raz w raz szle gońców zwiastować rycerzowi ostateczną porażkę człowieka, lecz rycerz zabija zwiastunów i po każdym zwycięstwie coraz rozpaczliwiej, coraz żarliwiej rozplomienia swą wiarę<sup>1006</sup>”.

Jak widzimy, kwestia moralnej ważności *całego* życia człowieka znowu nie została rozwiązana. Ominął ją Brzozowski, twierdząc, że chodzi o stworzenie górującego biologicznie, a zatem moralnie, typu człowieka. Ale to nie jest przecież odpowiedź na pytanie, dlaczego wszystko w człowieku jest ważne.

W następnej fazie stosunku do Nietzschego (1907–1910) Brzozowski powtarza wyniki socjologiczno-historycznej oceny jego myśli. Myśl ta „wchodzi w tajemne powinowactwa ze zjawiskami, które nie miały w sobie nic z protestu, nic z pragnienia, przeciwnie, pełne były skupienia i spokoju, zamknięcia się w sobie<sup>1007</sup>”. Przyczyną tego jest zatrzymanie się na etapie relatywizmu. „Nic nie jest prawdą, *wszędzie* może być absolutny początek, myśli Nietzschego; wszystko może mieć jakiś sens — mówią symboliści<sup>1008</sup>”. Od strony zasadniczej patrząc, witalizm Nietzschego należy do rzędu „fantastycznych i kruchych konstrukcji umysłowych<sup>1009</sup>”. Jest to jedynie niewierzące w siebie, ciągle szukanie początków<sup>1010</sup>. Wartość dziejów, „wedle Nietzschego i niezliczonych dyletantów nietzscheanizmu”, to tylko „bezlądna walka o potęgę, całkiem nieokreślona, polegająca po prostu na zdolności życia<sup>1011</sup>”. Słabo przebyłszy motyw podstawowy dotychczasowych rozmyślań nad Nietzschem, to mianowicie, że rozumiał on, iż „cała powszednia nasza rzeczywistość jest naszym nieustannym dziełem<sup>1012</sup>”; zresztą uznaje w nim Brzozowski wyłącznie to, że „moment, w którym życie nasze ukazuje się przed nami swobodnie i obnażone z ideologicznych przesłon, jest momentem krytycznym<sup>1013</sup>”. Takim momentem przygotowawczym, ale nierozwiązującym jeszcze, była filozofia Nietzschego, wyrażająca patos wyzwolenia się „spod władzy *wszelkich* niestworzonych przez samo ja świadome określeń<sup>1014</sup>”.

<sup>1005</sup>Nadczłowiek jest dla Nietzschego surogatem godności, której nie znajduje w życiu naokoło siebie (...) koncepcja, odbijająca wiernie przypadkowość form życia, stanowiącego grunt i tło myślowej twórczości Nietzschego — S. Brzozowski, *Filozofia Fryderyka Nietzschego*, „Przegląd Filozoficzny” 1912, s. 496. [przypis autorski]

<sup>1006</sup>Nietzsche to jakby stracony posterunek ludzkości. (...) rycerz zabija zwiastunów i po każdym zwycięstwie coraz rozpaczliwiej, coraz żarliwiej rozplomienia swą wiarę — S. Brzozowski, *Filozofia Fryderyka Nietzschego*, „Przegląd Filozoficzny” 1912, s. 509. [przypis autorski]

<sup>1007</sup>wchodzi w tajemne powinowactwa ze zjawiskami, które nie miały w sobie nic z protestu, nic z pragnienia, przeciwnie, pełne były skupienia i spokoju, zamknięcia się w sobie — S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski*, s. 166. [przypis autorski]

<sup>1008</sup>Nic nie jest prawdą (...) wszędzie może mieć jakiś sens — mówią symboliści — S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski*, s. 394. [przypis autorski]

<sup>1009</sup>witalizm Nietzschego należy do rzędu „fantastycznych i kruchych konstrukcji umysłowych” — S. Brzozowski, *Idee*, s. 414. [przypis autorski]

<sup>1010</sup>niewierzące w siebie, ciągle szukanie początków — S. Brzozowski, *Idee*, s. 212. [przypis autorski]

<sup>1011</sup>Wartość dziejów (...) to tylko „bezlądna walka o potęgę, całkiem nieokreślona, polegająca po prostu na zdolności życia” — S. Brzozowski, *Idee*, s. 134. [przypis autorski]

<sup>1012</sup>cała powszednia nasza rzeczywistość jest naszym nieustannym dziełem — S. Brzozowski, *Idee*, s. 217. [przypis autorski]

<sup>1013</sup>moment, w którym życie nasze ukazuje się przed nami swobodnie i obnażone z ideologicznych przesłon, jest momentem krytycznym — S. Brzozowski, *Idee*, s. 256. [przypis autorski]

<sup>1014</sup>momentem przygotowawczym (...) była filozofia Nietzschego, wyrażająca patos wyzwolenia się „spod władzy wszelkich niestworzonych przez samo ja świadome określeń — S. Brzozowski, *Idee*, s. 322; podobnie s. 330, 370. [przypis autorski]

Nieprzyniesioną przez Nietzschego odpowiedź przyniesie Newman. Stronice przedmowy do *Przyświadczeń wiary* brzmią jak powtórzenie i radosne rozwiązanie pytań, na jakie w rozważaniach o modernizmie próżno silił się Brzozowski, w dyskusji zaś naszej Kazimierz. Pisarz czuje, że o te pytania chodzi, dwukrotnie przeto w pierwszej redakcji przedmowy nawraca do problemu Nietzschego.

„Irracjonalistyczne usiłowania, jak u Nietzschego lub Bergsona, są niczym w porównaniu z tą głębokością podporządkowanego, opanowanego irracjonalizmu, jaki jest w stanie objąć punkt widzenia Kościoła<sup>1015</sup>”.

Kiedy dalej oświadcza Brzozowski, że zna i pojmuje „stan duszy ludzi, którzy sponad stronic Nietzschego, Carlyle’a lub Wálta Whitmana zwracają się z tęsknym wspomnieniem do tego właśnie mistrza [Newmana] i czują, że szukają i znajdują u niego (...) pewien rodzaj szczerości i swobody<sup>1016</sup>”, wiemy, że to jemu właśnie dał ów mistrz dawno poszukiwaną odpowiedź. Zasadnicze problemy zostają nareszcie należycie postawione i rozwiązane. Katolicki uniwersalizm Newmana daje im szeroką podstawę. Najpierw sprawa ważności i jedyności każdego życia indywidualnego:

„Każdy z nas jest istotą tajemniczą, niezniszczalną, każdy z nas poza życiem w słońcu i opinii współczesnego świata prowadzi inny, bezimienny i niedostępny, a przecież decydujący właśnie żywot... Nie można nic cofnąć, żaden uczynek, żadna chwila nie przemijają bez śladu, i odpowiedzialność, jakość naszego życia wiecznego zmieniane są przez nas nieustannie<sup>1017</sup>”.

Po wtóre, wobec tej ważności każdej sekundy naszego życia my tylko jesteśmy twórcami prawdy i losu:

„Nie ma prawd gotowych, rozwijających się o własnej mocy i tak wielkich, że w majestacie ich sama rzeczywistość życia dzisiejszego i niepełnego, indywidualnego, a więc niepewnego, zawierającego w sobie pierwiastek ryzyka, przygody, narażania się, niebezpieczeństwa, ginie i gaśnie jako coś zbytecznego; przeciwnie: życie to właśnie nasze jest źródłem prawd, na nim one trzymają się, z niego i przez nie jedynie mogą być odrodzone<sup>1018</sup>”.

Ten dawny indywidualizm bezwzględny okazuje swą wartość, ale ta wartość jest jak najpowszechniejsza, związana z naszą odpowiedzialnością moralną; poprzez jednostkę przelewa się i dokonuje życie moralne ludzkości.

<sup>1015</sup>*Irracjonalistyczne usiłowania, jak u Nietzschego lub Bergsona, są niczym w porównaniu z tą głębokością podporządkowanego, opanowanego irracjonalizmu, jaki jest w stanie objąć punkt widzenia Kościoła* — [S. Brzozowski, *Wstęp do*] J. H. Newman, *Przyświadczenia wiary*, Lwów 1915, s. 14. [przypis autorski]

<sup>1016</sup>*Stan duszy ludzi, którzy sponad stronic Nietzschego, Carlyle’a lub Wálta Whitmana zwracają się z tęsknym wspomnieniem do tego właśnie mistrza [Newmana] i czują, że szukają i znajdują u niego (...) pewien rodzaj szczerości i swobody* — [S. Brzozowski, *Wstęp do*] J. H. Newman, *Przyświadczenia wiary*, Lwów 1915, s. 25. [przypis autorski]

<sup>1017</sup>*Każdy z nas jest istotą tajemniczą, niezniszczalną (...) odpowiedzialność, jakość naszego życia wiecznego zmieniane są przez nas nieustannie* — [S. Brzozowski, *Wstęp do*] J. H. Newman, *Przyświadczenia wiary*, Lwów 1915, s., s. 69. [przypis autorski]

<sup>1018</sup>*Nie ma prawd gotowych, rozwijających się o własnej mocy (...) przeciwnie: życie to właśnie nasze jest źródłem prawd, na nim one trzymają się, z niego i przez nie jedynie mogą być odrodzone* — [S. Brzozowski, *Wstęp do*] J. H. Newman, *Przyświadczenia wiary*, Lwów 1915, s. 73. Pamiętać należy, że przyniesiona przez Newmana odpowiedź nie była niespodziewaną. Zaznajomienie się z literaturą angielską przynosiło Brzozowskiemu nawrót problemów, jakie dopiero Newman ostatecznie rozwiąże. W rozprawie *O znaczeniu wychowawczym literatury angielskiej* znajdujemy to wyrażenie: „Ani jasna myśl, ani żaden stopień nagiego źródlistego tworzenia nie wystarczają sobie, nie uprawniają do zerwania ciągłości: najwyższe piękno, najpełniejsza prawda, gdziekolwiek bądź osiągnięte, czerpią swą prawomocność z ciemnych, nienazwanych, nieujrząnych źródeł. Bezimienne moce mają w sobie utajoną głębszą i zupełniejszą moc prawdy i piękna niż wszystko, co kiedykolwiek bądź prawdą lub pięknem dla człowieka być może” (*Głosy wśród nocy*, s. 305). Wszak to owe „współzienne i współlesne siły” z dyskusji naszej, które rozwinąć i opanować należy. Podobnie rzecz się ma z poczuciem odpowiedzialności tragicznej, jakie Brzozowski wiązał z rzeźbą: „Nie liczymy na nic poza sobą. Sami dźwignęliśmy się na szczyt i sami musimy się na nim utrzymać. Nie możemy wybiegać myślą poza obecność własną, w dziedzinę, w której w jakiś tajemniczy sposób staniemy się czymś innym”. I to jest „głęboka sumienność biologiczna kultury” (*Głosy wśród nocy*, s. 316–317). [przypis autorski]

„Nasza indywidualność, indywidualność konkretna, taka, jaką znamy, określona przez całą naszą przeszłość, przez wychowanie, pozycję życiową, stosunki towarzyskie, lekturę, opinię naszych kół i czasów... tak pojęte ja naszego codziennego doświadczenia jest jedynym organem naszego umysłowego i duchowego życia<sup>1019</sup>”.

Sprawa ważności moralnej człowieka zostaje więc nareszcie rozwiązana przez katolicyzm.

Rozmowa z Nietzschem jednakże nieskończona. Newman dał wyniki, jakich nie dał od najmłodszych lat studiowany Nietzsche. To niepokoi. Brzozowski więc chciałby sprawdzić swój stosunek do Nietzschego. W Pamiętniku notuje o nim:

„postanowiłem unikać go, póki nie poddam się nowej konfrontacji z jego pismami. Jestem w fazie umyślnego, ale tylko pozornie umyślnego, krytycyzmu wobec niego<sup>1020</sup>”.

Rozmowę przerwała rychła śmierć.

Nietzsche był zatem dla Brzozowskiego nauczycielem śmiałości duchowej, umiejętności zrywania wszelkich skrupowań doktrynalnych, nauczycielem — drugim co do ważności po Przybyszewskim — odpowiedzialności za wartość życia wewnętrznego; ta śmiałość pozwoliła daleko przekroczyć jego stanowisko i z zachowaniem najważniejszych nauk mistrza młodości dojść do poglądów zgoła nieoczekiwanych: do uznania katolicyzmu za odpowiedź, na te pytania, których nie umiała rozwiązać pozorna, zdaniem pisarza, filozofia swobody — nietzschanizm.

\*

Od czasu napisania w roku 1935 niniejszej rozprawy nikt w sposób szczegółowy — pomijając książkę Tomasza Weissa — nie zajmował się zagadnieniem Brzozowski — Nietzsche. Autorzy rozpraw publikowanych w zeszycie specjalnym „Twórczości” (1966, nr 6), poświęconym próbie aktualnej oceny i odczytania pism Brzozowskiego, nie wykazują znajomości dawniejszych w tym względzie prac, chociażby rozprawy niniejszej. Nie ułatwia to nawiązania z nimi dyskusyjnego kontaktu, a także nie ułatwiają tego zadania względy mieszczące się poza merytoryczną oceną ich wysiłku myślowego.

W tym położeniu uwagi, które obecnie dopisuję, będą z konieczności całkiem fragmentaryczne. Centralny dylemat światopoglądu Brzozowskiego prowadzi w stronę pytań, na które w ostatnim okresie życia Brzozowski szukał odpowiedzi w katolicyzmie. Chodzi mianowicie o to, czy samo wyposażenie przez pracę ludzką, wyposażenie świata pozaludzkiego w wartości i jakości trwale, wystarczy jako gwarancja trwania gatunku ludzkiego i trwania jego kultury? U Brzozowskiego nie było zespołem podniosłych czy katastroficznych frazesów jakże często przez niego wypowiedziane przerażenie na widok „świata pozaludzkiego”, czyli po prostu przyrody z jej prawami, a bez człowieka. Przyroda przecież nie tylko w ten sposób daje się pomyśleć, ale naprawdę istnieje bez człowieka,

<sup>1019</sup>Nasza indywidualność, indywidualność konkretna (...) ja naszego codziennego doświadczenia jest jedynym organem naszego umysłowego i duchowego życia — [S. Brzozowski, *Wstęp do*] J. H. Newman, *Przyświadczenia wiary*, Lwów 1915, s. 78. Tej zbieżności najpierwszych i końcowych problemów etyki Brzozowskiego zupełnie nie podkreśla Z. Bastgenówna w streszczeniu swej pracy *Brzozowski a Newman* („Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Polskiej Akademii Umiejętności” 1933, I, s. 16–19). „W walce Brzozowskiego między stanowiskiem widza, traktującego zagadnienie życia jako czynność myśli, dającą mu rozkosz intelektualną, a żywym do życia stosunkiem, na drodze od Renana przez marksizm i Bergsona do katolicyzmu, przeważył ostatecznie szalę duch wielkiego katolickiego myśliciela...” (s. 19). Niezrozumiałe jest tutaj nazwisko Renana, który żadnego wpływu na Brzozowskiego nie wywarł, i należałoby je zastąpić nazwiskiem Nietzschego, poprawiając równocześnie niesłuszne zdanie, jakoby kiedykolwiek, a zwłaszcza w ostatnim okresie myśli, Brzozowski zwalczać musiał w sobie postawę widza. Natomiast w podobny do naszego sposób ewolucję duchową Brzozowskiego, jako nawrót do najpierwszych zagadnień młodości, ujmuje K. Jaworski w rozprawie *Odwrót z nieudatych rekonesansów*, „Droga” 1933, nr 6–7. „Po wszystkich przygodach i »rekonesansach« myślowych wrócił Brzozowski, skąd wyszedł (...) młode wzmianki o wartości każdej chwili z momentem całkowitego osamotnienia stały się podporą, gdy przyszło na nie spojrzeć religijnie. Stały się zarazem punktem przepływowym cząstki narodu”. To moment równie ważny, którym jednak się nie zajmujemy. [przypis autorski]

<sup>1020</sup>postanowiłem unikać go [Nietzschego], póki nie poddam się nowej konfrontacji z jego pismami. Jestem w fazie umyślnego, ale tylko pozornie umyślnego, krytycyzmu wobec niego — S. Brzozowski, *Pamiętnik*, s. 57. [przypis autorski]

który daremnie szuka swego partnera we wszechświecie. „Praca jest jedyną rzeczą ludzką mającą swe znaczenie w przyrodzie i jest jedyną mową, którą rozumie kosmos<sup>1021</sup>”. Ale kosmos może okazać się obojętnym, praca gatunku ludzkiego wgrzyza się tylko w jego odległą od centrum granicę. Zgoła nieoczekiwane zjawiska czy teksty potrafił Brzozowski rozpatrywać w błyskawicy groźnego pytania: — pokąd naprawdę sięgnęła praca gatunku?

„Teatr Maeterlincka jest pod tym względem niezmiernie wymowny. Strach, strach przed przyrodą, czuje się w każdym słowie. Tak czuć muszą ludzie zalewani przez wodę w ciemnościach. Każdy szmer, każdy szelest oznaczać może już tę ostatnią falę, która zadławi, zaleje nas. Ona rozpostrze swoje panowanie: ona, nieznana przyroda. Paprocie porosną mury miast. Człowiek czuje się już obcym przyrodzie, światu: czuje, że wilgotny, chłodny, lepki ił pokryje wszystko, że coś nieznanego będzie się lęgło, kłębiło<sup>1022</sup>”.

Jeżeli tak jest z gatunkiem ludzkim w obliczu przyrody, ludzkość stanowi całość i czy tylko praca mówi o tej całości i jej charakterze ciągłym? Wobec kosmosu tylko praca, ale dla obserwatora historii i kultury? Wobec historii i kultury sytuacja — w ostatecznej instancji — wygląda podobnie.

Zasadnicze i kierunkowe dyskusje światopoglądowe to mają do siebie, że mogą przy-cichnąć, lecz nigdy nie zamierają. W tym sensie Stanisława Brzozowskiego dyskusja o Fryderyku Nietzsche trwa nadal. Kiedy ukażą się wreszcie Brzozowskiego *Pisma wszystkie*, a w nich nowe materiały, pora będzie ewentualnie skorygować jej opis podany w niniejszym studium.

## ROZWÓJ PROBLEMU POKOLENIA<sup>1023</sup>

### I

W historii problemu pokolenia należy wyróżnić dwie odrębne kwestie. Czym innym jest z doświadczenia życiowego wynikająca świadomość, że istnieją pokolenia młodych, które w sprzyjających okolicznościach szczególnie się ujawniają, czym innym jest zrozumienie, że problem pokolenia stanowi zagadnienie naukowe, jakie domaga się uwzględnienia przy opisie ewolucji humanistycznej pragnącym ukazać wszystkie składniki tej ewolucji. Zagadnienie naukowe nie wyłoni się naturalnie bez uprzedniego doświadczenia życiowego, ale to nie znaczy, by zjawiska te wystąpiły równocześnie. Pokolenie jako intuicyjna miara czasu historycznego, dalej, pokolenie jako kategoria, w której młodzi ujmują swoją słuszność humanistyczną, są zjawiskami znacznie wcześniejszymi od wprowadzenia tego problemu do badań naukowych. Dlatego to najpierw rozpatrzmy podstawę życiową problemu pokoleń, jego intuicyjne wyłanianie się, by później przejść do ujęć naukowych.

Wydanie intuicyjne sięga kultury greckiej i Starego Testamentu. Pierwotne pojęcie pokolenia rodzi się na terenie zainteresowań genealogicznych i zmierza do utwierdzenia rodowej i historycznej ciągłości. Pokolenie jest tylko ogniwem w szeregu przodków i następców, celem zaś pojęcia ustalenie dogodnej i do najprostszego umysłu przemawiającej miary czasu historycznego. Powtarzany do dzisiaj podział każdego stulecia na trzy pokolenia jest dziełem Herodota<sup>1024</sup>, który wskazuje ponadto, że Egipcjanie liczyli władców i poddanych według pokoleń. Potwierdza to Polibiusz, zapisujący, iż kapłani od pierwszego faraona Menesa do ostatniego obliczyli 341 pokoleń ludzi i faraonów, obejmujących 11 340 lat. Kummer oświadcza, że podobne, szczególnie wyraźne w *Pięcioksięgu Mojżesza*, „wyliczanie potomstwa królów i rodów królewskich nie jest właściwie niczym

<sup>1021</sup>Praca jest jedyną rzeczą ludzką mającą swe znaczenie w przyrodzie i jest jedyną mową, którą rozumie kosmos — S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski*, s. 435. [przypis autorski]

<sup>1022</sup>Teatr Maeterlincka jest pod tym względem niezmiernie wymowny. Strach, strach przed przyrodą, czuje się w każdym słowie. (...) coś nieznanego będzie się lęgło, kłębiło — S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski*, s. 410. [przypis autorski]

<sup>1023</sup>Rozwój problemu pokolenia — rzecz powyższa została napisana przed ukazaniem się *Młodego pokolenia chłopów* J. Chalasińskiego i stąd autor nie uwzględnił wyników tego dzieła. [przypis autorski]

<sup>1024</sup>podział każdego stulecia na trzy pokolenia jest dziełem Herodota — Herodota, *Hist. Lib.*, II, cap. 142. [przypis autorski]

innym, jak naiwnym wydaniem nauki o pokoleniach<sup>1025</sup>”. U jednego Platona znajdujemy tylko pojęcie pokolenia zbliżone do dzisiejszych wyobrażeń. W Rzeczypospolitej każda nowa forma rządu jest tworem nowej generacji, zależnym od warunków, w jakich ona dojrzewała. Pomysł zdumiewający swoją słusznością i — przedwczesnością<sup>1026</sup>.

To ujęcie, gdzie praktyka życiowa łączyła się z skromną dążnością poznawczą, znika wraz z kulturą starożytną. Podstawą jego była ciągłość, podstawą nowoczesnego doświadczenia staje się różność. Oto pod koniec XVII i w ciągu XVIII stulecia problem pokolenia poczyna się na nowo wyłaniać w praktyce życiowej, ale jako świadomość, że między pokoleniami istnieją różnice, które wywołują bunt synów przeciwko ojcom. Kurt K. T. Wais, który dał niezwykle erudycyjne zestawienie wszelkich pojawień się motywu stosunku ojca do syna, w czasach wcześniejszych od oświecenia podaje bardzo nieliczne i nieistotne ślady istnienia skarg ojców na synów i odwrotnie, ślady, o których sam powiada, że noszą znamię większej lub mniejszej przypadkowości, nigdy zaś świadomego konfliktu<sup>1027</sup>. Pierwszym wyraźnym konfliktem pomiędzy pokoleniami jest okres Sturm und Drang. Literacko-ideowym wykładnikiem tego konfliktu jest stanowczy bunt przeciw tyranii ojcowskiej, widoczny przede wszystkim w *Kabale und Liebe* i w *Don Carlosie* Schillera. Goethe zaś doskonale rozumie doniosłość warunków urabiających młodość i powiada we wstępie do *Dichtung und Wahrheit*, że wystarczy urodzić się o dziesięć lat wcześniej lub później, by już być kimś innym duchowo<sup>1028</sup>.

Ten moment zasługuje na baczną uwagę. Początkiem obecnego ujęcia problemu jest więc spór pokoleń, jako że był on zjawiskiem najmocniej uderzającym w istnienie pokoleń. Dlaczego dopiero stulecie osiemnaste przynosi poczucie odrębności pokoleń, na to pytanie odpowiedzieć można tylko przypuszczeniami, wskazując elementy, które wówczas poczęły kiełkować, by w ciągu następnego stulecia wywołać coraz większą dobitność zjawiska.

Normalnie sądząc, to pojęcie nie powinno odżyć: wszak odżyło w czasach, kiedy już zanikło w doświadczeniach codziennych, kiedy wielkie rytmy natury przestały w życiu zbiorowym odgrywać większą rolę. Przypuszczenia snuć można różne: coraz większa emancypacja dzieci i młodzieży, sprawiająca, że dla młodych dostatecznym wiązadłem staje się młodość i jej przeżycia. Wzrost znaczenia swobodnych związków ideowo-socjalnych, które, nie wiążąc tak jak rodzina czy związek religijny, mimo to zaspakajają utajoną potrzebę wspólnoty. Partia, związek ideowy. W żadnej dobie nie pragnie się tak zrozumienia, jak w młodości, i nie mogąc u innych, szuka się zrozumienia między swymi, a tę potrzebę poczucie pokolenia zaspakaja. W sprawach artystycznych zanik jednolitego ideału piękna, coraz wyższa cena indywidualności i nowości artystycznej, którym łatwiej się organizować według wspólnoty młodości. Nad tym wszystkim zaś na pół świadoma nadzieja, że skoro wszyscy czują istnienie biologicznego następstwa pokoleń, w takim razie wystąpienie pod postacią pokolenia może być zużytkowane jako podpora konieczności przemiany, którą młodzi pragną narzucić.

Romantyzm jest pierwszym wielkim prądem, czyniącym z pokolenia kategorię, w jakiej młodzi świadomie ujmują swoją słuszność duchową. Thibaudet w bilansie trwałych zdobyczy romantyzmu podkreśla, że

<sup>1025</sup> podobne, szczególnie wyraźne w „Pięcioksięgu” Mojżesza, „wylizanie potomstwa królów i rodów królewskich nie jest właściwie niczym innym, jak naiwnym wydaniem nauki o pokoleniach” — F. Kummer, *Deutsche Literaturgeschichte des XIX und XX Jahrhunderts nach Generationen dargestellt*, Dresden 1922, I, s. 2. [przypis autorski]

<sup>1026</sup> U jednego Platona znajdujemy tylko pojęcie pokolenia zbliżone do dzisiejszych wyobrażeń (...) przedwczesnością — Początki problemu w starożytności omawia szczegółowo F. Mentre: *Les generations sociales*, Paris 1920, s. 49–64. O genealogicznym pojmowaniu pokolenia szereg pięknych uwag poetyckich daje Charles Pegny: *Victor-Marie comte Hugo, Cahiers de la Quinzane, Premier cahier de la douzième serie* (18 X 1910), s. 115–125. [przypis autorski]

<sup>1027</sup> Kurt K. T. Wais, który dał niezwykle erudycyjne zestawienie wszelkich pojawień się motywu stosunku ojca do syna, w czasach wcześniejszych od oświecenia podaje bardzo nieliczne i nieistotne ślady istnienia skarg ojców na synów i odwrotnie (...) przypadkowości, nigdy zaś świadomego konfliktu — K. K. T. Wais, *Das Vater-Sohn-Motiv in der Dichtung*, Berlin 1931, s. 1. [przypis autorski]

<sup>1028</sup> Goethe zaś doskonale rozumie doniosłość warunków urabiających młodość (...) wystarczy urodzić się o dziesięć lat wcześniej lub później, by już być kimś innym duchowo — „Ein jeder, der nur zehn Jahre früher oder später geboren, dürfte, was seine eigene Bildung und die Wirkung nach aussen betrifft, ein ganz anderer geworden sein”, *Goethes Werke*, Ausg. Deutsche National-Literatur, Stuttgart o. J. XVII, s. 5–6. [przypis autorski]

„przedział między generacją nadchodzącą a generacją górującą, między smakiem wczorajszym a smakiem jutrzejszym prawie że nie istniał w literaturze klasycznej. Od romantyzmu zaś głęboko się on wiąże z rytmem życia literackiego<sup>1029</sup>”.

Przykład Goethego i Schillera, którzy przez badaczy niemieckich nigdy nie są zaliczani do romantyków, twierdzenia nie podważa, raczej wskazuje jeden z rozlicznych elementów romantyzmu w okresie Sturm und Drang.

Nietrudno wyjaśnić przyczyny tego zjawiska. Romantyzm jest prądem wyzyskującym stałe cechy psychologiczne młodości. Ekstatyczny idealizm, wiara w własne siły duchowe, to zarówno właściwości romantyzmu jako zjawiska historycznego, jak właściwości wieku młodego. Nic więc dziwnego, że nierozumowana wspólnota młodości, którą stwarza poczucie pokolenia, zostaje przez ten prąd również zużytkowana i na stałe wprowadzona do ewolucji literackiej. Inny ważki związek zachodzi między pokoleniem a przyjaźnią romantyczną. Przyjaźń romantyczna rodzi się stąd, że młody romantyk nie tyle szuka obiektywnych uzasadnień dla swego stanowiska, ile wystarczy mu istnienie podobnych typów duchowych: dążenie identyczne co przy poczuciu pokoleń. Gdy romantyk znajdzie te typy, nie pyta o prawo, jak pytałby klasyk. Poczucie pokolenia jest więc romantyczną przyjaźnią podniesioną do rozmiarów przekraczających krąg bezpośrednich przyjaciół. Jest hipotezą przyjmującą możliwość tej przyjaźni wśród nieznanymi osób. Tak więc w romantyzmie brakuje wprawdzie naukowej świadomości problemu, świadomość intuicyjna jest jednak mocno rozwinięta — ujrzymy to również w romantyzmie polskim.

Przyczyna dalsza to rozkwit życia literackiego. Bez czasopism literackich, bez zawodowej krytyki, bez prywatnej korespondencji literackiej, bez wyodrębnienia się literata jako oddzielnego zawodu — nie może być mowy o świadomej przynależności do pokoleń literackich. Rozwój pokoleń jest więc ściśle związany z powstaniem życia literackiego w jego dzisiejszym rozumieniu.

„Tylko warstwa literatów — powiada o tym socjolog — która w naszym społeczeństwie jest względnie wolna społecznie, ma możliwość oscylowania, przychylenia się raz ku temu, raz ku innemu prądowi<sup>1030</sup>”.

Życie literackie to przede wszystkim kwestia poznawania cech twórczości i swobodnego wytyczania przez postulat i krytykę dróg dla dalszej twórczości. Nie jest rzeczą przypadku, że antynormatywna krytyka literacka i praktyczna świadomość pokoleń to zjawisko powstające równocześnie. Krytyka antynormatywna dopuszcza możliwość przemian estetycznych, świadomość pokoleń stwarza tym przemianom podstawę intuicyjno-socjologiczną.

W okresie romantyzmu mieszały się więc z sobą i ukształtowały istnienie pokoleń dwie różne genetycznie tendencje. Rozniecał poczucie wspólnoty przede wszystkim typowo romantyczny idealizm, zgodny z idealizmem młodości. Równocześnie pod powierzchnią egzaltacji dojrzywały silne prądy społeczno-poznawcze (jakaż wymowę posiada to np., że kampanię romantyczną młodzi prowadzą w gazetach, granicząc z biuletynem giełdowym i zapiskami meteorologicznymi), te prądy, które spowodują nieprzewidziany w programie romantycznym rozkwit powieści. Dążności te sprawiają, że młodzi walczyć będą chcieli uświadomić sobie formy społeczne swej walki i odpowiedzą: walczymy jako nowe pokolenie.

Od czasu romantyzmu wspólnota młodości tak dalece się zaszczepia w literaturze i poczyna służyć tak rozmaitym celom duchowym, że byłoby rzeczą zbyt łatwą robić np. zarzuty naturalistom, że wprowadzają swoje idee przy pomocy typowo romantycznego sporu pokoleń. Po prostu ta wspólność staje się czymś oczywistym i dopiero jej wzmożenie w początkach neoromantyzmu powoduje taką wyraźność problemu, że dociera on do historyków literatury i staje się zagadnieniem teoretycznym. Najpewniej dlatego, że

<sup>1029</sup>przedział między generacją nadchodzącą a generacją górującą, między smakiem wczorajszym a smakiem jutrzejszym prawie że nie istniał w literaturze klasycznej. Od romantyzmu zaś głęboko się on wiąże z rytmem życia literackiego — A. Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Paris 1936, s. 121. [przypis autorski]

<sup>1030</sup>Tylko warstwa literatów (...) ma możliwość oscylowania, przychylenia się raz ku temu, raz ku innemu prądowi — K. Mannheim, *Das Problem der Generationen*, „Kölner Vierteljahrshefte für Soziologie” 1928, s. 326. [przypis autorski]

modernizm i symbolizm to ponowny wybuch idealistycznych tendencji romantyzmu, wybuch dokonany wśród większego niż w romantyzmie wzrostu dążności poznawczych i analitycznych (zasługa scjentyzmu i pozytywizmu), co jeszcze bardziej wzmacnia warunki sprzyjające świadomości pokoleń.

Stąd to pierwsi historycy literatury, jacy posłużyli się zasadą pokoleń, są rówieśnikami modernistów: Friedrich Kummer i Antoni Potocki. Jedynym przewodnikiem metodycznym Potockiego jest... Biblia, mimo to zasadą pokoleń posłużył się wcale trafnie, bo nauczycielem mu była własna młodość. Kummer zaś stwierdza, że młodzież literacka około 1890 roku intuicyjnie ujmowała swoje prawa w kategorii pokolenia, i przyznaje się, że metodą pokoleń posłużył się w tym celu, ażeby rozprawić się z przezwą „dekadentyzm”, narzucaną jego generacji, i przez to stworzyć elastyczniejsze ramy ewolucji literackiej<sup>1031</sup>.

Lata wojny sprawiły, że w szerokich kręgach społecznych poczucie pokolenia wzrosło jak w żadnej dotąd epoce. Wstrząs tej miary szczególnie silnie oddziałał na roczniki, które lata młodości spędziły na froncie, na którym przyszło dojrzewać w chaosie wojennym. Przeżycia ogarniające dawniej wybrane koła poszerzyły się i zagarnęły całą młodzież. Pojęcie pokolenia od związku literackiego przeszło do szerokiego związku społecznego. To doświadczenie rzeczywiste o charakterze wybitnie społecznym kierowało badaczy ku socjologicznemu ujęciu pokolenia. Znowu nie jest rzeczą przypadku, że najlepsze rezultaty wydało to ujęcie u tych (np. Günther Gründel, *Die Sendung der jungen Generation*), którzy zrozumieli całą rozpiętość zjawiska. Tak to w poszczególnych ogniwach historii problemu odbijają się formy występowania tego problemu w rzeczywistości.

Inaczej w samej literaturze. Czasy następujące po modernizmie raczej spospolitowały literacką wspólnotę młodości. Spostrzeżono, że przemawianie w „my pokoleniowym” jest bardzo dogodnym sposobem zwracania uwagi na pomysły, które bez tej szumnej oprawy wyglądałyby kuso. Przerost życia literackiego, nadmiar czasopism, fałszywie pojmowany indywidualizm sprawiły, że jesteśmy dzisiaj na przeciwnym biegunie aniżeli w epoce klasycyzmu. Nie jest to argument przeciw, ale właśnie za możliwie ścisłym, naukowym pojęciem pokolenia. Jedynie bowiem sumienność naukowa może nadać temu pojęciu wartość instrumentu badawczego, sama bowiem przeciwstawiająca się, walcząca wspólnota młodości literackiej coraz częściej się staje sposobem taktycznym, pozbawionym doniosłych treści duchowych, a więc zdaje się mieć ku końcowi. Nie było tego problemu w wiekach zwartego, jednolitego ideału kultury, zbliżające się czasy podobnych ideałów sprawiają chyba, że zadaniem pokoleń będzie znowu ciągłość, a nie różność.

## II

Zastosowanie zasady pokoleń do badań naukowych w swych pierwszych etapach przebiega niezależnie od przedstawionego rozwoju. W życiu literackim pokolenie przybrało już kształty humanistyczne, gdy w badaniach naukowych trwa pierwszy, pozytywistyczny etap problemu. Etapów tych jest bowiem trzy: pozytywistyczny, humanistyczny i socjologiczny.

Wspólną cechą ujęć pozytywistycznych jest wiązanie pokoleń z nadziejami nieprzerwanego postępu oraz dążenie, by możliwie ściśle, w liczbach lat, ustalić przeciętny czas trwania jednej generacji. Z postępowaniem wiązali pojęcie pokolenia Hume i Comte, chwaliąc naturę za to, że

„jak z jednej strony nie ulega wątpliwości, że zbyt długie trwanie życia ludzkiego doprowadziłoby z konieczności do powstrzymania ewolucji społecznej, tak również pewną rzeczą jest to, że zbyt efemeryczne życie stałoby się dla innych przyczyn podobnie istotną przeszkodą postępowi powszechnego, nadmierną władzę nadając instynktowi nowatorskiemu”<sup>1032</sup>.

<sup>1031</sup>Kummer zaś stwierdza, że młodzież literacka około 1890 roku intuicyjnie ujmowała swoje prawa w kategorii pokolenia (...) elastyczniejsze ramy ewolucji literackiej — F. Kummer, *Deutsche Literaturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts nach Generationen dargestellt*, Dresden 1922, I, s. VII. [przypis autorski]

<sup>1032</sup>jak z jednej strony nie ulega wątpliwości, że zbyt długie trwanie życia ludzkiego doprowadziłoby z konieczności do powstrzymania ewolucji społecznej (...) nadmierną władzę nadając instynktowi nowatorskiemu — A. Comte, *Cours de Philosophie positive*, Paris 1877, IV, s. 452. [przypis autorski]



Trwanie przeciętne pokolenia obliczano na rozmaite sposoby, dochodząc do smętnego wniosku, że Herodot podał cyfrę, której nie poprawią wiele wyrafinowane statystyki<sup>1033</sup>. Nieporozumienia etapu pozytywistycznego doskonale scharakteryzował Mannheim:

„Centrum zagadnienia stanowi dążenie, by na podstawie biologicznego prawa o ograniczonym trwaniu życia ludzkiego i następstwie wieku ustalić ogólne prawo rytmiki historycznej. Celem jest, by wychodząc bezpośrednio ze sfery biologii, zrozumieć prawo przemiany prądów duchowych i społecznych, by obraz postępu gatunku ludzkiego wyprowadzić z podstaw witalnych... Cała trudność zagadnienia według tych upraszczających ujęć wydaje się polegać na tym, by znaleźć pewną przeciętną czasu, co jaki w życiu publicznym nowa generacja zajmuje miejsce poprzedniej, przede wszystkim zaś, by znaleźć naturalny początek, w którym można by dokonać w historii przekroju, od jakiego należałoby zacząć liczyć pokolenia<sup>1034</sup>.”

Podobne pomysły nie posiadają żadnej wartości, ponieważ nie sięgają w sferę charakterystyki humanistycznej, lecz jedynie stwierdzają oczywisty fakt następstwa pokoleń. Rzecz ciekawa, że do pozytywizmu bardziej skłonni są po dziś dzień Francuzi. Istnieje tutaj ważna dwoistość. Samo zjawisko pokoleń humanistycznych w nowszych czasach występuje głównie we Francji. Mimo to francuscy teoretycy pokolenia popadali i popadają ustawicznie w schematy cyfrowe, chociaż posiadają tak klasyczne wyznania pokoleniowe, jak *Confessions d'un enfant du siècle* Musseta, jak *Education sentimentale* Flauberta, jak *Essais de psychologie contemporaine* i *Le disciple* Bourgeta, jak *Notre jeunesse* Péguy, by tylko najświetniejsze dzieła wymienić, które same starczyłyby za podbudowę teorii pokolenia humanistycznego. Tymczasem we Francji jedyny Mentré rozumie problematykę humanistyczną (z pisarzy świetne intuicje posiada Péguy), z praktyków zaś dopiero w ostatnich latach Thibaudet<sup>1035</sup> i Christian Sénéchal<sup>1036</sup> ujrzeni ważkość zagadnienia i wprowadzili je do ewolucji literackiej, przy czym Sénéchal dopiero za przewodem Niemców.

Całkiem przeciwnie jest w Niemczech, gdzie wagi pokoleń w życiu literackim było znacznie mniej, rozumienia zaś badawczego bez porównania więcej. Mannheim słusznie powiada, że trudno o lepszy nad pokolenie przykład zależności rozwiązań badawczych od ducha narodu i jego ulubionych tradycji myślowych. We Francji nawet tradycjoniści rozwiązywać będą zagadnienie w sposób pozytywistyczny, zrodzony z tradycji oświecenia, w Niemczech zaś w ogromnej przewadze znajdują się odpowiedzi romantyczno-historyczne, jako najbliższe niemieckiej duchowości<sup>1037</sup>.

### III

Etap humanistyczny problemu inauguruje poglądy dwóch wielkich uczonych niemieckich: Leopolda Rankego i Wilhelma Diltheya. U Rankego niestety tylko postulaty, niewcielone w układ żadnego z jego dzieł historycznych. W zakończeniu młodzieńczej *Geschichte der romanischen und germanischen Völker* (I wyd. 1824 r.) wspomniał on, że po roku 1514 pojawia się w Europie cała nowa generacja, która zupełnie zmieni obraz historii. Definitywne wydanie tego dzieła opatrzył dygresją, jako zadanie wysuwając historię, która by się zajęła opisem pokoleń, ich roli, związku wielkich postaci dziejowych z ich rówieśnymi generacjami<sup>1038</sup>. Doskonale rozumiał, że trwałość idei nadaje to, gdy staje

<sup>1033</sup>Trwanie przeciętne pokolenia obliczano na rozmaite sposoby (...) Herodot podał cyfrę, której nie poprawią wiele wyrafinowane statystyk — G. Rümelin, *Über den Begriff und die Dauer einer Generation — Reden und Aufsätze*, Tübingen 1875, I, s. 290. [przypis autorski]

<sup>1034</sup>Centrum zagadnienia stanowi dążenie, by na podstawie biologicznego prawa o ograniczonym trwaniu życia ludzkiego i następstwie wieku ustalić ogólne prawo rytmiki historycznej. (...) by znaleźć naturalny początek, w którym można by dokonać w historii przekroju, od jakiego należałoby zacząć liczyć pokolenia — K. Mannheim, *Das Problem der Generationen*, „Kölner Vierteljahrshefte für Soziologie” 1928, s. 159–160. [przypis autorski]

<sup>1035</sup>rozumie problematykę humanistyczną [teorii pokolenia] (...) Thibaudet — A. Thibaudet, *Reflexions sur le roman*, Paris 1938. [przypis autorski]

<sup>1036</sup>rozumie problematykę humanistyczną [teorii pokolenia] (...) Sénéchal — C. Sénéchal, *Les grands courants de la littérature française contemporaine*, Paris 1934. [przypis autorski]

<sup>1037</sup>w Niemczech zaś w ogromnej przewadze znajdują się odpowiedzi romantyczno-historyczne, jako najbliższe niemieckiej duchowości — K. Mannheim, *Das Problem der Generationen*, „Kölner Vierteljahrshefte für Soziologie” 1928, s. 162. [przypis autorski]

<sup>1038</sup>Definitywne wydanie tego dzieła opatrzył dygresją, jako zadanie wysuwając historię, która by się zajęła opisem pokoleń, ich roli, związku wielkich postaci dziejowych z ich rówieśnymi generacjami — L. Ranke, *Sämtliche Werke*, Leipzig 1874. T. 33, s. 323. „Es wäre vielleicht überhaupt eine Aufgabe, die Generationen, so weit es möglich ist, nach einander aufzuführen, wie sie auf dem Schauplatz der Weltgeschichte zusammengehören und sich von einan-

się ona własnością całego pokolenia, jak i rozumiał konieczność sporów między pokoleniami, gdy oświadczał, że wcale nie leży w zamiarach natury, by synowie naśladowali ojców<sup>1039</sup>. Wreszcie Ranke podał proste, ale nader słuszne określenie pokolenia: „*Die Generation ist eigentlich ein Ausdruck für gewisse im Menschenalter wirksame Ideen*”<sup>1040</sup>.

Poglądy Diltheya zreferujemy szerzej, albowiem nic nie straciły one na wartości. Myśli jego zostaną przez następców pomnożone o nowe obserwacje, opracowane w szczegółach, lecz nie będą zmienione w swych zarysach fundamentalnych: duchowa wspólność pokolenia, jej przyczyny, zgoda lub niezgoda indywidualnych typów duchowych z typem górującym w pokoleniu, wreszcie konieczność sporu z innymi generacjami. Pojęcia pokolenia nauczyła Diltheya obserwacja niemieckiego romantyzmu; jest on jedynym badaczem, który przed neoromantyzmem zauważył wymiary sprawy. Jedno więcej świadectwo przenikliwości wielkiego humanisty. Dlatego też wcześniejsze są u Diltheya opracowania konkretne<sup>1041</sup>, później dopiero nastąpi zarys teoretyczny (*Über das Studium der Geschichte der Wissenschaften von Menschen, der Gesellschaft und dem Staat*, 1875).

Każde pokolenie — powiada Dilthey — swój charakter duchowy zawdzięcza działaniu dwojakiego typu okoliczności: najpierw jest to zbiór kulturalnych i duchowych form istniejących w czasie, kiedy dane pokolenie poczyna się kształcić i formować. Gdy te formy zostały przyswojone (lub odrzucone), działają na pokolenie społeczne, polityczne, nieskończenie różnorakie warunki otaczającego życia. Te warunki tworzą granice rozwojowe pokolenia, nie wyjaśniając bynajmniej samego faktu pojawienia się nowego pokolenia ani też wszystkich jego cech.

„Stosunek jest najpewniej ten, że pod ich naciskiem dokonuje się ukształtowanie pewnego szeregu jednostek, które nadają charakter kulturze duchowej danego okresu. Zresztą zaś zdani jesteśmy całkowicie na samowolę tworzącej natury, za której tajemniczym zrządzeniem powstają jednostki w pewnym określonym wyborze i kolejności”<sup>1042</sup>.

Wspólny moment, urabiający duchowość pokolenia romantyki niemieckiej, był natury negatywnej, lecz silnie działającej: brak mocniejszych impulsów, które by pochodziły wprost z życia, poczucie zastoju we wszelkich dziedzinach życia zbiorowego, trudność zarówno realizacji ideałów politycznych i religijnych, jak nawet trudność rozpowszechnienia dokonań artystycznych<sup>1043</sup>. Drugi wspólny moment był pochodzenia filozoficznego: przemożny wpływ poglądów Fichtego. Te dwa momenty zrodziły całemu również pokoleniu wspólne skutki artystyczne, albowiem wpływ tych czynników urabiających nie niweczył się wzajemnie, ale pomnażał i szedł w tym samym kierunku. Brak silnych wpływów rzeczywistych uczył nieliczenia się z rzeczywistością i pogrążania w fantazji twórczej; tego samego uczyła zależność od filozofii idealistycznej Fichtego, wpajającej, że wszystko jest wpływem twórczego ja.

Rezultat wiadomy:

„Forma artystyczna, doktryna, idealizacja zdobyły bezwzględną przewagę nad rzeczywistością. Z nowych poglądów niewiele [ci poeci] przydali światu rzeczywistemu — obdarzyli go za to zasobem nowych form artystycznych”<sup>1044</sup>.

---

*der sondern. Man müsste einer jeden von ihnen volle Gerechtigkeit wiederfahren lassen; man würde eine Reihe der glänzendsten Gestalten darstellen können, die jedesmal unter einander die engsten Beziehungen haben und in deren Gegensätzen die Weltentwicklung weiter fortschreitet: die Ereignisse entsprechen ihrer Natur*”. [przypis autorski]

<sup>1039</sup>wcale nie leży w zamiarach natury, by synowie naśladowali ojców — por. O. Lorenz, *Die Geschichtswissenschaft in Hauptrichtungen und Aufgaben*, Berlin 1891, II, s. 139. [przypis autorski]

<sup>1040</sup>*Die Generation ist eigentlich ein Ausdruck für gewisse im Menschenalter wirksame Ideen* — O. Lorenz, *Die Geschichtswissenschaft in Hauptrichtungen und Aufgaben*, Berlin 1891, II, s. 138. [przypis autorski]

<sup>1041</sup>wcześniejsze są u Diltheya opracowania konkretne — rozprawa o Novalisie z 1864 r., przedrukowana w *Das Erlebnis und die Dichtung*, 10 Aufl., Leipzig 1921 — *Leben Schleiermachers*, Berlin 1870. [przypis autorski]

<sup>1042</sup>Stosunek jest najpewniej ten, że pod ich naciskiem dokonuje się ukształtowanie pewnego szeregu jednostek (...) powstają jednostki w pewnym określonym wyborze i kolejności — W. Dilthey, *Das Erlebnis...*, s. 271. [przypis autorski]

<sup>1043</sup>Wspólny moment, urabiający duchowość pokolenia romantyki niemieckiej, był natury negatywnej (...) nawet trudność rozpowszechnienia dokonań artystycznych — W. Dilthey, *Das Erlebnis...*, s. 270. [przypis autorski]

<sup>1044</sup>Forma artystyczna, doktryna, idealizacja zdobyły bezwzględną przewagę nad rzeczywistością. (...) zasobem nowych form artystycznych — W. Dilthey, *Das Erlebnis...*, s. 331. [przypis autorski]

„Całe to młode pokolenie wzrosło studiując poglądy na życie i świat, technikę estetyczną, środki artystyczne i sposoby poetyckie, czerpane u największych poetów. To pojęcie sposobów, dzięki którym rzeczywistość podniesiona zostaje do godności artystycznej, jakiemu w podstawowym punkcie swej twórczości — i nie bez szkody dla siebie samego — dał początek Schiller, stanowiło punkt wyjścia pokolenia. Zamiast z nieuprzedzoną wrażliwością oddać się doznaniom rzeczywistości, pokolenie wytwarzało w sobie rozmaite sposoby, wedle których świat można by podziwiać i artystycznie kształtować. Zamiast by nową, pełną treść życiową, od jakiej jedynie zależy prawdziwa twórczość, czerpać z ludzi i ich losów, tworzyło to pokolenie poglądy o poglądach, w jakich innym ukształtował się był świat<sup>1045</sup>”.

Umacniały pokolenie, nadawały jedność rozbieżnym dążeniom dwa powody raczej taktyczne: znalazł się ktoś, August Wilhelm Schlegel, kto cały swój talent poświęcił na propagandę pokolenia, kto stał mu się „*ein Genie in Kritik und Nachdichtung, in allem Nachschaffen und Nachverstehen*<sup>1046</sup>”. Znaleźli się nadto grożący całemu pokoleniu przeciwnicy, przeciw którym można było zawrzeć przymierza zaczepno-obronne: „Przeżyte, ale nieśmiertelne kierunki Nicolaia, Hubera, Schütza<sup>1047</sup>”. Więc i te małe, ale — jak ujrzymy — ważne sztuczki strategiczne znane były dobrze Dilthey’owi.

Pisarzem najlepiej wyrażającym istotne wspólności pokolenia był Schleiermacher. Jego działalność to jak gdyby ogniskowa dążeń pokolenia. Mimo wspólnej podstawy, od jakiej rozpoczynali romantycy niemieccy, pokolenie zwartej całości nie stanowi. Istnieją ośrodki o mniejszej lub większej charakterystyczności dla pokolenia. Ośrodkiem najbardziej znamienym jest stosunek Schleiermачera do Novalisa. Ci dwaj twórcy najlepiej się uzupełniają i najpełniej wyrażają wspólne dążności pokolenia.

Novalis pragnął wypowiedzieć poetycko idee pokolenia o istocie natury, zrodzone na gruncie fichteańskiej swobody ja; gdy ten uczeń Fichtego zedrze zasłonę z twarzy bogini Sais, odsłaniając tym symbolicznie tajemnicę natury, okaże się, że za zasłoną on sam się kryje. Ja stwarzające<sup>1048</sup>. Na okręgu tej wspólności nawiązuje się głębokie zrozumienie z Schleiermacherem: Novalis spełnia poetycko jego pragnienia filozoficzne.

„Między taką naturą a Schleiermacherem musiało powstać głębsze porozumienie, silniejsze oddziaływanie wzajemne aniżeli między nim a Wilhelmem Schleglem i Tieckiem. Wszystko to, co głosiły *Mowy o religii*, konsekwencje, jakie z nich wy dobył Fryderyk Schlegel, wpoił sobie głęboko Henryk von Offerdingen, najwyższe osiągnięcie poetyckie tego młodego pokolenia, i w rezultacie powieść ta, *Pieśni duchowe*, całe w ogóle pojawienie się Hardenberga, ponownie i potężnie oddziaływały na Schleiermачera<sup>1049</sup>”.

Ta zależność w obrębie ducha pokolenia jest tak silna, że teoretyczne poglądy Schleiermачera na stosunek sztuki do poglądu na świat są po prostu przetworzeniem wskazań estetycznych, wynikających z poezji Novalisa czy Tiecka. Są wnioskiem o powszechnej wadze estetycznej, wyprowadzanym w ścisłym pokrewieństwie wewnętrznym z fantazjotwórczym, antyrealistycznym indywidualizmem rówieśników Schleiermачera. Tym wnioskiem jest zarówno pogląd, że poezja spokrewniona jest z marzeniem sennym, albowiem i tu, i tam twórcze siły duszy uwolnione są od skrępowania zmysłami, jak jest

<sup>1045</sup> *Całe to młode pokolenie wzrosło studiując poglądy na życie i świat (...) tworzyło to pokolenie poglądy o poglądach, w jakich innym ukształtował się był świat* — W. Dilthey, *Leben Schleiermachers*, s. 262. [przypis autorski]

<sup>1046</sup> *ein Genie in Kritik und Nachdichtung, in allem Nachschaffen und Nachverstehen* — W. Dilthey, *Das Erlebnis...*, s. 292. [przypis autorski]

<sup>1047</sup> *Przeżyte, ale nieśmiertelne kierunki Nicolaia, Hubera, Schütza* — W. Dilthey, *Das Erlebnis...*, s. 294. [przypis autorski]

<sup>1048</sup> *Novalis (...) gdy ten uczeń Fichtego zedrze zasłonę z twarzy bogini Sais, odsłaniając tym symbolicznie tajemnicę natury, okaże się, że za zasłoną on sam się kryje. Ja stwarzające* — W. Dilthey, *Leben Schleiermachers*, s. 287. [przypis autorski]

<sup>1049</sup> *Między taką naturą a Schleiermacherem musiało powstać głębsze porozumienie (...) Henryk von Offerdingen (...), „Pieśni duchowe”, całe w ogóle pojawienie się Hardenberga, ponownie i potężnie oddziaływały na Schleiermачera* — W. Dilthey, *Leben Schleiermachers*, s. 287. [przypis autorski]

tym wnioskiem zdanie, że celem sztuki nie jest obiektywizm, lecz swobodne fantazjotwórstwo. Te zaś sądy stanowią główne osi estetyki Schleiermachera<sup>1050</sup>.

Odbiegając na chwilę od toku wywodów musi się podkreślić wielką doniosłość tej obserwacji Diltheya: bardzo często pozornie obiektywne teorie artystyczne są po prostu takim właśnie, jak on wskazuje, przedłużeniem w dziedzinę estetyki postulatów i obserwacji pobranych z twórczości pokolenia, do którego się przynależało. Tak jest np. z realizmem Chmielowskiego, tak z estetyką Abramowskiego. Na tym również polega zjawisko krytyki aprobatywnej. Dilthey jest bodaj jedynym badaczem, który bystro przejrzał ten rodzaj związków między teorią, rozprawiającą o niezmiennych zasadach sztuki, a praktyką artystyczną współczesników.

Omówiona łączność biegnie od stanowiska poetów pokolenia do poglądów Schleiermachera. Łączność dalsza prowadzi przeciwnie — od osobowości Schleiermachera do sprawdzianów krytycznych, jakich się domagała poezja Tiecka, Novalisa i naśladowców.

Schleiermaicherowi do prawdziwego talentu poetyckiego brakło umiejętności stwarzania mocnych, zdecydowanych obrazów zmysłowych. Ponadto jako człowiek o pobudliwej uczuciowości był bardzo wrażliwym na muzykę, nie dostawało mu jednak wiadomości technicznych, kiedy pragnął wygłaszać ogólnoestetyczne sądy o muzyce. Wreszcie w zakresie poezji, dobrze rozumiejąc nastrój poetycki i cechy wyróżniające pewną twórczość, zgodnie z swymi predyspozycjami nie odczuwał zmysłowych, obrazowych wartości poezji.

„Taki człowiek z samej natury swej był — nie wiadomo, jak rzecz: nastawiony czy predestynowany do sympatii, do dogłębnego wyjaśniania, do błyskotliwej niekiedy, innym zaś razem śmiesznej obrony »mgielkowatych« twórców swych przyjaciół. Stąd to on właśnie, nieustraszony partyzant nowej sztuki, najkonsekwentniejszy jej teoretyk, wydaje się najbardziej nieugiętym wśród wszystkich zwolenników Fryderyka Schlegla i przeciwników Schillera i Jean Paula, ponieważ pośród tych zwolenników jemu najbardziej brakowało wyczucia dla zmysłowej siły poezji<sup>1051</sup>”.

Ta znów obserwacja oznacza, że zgodność typu duchowego z tendencją znamioną dla pokolenia pozwala danemu typowi najmocniej się wybić i w oczach potomnych czyni go najważniejszym świadectwem tendencji rówieśników. Skrzyżowanie chętnie lub niechętnie typu osobowości z rodzajem dążeń pokolenia to jedna z najdonioślejszych obserwacji dotyczących dynamiki wewnętrznej pokolenia<sup>1052</sup>, jak widać, obserwacja na konkretnym przykładzie doskonale wskazana przez Diltheya.

Niewiele do omówionych ujęć przydał Dilthey w rozprawie *Über das Studium der Geschichte der Wissenschaften von Menschen, der Gesellschaft und dem Staat*. Tylko pozornie — wywodzi Dilthey — miarą zdarzeń duchowych są miesiące, lata, stulecia.

„Stosunkowi pomiędzy sekundami i minutami na zegarze a wewnętrzną, psychologiczną miarą czasu odpowiada, jeśli chodzi o dłuższe odcinki dziania się historycznego, stosunek między dziesięcioleciaми i stuleciami z jednej strony a życiem ludzkim w jego przeciętnej długości i następstwie wieku z drugiej strony, tak że poprzez przebieg życia ludzkiego dana jest nam naturalna jednostka, jaką unaoczniać i wymierzać można historię przemian duchowych<sup>1053</sup>”.

<sup>1050</sup> *że poezja spokrewniona jest z marzeniem sennym, albowiem i tu, i tam twórcze siły duszy uwolnione są od skrępowania zmysłami (...) że celem sztuki nie jest obiektywizm, lecz swobodne fantazjotwórstwo. Te zaś sądy stanowią główne osi estetyki Schleiermachera* — W. Dilthey, *Leben Schleiermachers*, s. 288. [przypis autorski]

<sup>1051</sup> *Taki człowiek z samej natury swej był (...) predestynowany do sympatii, do dogłębnego wyjaśniania, do błyskotliwej niekiedy, innym zaś razem śmiesznej obrony »mgielkowatych« twórców swych przyjaciół (...) najbardziej brakowało wyczucia dla zmysłowej siły poezji* — W. Dilthey, *Leben Schleiermachers*, s. 290. [przypis autorski]

<sup>1052</sup> *Skrzyżowanie chętnie lub niechętnie typu osobowości z rodzajem dążeń pokolenia to jedna z najdonioślejszych obserwacji dotyczących dynamiki wewnętrznej pokolenia* — próba zastosowania i rozszerzenia tej myśli na wypadku szczególnie dobitnie ilustrującym takie skrzyżowanie, u jednego pisarza sprzeczne, u drugiego zgodne, jest moja rozprawa: „*Pahuba*” a „*Próchno*”, „*Marcholt*” 1937, R. IV, nr 1. [przypis autorski]

<sup>1053</sup> *Stosunkowi pomiędzy sekundami i minutami na zegarze a wewnętrzną, psychologiczną miarą czasu odpowiada (...) stosunek między dziesięcioleciaми i stuleciami z jednej strony a życiem ludzkim w jego przeciętnej długości (...) dana jest nam naturalna jednostka, jaką unaoczniać i wymierzać można historię przemian duchowych* — W. Dilthey, *Gesammelte Schriften*, Leipzig 1924, V, s. 36. [przypis autorski]

Punktem wyjściowym dla humanistycznej miary czasu jest więc życie ludzkie, podporządkowane jednak nadrzędnemu, podobnie ustalającemu czas ludzki pojęciu pokolenia. I tu jedyne ustępstwo dla statystyków: najbardziej zewnętrznie patrząc, generacja jest oznaczeniem pewnego okresu czasu, który „rozciąga się od granicy urodzin aż do tej granicy wieku, w jakiej przeciętnie przyrasta nowy słój na pniu pokoleń, a więc obejmuje około trzydziestu lat<sup>1054</sup>”. Ale właściwie, humanistycznie patrząc, pokolenie jest

„określeniem pewnego stosunku równoczesności jednostek; jako tę samą generację określamy tych wszystkich, którzy w pewnym sensie obok siebie dorosli, to znaczy, którzy wspólne posiadali dzieciństwo, wspólny wiek młodzieńczy i u których na ten sam czas przypada doba męskiej dojrzałości. Sprawia to, że takie osoby powiązane są głębszą wspólnością. Ci, co w latach młodzieńczych tych samych doznali wpływów kierowniczych, składają się razem na pokolenie. Tak pojęta generacja tworzy ciaśniejszy krąg jednostek, które na skutek zależności od tych samych wielkich zdarzeń i przemian, jakie miały miejsce w okresie ich pobudliwości, mimo odmiennych czynników, które później się dołączyły, związane są w pewną jednolitą całość<sup>1055</sup>”.

Jest to najbardziej precyzyjna i najślusniejsza definicja pokolenia. Kummer i Wechsler niewiele ją zmodyfikują.

#### IV

Zdobywszy dzięki Diltheyowi fundamenty humanistycznego pojmowania pokolenia, z prac dalszych wyjmować będą tylko obserwacje istotnie nowe, przemilczając to, co w zarodku lub w rozwinięciu istniało już u Diltheya. Nie zna lub przynajmniej nie cytuje Diltheya pierwszy badacz, który pojęciem pokolenia posłużył się przy opisie dłuższej ewolucji literackiej, Friedrich Kummer, autor *Deutsche Literaturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts dargestellt nach Generationen* (I wyd. 1909). Przemilczenie o tyle podejrzane, że podana przez niego definicja pokolenia do złudzenia przypomina Diltheya:

„Pokolenie jest to względna jedność wszystkich mniej więcej równowiecznych ludzi, którzy wyszli z podobnych zjawisk gospodarczych, społecznych i politycznych i przez to wyposażeni są spokrewnionym poglądem na świat, wychowaniem, moralnością i wrażliwością artystyczną<sup>1056</sup>”.

Z pomysłów Kummera największą wartość zachował jego opis sporu pokoleń literackich, najlepszy, jaki dotąd napisano. Jako wytłumaczenie przypominam rówieśnictwo Kummera z modernistami. Oto, nim pokolenie wystąpi jako zwarta całość, już

<sup>1054</sup>generacja jest oznaczeniem pewnego okresu czasu, który „rozciąga się od granicy urodzin aż do tej granicy wieku, w jakiej przeciętnie przyrasta nowy słój na pniu pokoleń, a więc obejmuje około trzydziestu lat” — W. Dilthey, *Gesammelte Schriften*, Leipzig 1924, V, s. 37. Później uzupełnił to Dilthey zdaniem, że jest to ten sam okres czasu mniej więcej, jaki mężczyznę w pełni życia dzieli od uczącego się młodzieńca. Op. cit., IV, s. 563. [przypis autorski]

<sup>1055</sup>

W. Dilthey, *Gesammelte Schriften*, Leipzig 1924, V, s. 38. Definicja podawana przez Kummera jest następująca: „Eine Generation, so fasse ich in diesem Buche den Begriff, ist die relative Einheit aller etwa gleichartigen Menschen, die aus den gleichen wirtschaftlichen, sozialen und politischen Zuständen hervorgegangen sind und daher mit verwandter Weltanschauung, Bildung, Moral und Kunstempfindung ausgestattet sind” (F. Kummer, *Deutsche Literaturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts nach Generationen dargestellt*, Dresden 1922, I, s. 5). W pierwszym wydaniu (s. 2) określenie jest krótsze, ale trochę dwuznaczne: „Eine Generation (Genus, Art) umfasst alle etwa gleichzeitig lebenden Menschen, die aus den gleichen etc.”

Określenie pióra Wechslera brzmi: „Altersgemeinschaft oder genauer Gemeinschaft von Altersgenossen heisst eine Gruppe von Jahrgängen einer Nation, die infolge ihrer annähernd gleichzeitigen Geburt und ähnlicher Kindheits- und Jugendeindrücke unter dem Druck einer bestimmten geistig-sittlichen Lage und staatlich-gesellschaftlicher und wirtschaftlicher Verhältnisse sich zu annähernd gemeinsamen Wünschen und Bemühungen verbinden” (E. Wechsler, *Die Generation als Jugendreihe und ihr Kampf um die Denkform*, Leipzig 1930, s. 6).

Definicja Thibaudeta: „Ce qu'on appelle une generation litteraire, c'est peut-etre, tout simplement, une certaine maniere commune de poser les problemes, avec des manieres, tres differentes de les resoudre, ou plutot de ne pas les resoudre”. (A. Thibaudet, *Reflexions sur le roman*, Paris 1938, s. 188. Cytat pochodzi z napisanego w r. 1924 artykułu *Le roman de Venegie*). [przypis autorski]

<sup>1056</sup>Pokolenie jest to względna jedność wszystkich mniej więcej równowiecznych ludzi (...) wychowaniem, moralnością i wrażliwością artystyczną — F. Kummer, *Deutsche Literaturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts dargestellt nach Generationen*, I, s. 5. [przypis autorski]

„budzą się poszepty, poruszenia, pragnienie podziwu i równocześnie zwątpienia. W żarliwych rozmowach młodzieńczych, w mało znanych czasopismach, w izdebkach studenckich, kawiarniach, listach, broszurach, gazetach, almanachach lirycznych, w śmiało skreślonych powieściach i dramatach, które po największej części pozostają w rękopisie, objawia się nowość. I tak równocześnie w rozmaitych miejscach ci, co najbardziej postąpili naprzód, dochodzą do poczucia wzajemnej wspólności. Ze zdumieniem dostrzegają, że jest ich o wiele więcej, aniżeli się spodziewali<sup>1057</sup>”.

Nie tyle to wygląda na opis naukowy, ile na wspomnienie zaczerpnięte z własnej młodości.

To przygotowanie psychologiczne przeważnie dokonuje się nie na forum publicznym i pokolenie, które występuje na widownię, ma już pewien okres wspólnoty za sobą. Spór inauguruje pojawienie się przewodników, przywódców, silniej odczuwających tę utajoną propagandę. Starzy nie przeczuwali nadchodzących zmian, spokojni przez to, że

„w salach wykładowych, akademiach, redakcjach pism, dyrekcjach teatrów, urzędach, przy dworze, na wszystkich wpływowych stanowiskach zasiadają przedstawiciele starszego pokolenia. Wychowani wśród innych warunków społecznych, politycznych, estetycznych i etycznych, w narastającej literaturze widzą jedynie rozkład i upadek. Wszelkimi środkami, jakie mają do rozporządzenia, starają się zagrozić drogę nowemu pokoleniu. W najświętszym przekonaniu, w imię »idealizmu«, »piękna«, »obyczajności«, »wiecznych praw sztuki« walczą starsi z szukającymi dróg talentami, w tej walce o prawdę, piękno i dobro nie bacząc zgoła, że tymczasem te piękne rzeczy, w imię których przemawiają, zupełnie zmieniły swe znaczenie w duchu młodych<sup>1058</sup>”.

Gdy Kummer odbiegł od okresu tych dość stronnych wspomnień, zauważył bardzo słusznie jedną z głównych przyczyn wzajemnej niesprawiedliwości.

„Kiedy młodzież śmiało i dzielnie przeciwstawia się starym, idee starszego pokolenia widzi ona zawsze w ich ostatnich błyskach, w zmierzchu zachodu, w bladym oświetleniu półmroku. Stąd wywodzi się zwątpienie, gniew, a w końcu pogarda młodszego pokolenia dla idei starszego pokolenia. Widzi się tylko resztki ostatnie, a ponieważ owe resztki rzadko kiedy stanowią najlepszą część tego, co pokolenie stworzyło, staje się to podstawą oburzenia moralnego, buntu przeciw starzejącemu się i przestarzałemu światu idei, których dojrzałości i wyzwolenczej siły nie przeżyło się bezpośrednio<sup>1059</sup>”.

Później wpadnie Kummer na trop myśli przeczuwanej przez Diltheya, że w tej walce nie chodzi o słuszność, lecz o zwycięstwo za wszelką cenę. Osiąga się je najpewniej, uderzając w najsłabsze strony przeciwnika i z tych stron nieprawnie budując całą jego charakterystykę.

„Uderzając na pokolenie starsze, młodzi za cel ataków z upodobaniem wybierają modnych i konwencjonalnych rymopisów, ponieważ rewolucyjnym hufcom i młodym generałom potrzebne są szybkie i lekkie zwycięstwa.

<sup>1057</sup>*budzą się poszepty, poruszenia, pragnienie podziwu i równocześnie zwątpienia (...) Ze zdumieniem dostrzegają, że jest ich o wiele więcej, aniżeli się spodziewali* — F. Kummer, *Deutsche Literaturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts dargestellt nach Generationen*, s. 7 (I. Aufl. [1909]). Między wydaniem, z którego zasadniczo cytuję Kummera (wyd. III, 1922), a wydaniem pierwszym zachodzą pewne różnice; niektóre opisy w wydaniu trzecim zostały pominięte, co sprawia, że niekiedy muszę sięgać do pierwszej edycji. [przypis autorski]

<sup>1058</sup>*w salach wykładowych, akademiach, redakcjach pism, (...) tymczasem te piękne rzeczy, w imię których przemawiają, zupełnie zmieniły swe znaczenie w duchu młodych na wszystkich wpływowych stanowiskach zasiadają przedstawiciele starszego pokolenia. (...)* — F. Kummer, *Deutsche Literaturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts dargestellt nach Generationen*, s. 9 (I. Aufl. [1909]). [przypis autorski]

<sup>1059</sup>*Kiedy młodzież śmiało i dzielnie przeciwstawia się starym, idee starszego pokolenia widzi ona zawsze w ich ostatnich błyskach, w zmierzchu zachodu (...) tylko resztki ostatnie (...) przeciw starzejącemu się i przestarzałemu światu idei, których dojrzałości i wyzwolenczej siły nie przeżyło się bezpośrednio* — F. Kummer, *Deutsche Literaturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts dargestellt nach Generationen*, I, s. 6 (III. Aufl.). [przypis autorski]

Młode pokolenie w zrozumiałym zaślepieniu uznaje tych nietrudnych do pokonania modnych rymopisów za jądro całej generacji, wśród starszych poetów nie dostrzega nikogo oprócz tych niedołęgów, marnując na ich skóry pełną złośliwości i jadu satyrę i krytykę, biada i załamuje ręce nad nędzą literacką, którą ubzdurało sobie w swojej jednostronności, przemilcza, zapomina, odrzuca wszystko, co było cenne w starszym pokoleniu<sup>1060</sup>.

Czas sporu mija szybko. Nadchodzi okres dojrzałości pokolenia, realizowany przez przodownicze talenty młodych. „Zanika przeciwieństwo, między starym a młodym pokoleniem, wydaje się teraz, jak gdyby tylko jedna generacja istniała<sup>1061</sup>. Czas sławy i wpływu nadchodzi, gdy właściwe siły pokolenia już słabną. Pojawiać się poczynają talenty zależne, naśladownicze, powtarzające formy wywalczone przez pokolenie. Dołączają się pisarze wyzyskujący koniunkturę (*die Industrietalente*), lata biegną, coraz więcej w pokoleniu naśladownictw, tak że generacja, która zapadła na chorobę powtórek, dojrzała do ustąpienia miejsca generacji następnej. I spór i rozwój poczynają się toczyć na nowo.

Widzimy, jak bardzo konstrukcja Kummera związana jest z ewolucją literacką drugiej połowy stulecia, trwającą do dzisiaj, kiedy każde pokolenie literackie wnosi lub przynajmniej stara się wmówić, że wnosi nowy styl. Wówczas bowiem „choroba powtórek” jest czymś zabójczym, nie będąc tym dla generacji stanowiącej człon stylu dłużej trwającego niż jedno pokolenie. Dla Kummera ta konstrukcja jest ogniwem w kręgu, który wiecznie ma powracać — pretensja przesadna. W istocie jest to bowiem preparat, dzięki warunkom życia literackiego w ubiegłym stuleciu doskonale rozwinięty, ale jako hipoteza badawcza w czasach nieco dawniejszych i przy opisie współżycia pokoleń, dziedziczenia problemów, do zużytkowania niemożliwy.

W ostatnich latach najwięcej pokoleniem literackim zajmował się Julius Petersen<sup>1062</sup>. Znajdujemy u niego pierwsze ślady ujęcia socjologicznego, polegające na tym, że według niego zasada pokoleń jest uzupełnieniem socjologicznego traktowania literatury. Społeczeństwo jest jak ster, nadający i korygujący kierunek ewolucji, pokolenie jak żagiel, który chwyta zmienne prądy idei i sprowadza je do środowiska narodowego<sup>1063</sup>.

Pokolenie było dla Petersena kwestią skrzyżowania typów duchowych z wychowaniem i tendencją epoki. Nie cytując, rozwijał Petersen wskazaną już myśl Diltheya. Typy psychiczne w każdym roczniku, w każdej kształcącej się generacji rozłożone są równomiernie i dopiero przeżycia i momenty wychowawcze pozwalają się wybić pewnym typom. Możliwe są trzy skrzyżowania. Kierowniczy typ powstaje, gdy przeżycia urabiające zbiegną się z tendencją duchową, która by nawet bez tych przeżyć górowała w jednostce. Typ wtórny powstaje, gdy dopiero wpływy wychowawcze przeważają szalę i decydują o kierunku osobowości, a sama jednostka elementy duchowe (np. racjonalistyczne i romantyczne) posiada w równowadze. Wreszcie typ uciśniony, kiedy wpływy zaprzeczają kierunkowi osobowości i jednostka staje w sprzeczności ze swoimi rocznikami<sup>1064</sup>.

Liczne prace Eduarda Wechslera, wychodzące również z założeń humanistycznych<sup>1065</sup>, posiadają przede wszystkim znaczenie dokumentów: ukazują, jak z powojennego, społecznego pojęcia pokolenia, przeniesionego na opis ewolucji duchowej dwóch ostatnich

<sup>1060</sup> Uderzając na pokolenie starsze, młodzieńcy za cel ataków z upodobaniem wybierają modnych i konwencjonalnych rymopisów (...) przemilcza, zapomina, odrzuca wszystko, co było cenne w starszym pokoleniu. F. Kummer, *Deutsche Literaturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts dargestellt nach Generationen*, s. 14. [przypis autorski]

<sup>1061</sup> Zanika przeciwieństwo, między starym a młodym pokoleniem, wydaje się teraz, jak gdyby tylko jedna generacja istniała — F. Kummer, *Deutsche Literaturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts dargestellt nach Generationen*, s. 10–11 (I. Aufl. [1909]). [przypis autorski]

<sup>1062</sup> pokoleniem literackim zajmował się Julius Petersen — J. Petersen, *Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik*, Leipzig, 1926. [przypis autorski]

<sup>1063</sup> Społeczeństwo jest jak ster, nadający i korygujący kierunek ewolucji, pokolenie jak żagiel, który chwyta zmienne prądy idei i sprowadza je do środowiska narodowego — J. Petersen, *Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik*, Leipzig, 1926, s. 132. [przypis autorski]

<sup>1064</sup> przeżycia i momenty wychowawcze pozwalają się wybić pewnym typom (...) Kierowniczy typ (...) Typ wtórny (...) Wreszcie typ uciśniony — J. Petersen, *Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik*, Leipzig, 1926, s. 146–147. [przypis autorski]

<sup>1065</sup> prace Eduarda Wechslera, wychodzące również z założeń humanistycznych posiadają (...) znaczenie dokumentów — najważniejsze *Die Generation als Jugendreihe und ihr Kampf um die Denkform*, 1930; *Jugendreihen des deutschen Menschen, 1733–1933*, 1934. [przypis autorski]

wieków w Niemczech, rodzi się narodowy socjalizm, na którym zamyka się krąg liberalnego rozwoju pokoleń.

Wechssler jest z zawodu romanistą i dlatego, zapatrzonej w szybki rytm literatury francuskiej, pojęcie pokolenia zastąpił terminem „krąg młodych” (Jugendreihe), rozumiejąc przez to albo konkretną grupę w obrębie całej generacji, albo bliższe sobie duchowo ośrodki, jakie już Dilthey dostrzegał. Np. romantyzm francuski to dwa kręgi młodych, jeden krąg roku wystąpienia (w przybliżeniu naturalnie) 1823 — Hugo, Vigny, Michelet, Balzac etc., drugi krąg roku 1830 — Musset, Gautier, Nerval etc. Zmiana terminu o tyle nieszczęśliwa, że nadmiernie rozdrabnia, atomizuje pojęcie pokolenia i jako instrument badawczy nadaje się raczej do lat najnowszych, gdzie style zostały zastąpione szybko się zmieniającymi kierunkami. Lecz to już zapowiedź wyczerpania, odbita w problematyce teoretycznej. Jest logika wewnętrzna w tym, że kres liberalnego rytmu pokoleń widzi w narodowym socjalizmie właśnie ten badacz, który pojęcie pokolenia nadmiernie rozdrobnił.

## V

Z czysto literackiego materiału, którym rozporządzali omawiani badacze, wyniknął szereg luk w zagadnieniu. Pokolenie literackie jest przecież tylko jednym z wydań pokolenia humanistycznego, a w jego obrębie zachodzą różnice zależne od tego, jaką dziedzinę nauki czy sztuki uprawia dana część pokolenia. Ponadto generacje współżyją, na ich pograniczych duchowych powstają wspólności i wpływy wzajemne, gdy dotychczasowe opisy widziały pokolenie w próżni.

Zagadnienie pierwsze wyjaśnia François Mentré<sup>1066</sup> przy pomocy konstrukcji, której warto się przyjrzeć, rozwiązuje ona bowiem wiele wątpliwości w obrębie pokolenia szerzej rozumianego. Ażeby zrozumieć pełny wygląd pokoleń duchowych, pamiętać trzeba, że istnieją dwie, sumarycznie biorąc, grupy urządzeń i funkcji społecznych. Zwie je Mentré instytucjami i seriami.

„W społeczeństwie cywilizowanym istnieją dwa rodzaje organizmów, wszystkimi swymi cechami przeciwstawiające się sobie. Z jednej strony są to instytucje, jako wielkie i stałe ciała, z istoty swej tradycjonalistyczne i zachowawcze, które działalność dorosłych naginają do ogólnych i z góry ustalonych reguł. Z drugiej strony są to serie, jako dowolne i dość zacieśnione, z natury swej nowatorskie ugrupowania, które często się sprowadzają do łańcucha jednostek, poza węzłem duchowym niemających ze sobą nic więcej wspólnego<sup>1067</sup>”.

Instytucje obejmują rzeczy i ludzi, stanowiąc stałe ugrupowania o określonych celach — są to urządzenia prawne, pedagogiczne, ekonomiczne itd. z ich całym aparatem, górującym nad jednostką i zmieniającym się nader powoli i ciężko. Przeciwnie jest z seriami, które są ruchome, kapryśne, zamiast dyscypliny zewnętrznej poddane prawu wewnętrznemu, spod którego można się wprawdzie wyłamać, lecz które dużo głębiej zakorzenia się w duchowości jednostki aniżeli instytucje.

Twórcze w społeczeństwie są przede wszystkim serie, ponieważ dopuszczają większą wolność indywidualną.

„Obok, a nawet w łonie ustalonych instytucji przebiegają wolne i ożywające je serie... Serie są liczniejsze od instytucji: ich liczba jest nieograniczona, zmienia się zależnie od kraju i epoki oraz rośnie wraz z komplikowaniem się społeczeństw<sup>1068</sup>”.

Takimi typowymi seriami są sztuki, nauki i filozofia. Jakiż jest stosunek pokolenia do serii? Oto

<sup>1066</sup> *Pokolenie literackie jest przecież tylko jednym z wydań pokolenia humanistycznego (...). Zagadnienie (...)* wyjaśnia F. Mentré — F. Mentré, *Les générations sociales*, 1920. [przypis autorski]

<sup>1067</sup> *W społeczeństwie cywilizowanym istnieją (...)* Z jednej strony są to instytucje, jako wielkie i stałe ciała (...)

Z drugiej strony są to serie, jako dowolne i dość zacieśnione, z natury swej nowatorskie ugrupowania (...) nic więcej wspólnego — F. Mentré, *Les générations sociales*, 1920, s. 226. [przypis autorski]

<sup>1068</sup> *Obok, a nawet w łonie ustalonych instytucji przebiegają wolne i ożywające je serie (...)* wraz z komplikowaniem się społeczeństw — F. Mentré, *Les générations sociales*, 1920, s. 237. [przypis autorski]



„serie podzielić można na dwie, grupy: serie postępowe i serie przemienne. Serie postępowe są te, których zdobycze stają się prawie że definitywne i dorzucają się jedne do drugich, by na podobieństwo odkryć naukowych i wynalazków technicznych składać się na kapitał cywilizacji. Cechą serii przemiennej jest to, że ustawicznie mogą być podawane w wątpliwość i mogą wytwarzać rezultaty, jakie układają się obok siebie, a nieraz nawet zaprzeczają; tak jest z dziełami artystycznymi i literackimi. Zresztą rozróżnienie nie jest absolutne. Istnieją szeregi przejściowe, jak na przykład prądy filozoficzne. W seriach postępowych miewa miejsce pewna przemienność (hipotezy w naukach i współczynnik osobowy uczonych), zaś szeregi przemienne wnoszą pewien postęp (technika w sztukach). Następstwo pokoleń uwidacznia się z szczególną dobitnością w historii serii, zwłaszcza serii przemiennej<sup>1069</sup>”.

Rozumiemy teraz, dlaczego pokolenia muszą się różnić w obrębie swych członków. Pokolenie wpisuje się niejako w rozmaite, przed jego powstaniem istniejące serie i instytucje. Instytucje rozwijają się bardzo wolno, a więc nikt nie będzie wśród pokolenia urzędników sądowych szukał tych samych duchowych objawów w zakresie ich przynależności do instytucji, jakie dokonują się wśród pokolenia literatów. Ci sami urzędnicy wchodzi w ową serię, uczestniczą w niej jako odbiorcy i czytelnicy, ale nie jako członkowie instytucji. Serie znów nie rozwijają się równomiernie, każdą z serii rządzą jej własne prawa i wpis pokolenia zależy od stopnia rozwoju danej serii. Tylko zupełnie wyjątkowe pokolenia, od których rozpoczynają się epoki, nadają jednolite piętno wszystkim seriom. Na skutek tych zastrzeżeń pokolenie nie staje się kluczem do wszystkiego ani też nie pozostaje na stopniu przedhumanistycznym, lecz „tak pojmowane pojęcie pokolenia jest hipotezą kierowniczą, pomocniczą zasadą, a nie środkiem wyjaśnienia historycznego<sup>1070</sup>”.

Konstrukcja Mentrégo sięgnęła w najważniejsze bodaj miejsce problemu. Gdy rozwiązać je inaczej, niż czyni to Mentré, wynikają konsekwencje nader niebezpieczne, prowadzące całe zagadnienie do biologizmu. Chodzi o sprawę, której Mentré nie podkreślił dość wyraźnie i którą za niego uwydatnić należy. Pokolenie jest dla niego tylko pewnym ośrodkiem duchowym, w którym zależnie od praw psychologicznych młodości etc. problemy, tendencje, style podlegają swoistej recepcji, nadającej nowy wyraz tym momentom zastanym przez pokolenie, ale nie pokolenie wyłania dopiero z siebie i stwarza w jakiś absolutny sposób owe style i zagadnienia. Pokolenie je kształtuje, urabia, ale te dążności nie są dziełem samego tylko rówieństwa. Jest to kwestia o wysokiej doniosłości; gdy bowiem odwrócić ów porządek zależności, gdy przyjąć, że pokolenie nie tylko jest środowiskiem, które ukształca, lecz środowiskiem, które bezwzględnie, na mocy samego rówieństwa, stwarza, wówczas nieuchronnie dociera się do biologizmu, jako jedyne go możliwego wytłumaczenia, dlaczego grupa rówieśników może mieć aż takie znaczenie. Siły kształtujące prądów są wcześniejsze od kierunków, jakie nadadzą im pokolenia, lecz bez tych kierunków nie zapiszą się one w rzeczywistości w sposób trwały — oto sens zapisu pokoleń do poszczególnych serii duchowych.

## VI

Pojęcie pokolenia przeniósł do historii sztuki i zagadnienie współzycia pokoleń w obrębie epoki postawił Wilhelm Pinder, autor najbardziej pobudzającej pracy z omawianego zakresu: *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas* (I wyd. 1926). Pinder pojęcie pokolenia skojarzył z epoką, stylem i wiekiem artysty na jednej płaszczyźnie czasu i jego wielorakiej roli w kształtowaniu dzieła. Wszechwładna u Pindera rola czasu zdaje się pozostawać w związku z rozwojem filozoficznego zrozumienia czasu, datującym się od doby rozpowszechnienia bergsonizmu — jeden więcej przykład zależności między wyglądem problemu a tendencjami chwili. Punktem kardynalnym Pindera jest pojęcie każdej

<sup>1069</sup>serie podzielić można na dwie, grupy: serie postępowe i serie przemienne. (...) Następstwo pokoleń uwidacznia się z szczególną dobitnością w historii serii, zwłaszcza serii przemiennej — F. Mentré, *Les générations sociales*, 1920, s. 247. [przypis autorski]

<sup>1070</sup>tak pojmowane pojęcie pokolenia jest hipotezą kierowniczą, pomocniczą zasadą, a nie środkiem wyjaśnienia historycznego — F. Mentré, *Les générations sociales*, 1920, s. 448. [przypis autorski]

epoki jako polifonii, każdego punktu czasu, który skłonni jesteśmy widzieć w jednym, płaskim wymiarze jako cięcia przez rozmaicie ułożone i dla każdej grupy wieku inaczej wyglądające czasy, których suma dopiero składa się na pełny obraz epoki.

Wszystkie te składniki odbijają się w poszczególnym dziele i jak nie zrozumiemy epoki, nie pamiętając o jej wielowarstwowym charakterze, tak nie określimy dokładnie dzieła, nie wpisując weń kolejnego udziału epoki, pokolenia artysty i jego wieku. Opisuje np. Pinder słynny obraz Halsa *Regentki przytulku dla starców*. Jakież przebiegi czasu artystycznego krzyżują się w tym dziele? Najpierw pokolenie pełnego baroku (zrodzone około 1580 roku) z jego główną cechą — dramatyczne zbliżenie postaci ludzkiej; już następna generacja barokowa będzie ścisza ten dramatyczny ekspresjonizm, „anonimowa” postaci, stawiając je w lustrze, odwracając plecami, nigdy twarzą w twarz widzowi, jak u Halsa. Po drugie, styl życiowy 84-letniego starca, zmęczenie doświadczeniem, świadomość śmierci, tak wzmagające dramatyczność obrazu, nadające niesamowitą ekspresję układowi rąk. Po trzecie, barwa epoki, przemiany przyniesione przez następne pokolenie około 1640 roku, odbite w dziele poprzednika: usztywnienie formy, jej większa ramowość i spokój<sup>1071</sup>.

Przeniesienie problemu pokoleń do sztuk plastycznych spowodować musiało ważką zmianę w wyglądzie pojęcia. Punktem wyjścia pokolenia literackiego była obserwacja, że w pewnych okolicznościach świadomie powstają grupy, jakie musimy nazwać pokoleniami. Z chwilą przydatności hipotezy przy grupach świadomych mamy prawo zastosować ją tam, gdzie przypuszczamy podobieństwo duchowe, które tylko przez wspólnotę wieku może być wyjaśnione, chociażby nikt z artystów tego nie odczuwał. Przechodzimy wówczas w dziedzinę hipotezy roboczej w ścisłym znaczeniu tego słowa. To przejście na szeroką skalę dokonuje się w historii sztuki, gdzie nie ma mowy o świadomym związku, a pokolenia mimo to istnieją. Pinder literackie pojęcie pokolenia uważa za nieprzydatne dla historyka sztuki, nakazując zasadę pokoleń stosować przede wszystkim tam, gdzie może być ona tylko hipotezą roboczą. Według niego w średniowieczu, gdy znamy daty powstawania dzieł, a zupełnie nie znamy dat życia twórców, hipoteza pokoleń pozwala określić, kto był twórcą, czy człowiek już stary, czy człowiek młody, wyjaśniając pozorne sprzeczności, że tę samą datę noszą dzieła o całkiem różnych cechach stylu<sup>1072</sup>.

Pinder wyznaje często dzisiaj reprezentowany przez badaczy niemieckich kierunek biologiczny zagadnienia. Nie jest to odzicie dawnego pozytywizmu, bo tym razem nie chodzi o rytm cyfrowy, lecz przekonanie, że wpływy humanistyczne nie wyjaśnią, dlaczego u artystów obcych sobie, wywodzących się z rozmaitych kultur narodowych, pojawiają się równocześnie te same cechy stylu i duchowości. Pinder mocno podkreśla, że w zasadzie pokoleń chodzi głównie o przemianę biologiczną i że byłoby przesądem spirytualistycznym sądzić, że rytm pokoleń można by pojąć, zapominając o życiu w biologicznym sensie. Nie wiem, czy to jest metafizyka czy biologia, czy obydwie razem, dość że bliskość urodzin jest według niego faktem, który niezależnie od wpływów późniejszych determinuje rodzaj duchowy.

„Artyści są nieprzemienni w czasie. Znaczy to, że czas urodzenia warunkuje rozwój ich istoty, a nawet jest współczynnikiem jej samej. Istota artysty polega więc również na czasie urodzenia. Jego zagadnienia wraz z nim przysły na świat i są losem określone<sup>1073</sup>”.

Na poparcie swego stanowiska o „prymacie wzrostu nad doświadczeniem” wprowadza Pinder Arystotelesowskie pojęcie entelechii, stosunek stylu do entelechii pokoleń rozwiązując, rzecz naturalna u niego i poprzednio zapowiedziana, przeciwnie aniżeli Mentré. Entelechie sztuk czy stylów są czymś wtórnym, zwłaszcza entelechie stylów, przekraczających swoją rozciągłością wiek człowieka, stanowią jedynie perspektywiczne udogodnienie

<sup>1071</sup> Opisuje np. Pinder słynny obraz Halsa „Regentki przytulku dla starców” (...) usztywnienie formy, jej większa ramowość i spokój — W. Pinder, *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*, s. 6–7. [przypis autorski]

<sup>1072</sup> Pinder (...) nakazując zasadę pokoleń stosować (...) tam, gdzie może być ona tylko hipotezą roboczą (...) wyjaśniając pozorne sprzeczności, że tę samą datę noszą dzieła o całkiem różnych cechach stylu — W. Pinder, *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*, wyd. I, 1926, s. 16. [przypis autorski]

<sup>1073</sup> Artyści są nieprzemienni w czasie. (...) Jego zagadnienia wraz z nim przysły na świat i są losem określone — W. Pinder, *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*, wyd. I, 1926, s. 149. [przypis autorski]

dla obserwatora, podczas gdy entelechie pokoleń są faktami o wiele „bliższymi natury, związanymi z życiem, niezwalczonymi<sup>1074</sup>”.

Te dosyć metaforyczne, raczej na pewności siebie niż na dowodach zbudowane twierdzenia Pindera prowadzą go do całego szeregu sprzeczności, które nie czas tutaj rozbierać. Dość rzec, że ta wszechwładza entelechii pokoleń okazuje się znośna, gdy chodzi o style równe pokoleniu lub zmieniające się w obrębie tej samej generacji (np. futurizm i nowa rzeczowość), choć i wówczas trudno pojąć, jak pochoćność do podobnej przemiany mogła być „wrodzona” — jednakże ta wszechwładza przy stylach ogarniających parę pokoleń okazuje się czymś absolutnie złudnym i dowolnym. Tę przeszkodę najważniejszą, o którą musi się rozbić każda próba interpretacji biologicznej, Pinder wstydliwie pomija.

Jak wyjawic stanowisko Pindera, zwłaszcza że tylko przesłanki są u niego błędne, same zaś rezultaty badań są niezwykle przenikliwe i trafne — zazwyczaj zaś bywa przeciwnie i gorzej... Zdaje się, że dużą rolę odegrał materiał badań. Pinder jest historykiem sztuki, w dziejach zaś malarstwa — również rzeźby i muzyki — świadoma jedność pokoleniowa nie występuje w tej postaci, co w literaturze. Nie sposób przemian w technice i wizji malarskiej wyjaśniać wpływami humanistycznymi, jak można to robić w piśmiennictwie, a skoro te przemiany, szczególnie w dawniejszych stuleciach, układają się całkiem wyraźnie według pokoleń, gdzieś ostatecznie przyczyny tego zjawiska istnieć muszą, jeżeli po stwierdzeniu faktów nie poprzestaniemy na bezradnym rozłożeniu rąk. Ponieważ dalej wrażliwość plastyczna jest bez porównania mniej uświadomiona niż wrażliwość literacka, bardziej zaś związana ze zmysłami, które nie domagają się, nie znoszą nawet świadomego wartościowania, lecz bezpośrednio atakują naszą intuicję oceniającą, przeto znów grupami postępujące przemiany tej wrażliwości bardziej jesteśmy skłonni przypisywać powodom naturalistycznym niż humanistycznym.

Słowem, tajemniczość naturalistyczną można dopuścić tam, gdzie nie mamy innych tłumaczeń, ale musi się ją odrzucić tam, gdzie jak w literaturze tłumaczenia humanistyczne istnieją. Że odpowiedź Pindera jest jedynie pewną koniecznością metodyczną, wynikającą z natury badanego materiału, mimo woli sam on zdradza, gdy pyta:

„*Was Wissenschaft überhaupt ist: Tatsachen nur dann festzustellen, wenn sie erklärbar scheinen? Oder das Unerklärbare auch dann festzustellen, wenn es nur Tatsache ist*<sup>1075</sup>”.

Wątpliwości zmierzają do wskazania, że metoda musi ulegać zmianom zależnie od badanego materiału. Metoda jest zawsze, a raczej być powinna, pochodną problemu, dlatego też pewna odmiennność problemu pokolenia w historii sztuki nakazuje dostosować metodę, a nie naginać zagadnienie. Na odwrót jednak, to, co słuszniejsze wydaje się w historii sztuki, niekoniecznie jest absolutnie słuszne, by dawało się bez zmian stosować w historii literatury i by w ogóle tłumaczyło przemiany pokoleń. Nieznanego nie wyjaśnimy czymś bardziej nieznanym. Ujrzymy to na następcach Pindera po metodzie.

Stanowisko Pindera najsilniej rozwinął biolog hamburski Walter Scheidt. Niestety, jego „rozważania biologiczne nad zagadnieniem pokolenia w historii ducha”, nazwane w sposób wiele zapowiadający *Lebensgesetze der Kultur*<sup>1076</sup>, przynoszą same postulaty, jak

<sup>1074</sup>Na poparcie swego stanowiska o „prymacie wzrostu nad doświadczeniem” wprowadza Pinder *Arystotelesowskie pojęcie entelechii (...)* entelechie pokoleń są faktami o wiele „bliższymi natury, związanymi z życiem, niezwalczonymi” — W. Pinder, *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*, wyd. I, 1926, s. XXXI. [przypis autorski]

<sup>1075</sup>*Was Wissenschaft überhaupt ist (...)* wenn es nur Tatsache ist — W. Pinder, *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*, wyd. I, 1926, s. XVII. [przypis autorski]

<sup>1076</sup>Stanowisko Pindera (...) rozwinął biolog hamburski Walter Scheidt. Niestety, jego „rozważania biologiczne nad zagadnieniem pokolenia w historii ducha” (...) „*Lebensgesetze der Kultur*”, przynoszą same postulaty — W. Scheidt, *Lebensgesetze der Kultur. Biologische Betrachtungen zum „Problem der Generation“ in der Geistesgeschichte*, Berlin 1929. Te szumne zapowiedzi są tym przykrzejsze, że pretensje Scheidta sięgają bardzo daleko. Z uznaniem cytuję on zdanie Treitschkego, że wpływy historyczne nie są w stanie wyjaśnić nierównomiernego rozkładu uzdolnień w rozmaitych pokoleniach (*die Zeit erzieht nur Genius, sie schafft ihn nicht*, s. 113). Taki zarzut świadczy o grubym niezrozumieniu zadań humanistyki, która przecież nie sięga do jakichś ostatecznych „dlaczego”, jedynie nadaje przebiegom duchowym sens. Dlaczego w pewnym okresie pojawiają się pokolenia bardziej twórcze, w innym mniej twórcze, dlaczego w życiu kultur i narodów istnieją wzniesienia i upadki siły duchowej, tego opis humanistyczny nie wyjaśni — Dilthey powiadał, że tutaj zdani jesteśmy na samowolę tworzącej natury — ale to nie znaczy, aby wyjaśniła tajemniczość biologiczna. Nie wszędzie, gdzie zawodzi lancet, należy tym narzędziem okazywać się siekiera. Chyba że siekiera staje się bronią mistyczną... [przypis autorski]

ze stanowiska biologicznego powinna by wyglądać nauka o pokoleniu (i w ogóle historia), ale nie przynoszą żadnych rozwiązań konkretnych. Zaręcza np. Scheidt, że wyjaśnienie, dlaczego w pewnym okresie przychodzą na świat ludzie genialni, w innym zaś prawie nie, nic tajemniczego w sobie nie posiada, ale we wszystkich takich wypadkach, gdzie oczekujemy odpowiedzi, dlaczego nie ma w tym nic tajemniczego, wyjaśnienia brakuje.

To samo daje się stwierdzić u ostatniego z badaczy zajmujących opisywane stanowisko. Jest nim Ortega y Gasset, na którego poglądach doskonale widać, że wszystko, co biolodzy pragnęliby odnieść do jakichś wrodzonych nastawień naturalistycznych, z dużym prawdopodobieństwem wynika z położenia duchowego, wywołującego w pokoleniu skutki z pozoru sprzeczne, w zasadzie — podobne. Zacytujemy:

„Przemiany pobudliwości życiowej, jakie się stają decydującymi w historii, przybierają formy pokoleń. Pokolenie nie jest ani garścią wybijających się ludzi, ani też pewną gromadą; jest ono nowym zamkniętym w sobie ciałem społecznym, które posiada swoją własną, arystokratyczną mniejszość i swą własną zbiorowość, ciałem, co z nadaną sobie z góry szybkością życiową i kierunkiem wciska się w krąg istnienia... Pokolenie jest pewną ludzką odmianą w tym ścisłym znaczeniu, jakie temu terminowi nadają przyrodnicy. Jego członkowie przychodzą na świat obdarzeni pewnymi typowymi cechami, które ich upodabniają wzajemnie i wyróżniają od pokolenia następnego. Wewnątrz tej ramy podobieństwa mogą się jednostki między sobą różnić, ba, mogą być tak dalece odmienne, iż uważają się za przeciwników, gdy jako współcześni muszą żyć obok siebie. Jednakże pod najgwałtowniejszymi przeciwieństwami łatwo odkryć wspólność podstawy. Bo jedni i drudzy są ludźmi swej epoki i choć się bardzo różnią, mimo to są do siebie podobni. Rewolucjoniści i reakcjoniści XIX stulecia mają ze sobą więcej wspólnego aniżeli ktoś z nich z kimś spośród nas, bo oni, czarni i czerwoni, należą do określonego gatunku, my zaś, czarni i czerwoni, tworzymy zupełnie nowy gatunek<sup>1077</sup>”.

Rozmyślnie przytoczyłem dłuższy wywód, by wskazać, że ta rzekoma odmiana biologiczna może być rozumiana tylko metaforycznie. Gdyby brać ją dosłownie, zamiast wyjaśnienia otrzymalibyśmy nową tajemnicę. Owa wewnętrzna łączność przeciwników, sprawiająca, że są oni nieraz bliżsi sobie aniżeli ludziom następnej epoki, nie polega przecież na jakiejś stwierdzalnej różnicy biologicznej, ale na tym po prostu, że nawet zwalczający się ludzie rozwiązują w ramach pokolenia podobne zadania epoki i podobieństwo i zadań łączy ich mimo różnicy rozwiązań.

Dłuższa nieco uwaga poświęcona interpretacji biologicznej tym się tłumaczy, że mimo błędów tej interpretacji wiązanie pokoleń humanistycznych z podłożem biologicznym nie jest czymś przypadkowym i musi być przeto konsekwentnie rozpatrzone, by raz na zawsze podobnych błędów uniknąć. Nie dlatego przecież istnieją pokolenia literackie, że dla pewnych zadań metodycznych jest nam dogodniej układać treści według pokoleń, ale dlatego treści duchowe dają się według owej ramy układać, ponieważ wcześniej od ich spojenia z ramą istnieje pokolenie jako zjawisko biologiczne. Treści humanistycznych może zupełnie braknąć, mimo to zjawisko pokoleń istnieć będzie. Lecz to, że pokolenie wyrasta z niezależnych od nas praw życia, wcale nie znaczy, ażeby te prawa je całkowicie tłumaczyły. Biolodzy popełniają typowy błąd genezy. Istotą tego błędu doskonale ujmują słowa Mannheima:

„Socjologiczne zjawisko związku pokoleniowego zostaje wywołane przez biologiczny rytm narodzin i śmierci. Być wywoływanym przez coś nie oznacza jednak wcale, że można być z tego zjawiska wywiedzionym, być w nim zawartym. Zjawisko, które zostaje wywołane przez pewne zjawisko inne,

<sup>1077</sup>Przemiany pobudliwości życiowej, jakie się stają decydującymi w historii, przybierają formy pokoleń. (...) Rewolucjoniści i reakcjoniści XIX stulecia mają ze sobą więcej wspólnego aniżeli ktoś z nich z kimś spośród nas, bo oni, czarni i czerwoni, należą do określonego gatunku, my zaś, czarni i czerwoni, tworzymy zupełnie nowy gatunek — Ortega y Gasset *Die Aufgabe unserer Zeit*, Berlin 1928, s. 29–30. [przypis autorski]

nie mogłoby wprawdzie bez niego istnieć, lecz mimo to w zestawieniu z zjawiskiem podstawowym uzyskuje jakościowo samoistny, niewyprowadzalny przypadek<sup>1078</sup>”.

Pokolenie należy więc do rzędu takich pojęć, jak rasa, płeć, wiek. Są to konstrukcje zbudowane na podstawie biologicznej, a mimo to niemożliwe do całkowitego wytłumaczenia przy pomocy tej podstawy. Żadne z tych pojęć nie występuje w środowisku ludzkim w swej czystej postaci, lecz zawsze jest socjalizowane, nasycone właściwościami odmiennych środowisk kulturalnych. Podobnie jest z zagadnieniem pokoleń — tylko w swym kształcie uspołecznionym posiada ono wartość badawczą, ale podobnie jak pojęcia rasy, płci, wieku, biologizuje niejako rzeczywistość humanistyczną. Powstaje nowa dziedzina zależności, słuszną i odkrywczą, kiedy pamiętać o tym dwustronnym oddziaływaniu, ciasną i doktrynerską, kiedy jedno z oddziaływań przekreślać, drugie przesadnie uwydatniać.

## VII

Tak się przedstawia etap humanistyczny problemu: od pojęcia generacji, uwarunkowanego bądź obserwacją romantyzmu, bądź przeżyciem gwałtownego odnowienia wspólnoty wieku w neoromantyzmie — do oderwania pojęcia od tych warunków i przeniesienia go w sferę hipotez badawczych, niekrepujących się formą, w jakiej wspólność pokolenia występuje<sup>1079</sup>.

Równocześnie z końcowym ogniwem etapu poprzedniego problem się przesuwają w dziedzinę socjologii. Sami socjologowie pokoleniem szerzej się nie zajęli, ale inni badacze coraz lepiej rozumieją, że tylko metoda socjologiczna da im rozwiązanie. Rozumieją, ale nie doznają pomocy. Doskonałą wskazówką to np., że Vierkandta *Handwörterbuch der Soziologie* omówienie problemu daje w artykule referującym metody badań literacko-artystycznych, którego autor, Werner Ziegenfuss, ciągle i nadaremno wzywa pomocy od socjologów, bo nie znajdziesz jej w tym słowniku, ani w ogóle — poza jednym Karlem Mannheimem. On to stworzył podbudowę ujęciu socjologicznemu (*Das Problem der Generationen*), dla spraw literackich usiłował wyzyskać jego pracę Julius Petersen<sup>1080</sup>, niezależnie od nich doskonale rzuty socjologiczne dał Günther Gründel<sup>1081</sup>.

Interpretacja socjologiczna Mannheim'a tu posiada główną wartość, że wyjaśnia wszystkie postacie, w jakich problem pokolenia występuje w rzeczywistości humanistycznej, podczas gdy interpretacje dotychczas omówione obejmowały zawsze tylko jeden z wyglądów problemu. Pokolenie jest grupą społeczną — wywodzi Mannheim — o charakterze dosyć luźnym, grupą wywołaną przez podobne położenie w czasie. To położenie nie zależy od naszej woli, przynależność nasza do pokolenia jest z góry zdeterminowana. Skutkiem tego pojęcie pokolenia jest najbardziej spokrewnione z pojęciem położenia klasowego. W tym mianowicie sensie, że

„w przeciwstawieniu do konkretnych ugrupowań istnieje również zjawisko zbliżonego położenia ludzi w przestrzeni społecznej — moment, który spokrewnia położenie klasowe z związkiem pokoleniowym... Podobne położenie w przestrzeni społecznej nawiązuje się nie dzięki aktowi intelektu czy woli”.

<sup>1078</sup>Socjologiczne zjawisko związku pokoleniowego zostaje wywołane przez biologiczny rytm narodzin i śmierci. (...) jakościowo samoistny, niewyprowadzalny przypadek — K. Mannheim, *Das Problem der Generationen*, „Kölner Vierteljahrshefte für Soziologie” 1928, s. 173–174. [przypis autorski]

<sup>1079</sup>od pojęcia generacji, uwarunkowanego bądź obserwacją romantyzmu, bądź (...) w neoromantyzmie — do oderwania pojęcia od tych warunków i przeniesienia go w sferę hipotez badawczych, niekrepujących się formą, w jakiej wspólność pokolenia występuje — ta obecna dwoistość pojęcia najlepiej się uwidacznia w konkretnych badaniach. Kiedy H. Jeschke opisuje hiszpańskie pokolenie 1898 roku (*Die Generation von 1898 in Spanien. Versuch einer Wesensbestimmung*, Halle 1934), posługuje się pojęciem w jego uświadomionym wydaniu. Kiedy E. Drerup stara się nakreślić rytm greckich i rzymskich pokoleń (*Das Generations — problem in der griechischen und griechisch-römischen Kultur*, Paderborn 1933), posługuje się hipotezą badawczą, nie umiając w wstępnych uwagach metodycznych rozróżnić tej sprawy. [przypis autorski]

<sup>1080</sup>Dla spraw literackich usiłował wyzyskać jego [Mannheim'a] pracę Julius Petersen — J. Petersen *Die literarischen Generationen. Philosophie der Literaturwissenschaft*, Berlin 1930, s. 130–187. [przypis autorski]

<sup>1081</sup>doskonałe rzuty socjologiczne [dla problemu pokoleń] dał Günther Gründel — G. Gründel, *Die Sendung der jungen Generation. Versuch einer umfassenden revolutionären Sinndeutung der Krise*, München 1933. [przypis autorski]

Z danym otoczeniem, tak w położeniu klasowym, jak w położeniu pokoleniowym, związani jesteśmy niezależnymi od nas węzłami życiowymi:

„Położenie klasowe i pokoleniowe to mają wspólnego, że jako wynik pewnego specyficznego położenia przynależnych im jednostek w społeczno-historycznej przestrzeni życiowej sprawiają, że te jednostki zostają ograniczone do pewnego określonego zakresu możliwych przemian, i przez to narzucają im pewien specjalny sposób przeżywania i myślenia, specjalny rodzaj zazębiania się w procesy historyczne<sup>1082</sup>”.

Pierwszą podstawę socjologiczną stanowi więc położenie pokoleniowe (*Generationslagerung*). To położenie, fakt urodzenia i życia w określonym czasie, tworzy jedynie najluźniejsze podłoże, na którym się buduje związek pokoleniowy (*Generationszusammenhang*). Tutaj dopiero kontury pokolenia poczynają się uwyrażniać: związek pokoleniowy na tym polega, że jednostki przynależne do tego samego położenia pokoleniowego świadomie biorą udział w wspólnym losie i wspólnych pokoleniu treściach. Tak więc w obrębie związku pokoleniowego powstają poszczególne jednostki pokoleniowe (*Generationseinheiten*)<sup>1083</sup>.

„Charakteryzuje je to, że nie oznaczają one luźnego udziału rozmaitych jednostek we wspólnie przeżywanym, ale odmiennie wyglądającym dla nich związku wydarzeń, ale oznaczają za to jednolity kierunek reakcji, oznaczają według pewnego wspólnego celu dokonane skupienie i ukształtowanie ściśle z sobą powiązanych jednostek, znajdujących się w określonym położeniu pokoleniowym<sup>1084</sup>”.

To, że ktoś np. przeżywał młodość w ostatnich latach dwudziestu ubiegłego stulecia, stawia go w pewnym położeniu, z którego mógł wyniknąć udział w określonym związku pokoleniowym. Lecz dana jednostka mogła żyć w warstwie (chłop, robotnik), do której przemiany humanistyczne nie docierały i wszystko się skończyło na niewyzyskanym położeniu pokoleniowym. Dopiero z chwilą wejścia w treści duchowe, jakie rozwiązywała generacja górująca wówczas, dana jednostka wchodzi w związek pokoleniowy, który wszakże dokładnego kierunku rozwiązań jeszcze nie wyznacza.

„W ramach tego samego związku pokoleniowego mogą się tworzyć liczne, biegunowo przeciwne, jednostki pokoleniowe. Ale właśnie przez to tworzą one — »związek«, że walcząc określają się wzajemnie”

— powiada Mannheim<sup>1085</sup>. W konkretnym przypadku tak to wygląda: romantyzm niemiecki tworzy grupa romantyczno-konserwatywna i grupa racjonalistyczno-liberalna. Łączy te jednostki związek pokoleniowy, albowiem „romantyczny konserwatyzm i liberalny racjonalizm były tylko dwoma przeciwstawnymi formami duchowej i społecznej rozprawy z tym samym, ich wszystkich dotyczącym położeniem duchowym<sup>1086</sup>”.

Ten trójdzielny układ, zwężający się ku konkretnej grupie, rozwiązuje wszystkie możliwości występowania generacji. W dynamice społecznej problem pokolenia to kwestia nowego dostępu do dóbr kulturalnych. Dostęp ten wywołany jest nie przemianą w stanowisku społecznym jednostki czy grupy, ale samymi prawami życia. Bo kiedy np. emigrant

<sup>1082</sup>W przeciwstawieniu do konkretnych ugrupowań (...) specjalny rodzaj zazębiania się w procesy historyczne — K. Mannheim, *Das Problem der Generationen*, „Kölner Vierteljahrshefte für Soziologie” 1928, s. 170 nn., 310 nn. [przypis autorski]

<sup>1083</sup>*Generationslagerung (...) Generationszusammenhang (...) Generationseinheiten* — K. Mannheim, *Das Problem der Generationen*, „Kölner Vierteljahrshefte für Soziologie” 1928, s. 313. [przypis autorski]

<sup>1084</sup>Charakteryzuje je to, że nie oznaczają one luźnego udziału (...) ściśle z sobą powiązanych jednostek, znajdujących się w określonym położeniu pokoleniowym — K. Mannheim, *Das Problem der Generationen*, „Kölner Vierteljahrshefte für Soziologie” 1928, s. 312. [przypis autorski]

<sup>1085</sup>W ramach tego samego związku pokoleniowego mogą się tworzyć liczne, biegunowo przeciwne, jednostki pokoleniowe. (...) walcząc określają się wzajemnie — K. Mannheim, *Das Problem der Generationen*, „Kölner Vierteljahrshefte für Soziologie” 1928, s. 311. [przypis autorski]

<sup>1086</sup>romantyczny konserwatyzm i liberalny racjonalizm były tylko dwoma przeciwstawnymi formami duchowej i społecznej rozprawy z tym samym, ich wszystkich dotyczącym położeniem duchowym — K. Mannheim, *Das Problem der Generationen*, „Kölner Vierteljahrshefte für Soziologie” 1928, s. 320. [przypis autorski]

czy chłop przenoszą się do nowego kraju lub nowej warstwy, jest to również kwestia nowego dostępu do kultury, wywołanego jednak przesunięciem społecznym. Dostęp tego rodzaju, jaki ma miejsce w pokoleniu, jest dużo radykalniejszy i ważniejszy dla przekazywania tych dóbr. Jest bowiem zderzeniem kultury, jako zasobu nagromadzeń, który pragnąłby trwać bez zmiany, z młodością, nieobarczoną odpowiedzialnością za ów zasób i skłonną przeto do śmiałej redukcji doświadczeń poprzedników. Ale ten udział czynników naturalnych stanowi zjawisko ramowe, nie tłumaczy ni, tym więcej, nie może wywołać poszczególnych, zdeterminowanych kulturą form, w jakich dokonuje się ów dostęp. „Czynniki stałe przez to właśnie, że są takimi, nie są w stanie wyjaśnić przemiany w jej poszczególnym wyrazie<sup>1087</sup>”. Czyli — pokolenie egzystuje jako zjawisko formalno-socjologiczne, ale treści nabiera dopiero przez zwiążanie z wartościami konkretnej epoki.

U Mannheima wreszcie znalazło potwierdzenie to, co Mentré nazywał zapisem do serii. Entelechie, w których Pinder skłonny był widzieć niezależne siły każdej generacji, Mannheim przenosi w sferę obiektywną. Każda dziedzina twórczości wytwarza zasady kształtujące, jakie trwają ponad pokoleniami. Pokolenie swoje entelechie wbudowuje dopiero w te zasady.

„Rzec więc można, że jedności pokoleniowe nie są wprawdzie żadną dowolną konstrukcją i naprawdę wypromieniowują swoje entelechie, ale same w sobie te entelechie są nieuchwytnie, jedynie w spojeniu z entelechiami prądów. Dodać należy, że pokolenia duchowe, jedności pokoleniowe można ustalić i policzyć jedynie wewnątrz określonych prądów. Entelechie prądów wyprzedzają entelechie pokoleń<sup>1088</sup>”.

Nietrudno spostrzec, że dopiero ta konstrukcja pojęcia, którą daje Mannheim, otwierając zagadnieniu pokoleń perspektywę nieskażoną metafizyką biologiczną bądź przesadą w ocenie roli pokoleń w ewolucji duchowej. Pokolenie jest w swym pierwszym wystąpieniu, od którego rozpoczyna się życiowa obserwacja problemu, grupą społeczną rówieśników, od strony zaś struktury całej epoki pokolenie stanowi środowisko przetwarzające i przekazujące pewien ciąg problemów. Widzimy, że te obydwie ramy, między którymi, od obserwacji konkretnej do konstrukcji wyjaśniającej, rozciąga się zagadnienie pokoleń, doskonale się mieszczą w interpretacji formalno-socjologicznej Mannheima, ba, tylko w tej interpretacji się mieszczą. Nie na prawach wyłączności, lecz na prawach słusznego ograniczenia:

„Znaczenie nauki o pokoleniu na tym polega, że obudziła ona zainteresowanie teoretyczne dla tego niewątpliwie ważnego czynnika przemian humanistycznych. Jej jednostronność mieściła się w usiłowaniu, by na podstawie tego jednego czynnika wyjaśnić całą dynamikę ewolucji historycznej, jednostronność, w jaką zawsze popadają odkrywcy i jaka stąd właśnie jest wybaczalna. Różne teorie historyczne, których się tyle namnożyło w ostatnich czasach, popadają stale w tę samą jednostronność: hipostazuje się jeden z czynników przemian historycznych, czyniąc z niego podstawę ewolucji dziejowej. Teoria zaś, nauka o pokoleniach, ekonomizm, nauka o ludowości etc., wszystkie te teorie cierpią na podobną jednostronność, mają jednak tę niewątpliwą zasługę, że oświeciły jaskrawo inny za każdym razem czynnik i w ten sposób pobudziły zainteresowanie dla czynników składających się na strukturę dziejów<sup>1089</sup>”.

<sup>1087</sup> Czynniki stałe przez to właśnie, że są takimi, nie są w stanie wyjaśnić przemiany w jej poszczególnym wyrazie — K. Mannheim, *Das Problem der Generationen*, „Kölner Vierteljahrshefte für Soziologie” 1928, s. 324. [przypis autorski]

<sup>1088</sup> Rzec więc można, że jedności pokoleniowe nie są wprawdzie żadną dowolną konstrukcją (...). Entelechie prądów wyprzedzają entelechie pokoleń — K. Mannheim, *Das Problem der Generationen*, „Kölner Vierteljahrshefte für Soziologie” 1928, s. 321. [przypis autorski]

<sup>1089</sup> Znaczenie nauki o pokoleniu na tym polega, że obudziła ona zainteresowanie teoretyczne dla tego niewątpliwie ważnego czynnika przemian humanistycznych. (...) zainteresowanie dla czynników składających się na strukturę dziejów — K. Mannheim, *Das Problem der Generationen*, „Kölner Vierteljahrshefte für Soziologie” 1928, s. 326. [przypis autorski]

Ostrzeżenie ważne dla badaczy typu Pindera lub Wechsslera, nieważkie, gdy idzie się śladami Mannheima.

Petersen problematykę socjologiczną Mannheima przejął dość mechanicznie i, co gorsze, gdy usiłował podać czynniki konstytutywne pokolenia literackiego jako grupy społecznej, pomieszał objawy, które nie mogą być stawiane na tym samym planie. Np. wśród elementów kształtujących pokolenie Petersen na tej samej płaszczyźnie wymienia momenty wychowawcze, co specyficzny język pokolenia lub jego przywódców, podczas gdy objaw pierwszy jest z dziedziny genetycznej, drugie zaś objawy występują w generacji już gotowej. Jedynie kwestię powiązania pokoleń z sytuacją duchową Petersen posunął naprzód, wprowadzając pojęcie przeżyć pokoleniowych. Rozumie przez to Petersen wielkie wstrząsy duchowe, które, przypadając na lata młodości, stają się wspólnym dziedzictwem młodych, systemem bodźców, na jakie młodzi z natury rzeczy reagują najżywiej, czyniąc z tych bodźców moment wyróżniający młodych od tych, którzy nie przeżyli danego wstrząsu w sposób równie decydujący. Naturalnie, tę władzę oddziaływania posiadają przede wszystkim przeżycia wykraczające poza przemiany filozoficzne i artystyczne. Pojęcie przeżyć pokoleniowych, do którego przyjdzie często powracać, kontuuje i rozszerza to, cośmy już stwierdzali przy stosunku entelechii prądów do entelechii pokoleń. Pojęcie to jest nawiązaniem właściwego stosunku pomiędzy zwrotami, przełomami w sytuacji duchowej epok, a grupami, które się staną głównymi lub nawet wyłącznymi nosicielami tych zwrotów. W tym pojęciu sytuacja zapisuje się w duchowości środowisk ludzkich, najbardziej skłonnych do przyjęcia nowej sytuacji. Takie zwroty, przesunięcia w obrębie sytuacji ideowej, uświadamiane są naturalnie przez wszystkich żyjących w danym okresie, lecz tylko związana wiekiem grupa realizuje skutki owego zwrotu. Entelechia pokolenia nie ginie pod naciskiem innych entelechii działających w epoce i nie da się powiedzieć, że wobec szerokiego uwzględnienia tych drugich entelechii jest ona czymś zbędnym. Gatunek roli jest równie ważny dla powodzenia siewu, co właściwości ziarna.

Wprowadzone przez Petersena pojęcie stanowi oś dzieła Gründela. Opis skutków duchowych wojny na rocznikach młodzieży, zależnie od tego, czy dane roczniki poszły na front, czy lata dojrzewania spędziły wraz z latami wojny, czy wreszcie młodość ich przypadła na czas powojennego rozprężenia, ten opis ogarniający i odczucia zbiorowe, i ich wyraz literacki jest wyjątkowym przykładem analizy socjologicznej, która ukazuje wszystkie objawy pokolenia. Gründel nie troszczy się o obiektywizm, jego dzieło jest manifestem uzasadniającym, iż narodowy socjalizm może być jedyną odpowiedzią dzisiejszej młodzieży niemieckiej na jej położenie pokoleniowe, mimo to wyjątkowa intuicja socjologiczna autora i zmysł dla struktur duchowych nadają jego wywodom wagę dokumentu niesfałszowanego politycznym celem autora.

Ta intuicja, nietroszcząca się o schemat socjologiczny, jest przyczyną, dlaczego dosyć trudno przedstawić krótko poglądy Gründela. Zadowolimy się odbiciem wojny w poszczególnych rocznikach. Układa się to odbicie w trzech grupach: pokolenie młodzieży frontowej (*junge Frontgeneration*), pokolenie młodzieży wojennej (*Kriegsjugendgeneration*) i pokolenie powojenne (*Nachkriegsgeneration*).

Pokolenie młodzieży frontowej to ci, co musieli pójść do okopów (głównie roczniki 1895–1899), zanim wyrobili sobie pogląd na świat, ci, dla których okrucieństwo wojny było pierwszym przeżyciem młodości, pokolenie w ogromnej większości złamane, wykołosejone klęską i bezużytecznością ofiary. Powieści wojenne — Remarque.

Pokolenie młodzieży wojennej (głównie roczniki 1900–1906) stanowi trzon generacji, albowiem tym rocznikom przypada w udziale rozpiętość przeżyć większa aniżeli młodzieży frontowej. Wszystkie przemiany wspólnoty narodowej, od dumy i entuzjazmu po upokorzenie i rozprężenie tyłów, rozpętanie najniższych instynktów małości, sobkostwa i tchórzostwa, na które nie było miejsca na froncie, słowem, skala przeżyć, burzących świat wartości ojców, stała się własnością tych przede wszystkim roczników. Jest to młodzież wzrastająca dziko, wychowująca się sama, w wyniku nędzy i opuszczenia pojmująca sens elementarnych wartości, instynktów spajających ludzi, i przez to właśnie skłonna do gwałtownego odrzucania nadbudowy kulturalnej w imię tych związków elementarnych. Stąd pochodzą późniejsze wielkie przeciwieństwa w tych rocznikach, wydających zarówno tzw. bolszewizm kulturalny, jak narodowy socjalizm. Obydwa stanowiska są



równie mocnym zerwaniem z ideologią ojców, bezsilną w latach wojennych, i to tworzy ich przeciwstawną wspólność.

Pokolenie powojenne (roczniki 1907–1915) przeżywa te same kontrasty na skalę może mniejszą, jednak istnienie tych kontrastów w latach pokoju przekonuje młodych, że rewizja dokonywana przez starsze roczniki w latach wojennych trwa nadal. Kontrasty wiodą od „bajkowego świata inflacji” do kryzysu światowego, na miejsce zburzonych autorytetów nie nadchodzą nowe wartości. Niewątpliwie dobrobyt pierwszych lat powojennych, krótka era względnej stabilizacji, umacnia siły tych roczników i sprawia, że dopiero stają się życiowo przygotowane do zadań przeczuwanych zaledwie przez roczniki poprzednie.

Sprawa jedności omówionych części pokolenia wkracza w dziedzinę postulatów politycznych, więc nie będziemy się nią zajmować. Wystarczy rzec, że podane linie podziału Gründel rozprawdza bardzo szeroko, wciąga w zakres argumentów powieść, poezję, obyczajowość, i to w sposób pozbawiony naciągania. Ważną wskazówkę badawczą stanowi również to, że nastawienia duchowe, wywołane obecnością wstrząsu, Gründel różnicuje już według poszczególnych roczników, istotnie bowiem w takich sytuacjach parę lat starszeństwa lub młodości odgrywa pierwszorzędną rolę.

Poglądy Gründela pozwalają nawiązać do punktu wyjścia tego zarysu historycznego. Zamyka się krąg zagadnienia rozpoczęty przez romantyzm. Kierunek socjologiczny, podkreślając doniosłość przeżyć pokoleniowych, muszących przypaść na lata młodzieńczej chłonności, jest po prostu uniwersalizacją, poszerzeniem na roczniki całego narodu tej wagi młodości, którą po raz pierwszy podniósł romantyzm. Problem pokolenia nie wypadł z swych pierwszych torów.

Wyodrębnione etapy nie posiadają naturalnie jakiegoś absolutnego charakteru, który by wykluczał rozwiązania poprzednie. Wykluczone zostają schematy cyfrowe i odwoływanie się do biologii, to prawda, ale między humanistycznym a socjologicznym ogniwem problemu jest tylko różnica oświetlenia, padającego na stronę zagadnienia, która pozostawała dotąd w cieniu. Etap socjologiczny nie oznacza, jakoby dawniejsze rozwiązania, szczególnie pióra Diltheya, straciły wartość, bo przesunięcie nacisku nie zawsze oznacza odrzucenie. Podobnie np. nie odrzucam czyichś słusznych charakterystyk psychologicznych, jeżeli przekonam się, że stanowią one część szerszego systemu charakterologii, lecz po prostu w system ten włączam.

Podsumujmy wyniki. Zarys historyczny problemu pokolenia pozwala na postawienie trzech twierdzeń: 1. Istnieje specjalny, samoistny problem pokoleń. 2. Problem ten dla swego rozwiązania domaga się swoistej metody. Metoda, to może zbyt szumne słowo, powiedzmy skromniej — socjologicznej intuicji, uzbrojonej w wiadomości z rozmaitych dziedzin, komunikujących się jednakże z sobą na terenie ponadosobowej wspólności artystycznej i humanistycznej. 3. Metoda, czy też intuicja, okazuje się bardzo pomocna na wielu etapach ewolucji literackiej i artystycznej, w odmiennym zastosowaniu w dawniejszych, w odmiennym w nowszych czasach.

Czynniki, które wystarczą, by pewna dziedzina badań posiadała prawa żywotności i zająca się jej zakresem.

## *Polska literatura współczesna* POTOCKIEGO NA TLE TEORII POKOLEŃ

### I

*Polska literatura współczesna* Antoniego Potockiego<sup>1090</sup> nie spotkała się z przyjęciem przychylnym tak wśród krytyków, jak wśród czytającej publiczności. Wprawdzie Manfred Kridl, oceniając dzieło Potockiego, wspominał mimochodem, że „*Piśmiennictwo polskie* Feldmana było w opinii publicznej dość zdyskredytowane<sup>1091</sup>, ale liczba wydań *Piśmiennictwa* przerobionego na *Współczesną literaturę polską*, atmosfera rożgłosu, której towa-

<sup>1090</sup> „*Polska literatura współczesna*” Antoniego Potockiego — A. Potocki, *Polska literatura współczesna*, cz. I, *Kult zbiorowości, 1860–1890*, Warszawa 1911; cz. II, *Kult jednostki, 1890–1910*, Warszawa 1912. [przypis autorski]

<sup>1091</sup> Manfred Kridl (...) wspominał mimochodem, że „*Piśmiennictwo polskie*” Feldmana było w opinii publicznej dość zdyskredytowane” — M. Kridl, *Krytyka i krytycy*, Warszawa 1923, s. 223. [przypis autorski]

rzyszyły również nieśmiertelne objawy polskiej drażliwości literackiej — protesty, listy otwarte, atmosfera sekundantów i pojedynku literackiego — świadczyły o czymś innym.

Z perspektywy ćwierćwiecza na te obydwa zarysy krytyczne patrzymy inaczej. Nie tyle jako na ocenę epoki dawaną z zewnątrz, ile jako na jej dokument. Dokument ukazujący rozwój literatury tego czasu w sposób aprobatywny i współczujący. Przewodnikiem obiektywnym po twórczości Młodej Polski dzieła te być nie mogą, podobnie jak nie jest takim przewodnikiem po wczesnym romantyzmie Mochnacki, po pozytywizmie Chmielowski. W Brzozowskiego *Współczesnej krytyce literackiej* tak dyskutują na temat Feldmana Czytelnik z Żółciowcem. Pierwszy z głosów, to głos Czytelnika:

„Posiada on niezbędne, najniezbędniejsze właściwości krytyki: nie podlega żadnym przesądom, dogmatom, jest wielostronny. Odczucie plastycznego piękna i zmysłowego życia poezji Tetmajera nie przeszkadza mu lubować się w intelektualnie wyrafinowanej poezji Staffa lub męczeńsko-ekstazy prozie Żeromskiego”.

„Hegel polskiej kultury, uprzystępniony, zaktualizowany i dopełniony<sup>1092</sup>”.

— odpowiada Żółciowiec.

Kiedy Brzozowski tak wyostrzał sądy o Feldmanie, nie istniała jeszcze *Polska literatura współczesna* Potockiego. Skoro się ukazała, nigdy się nie stała przedmiotem podobnych kontrowersji. Właściwie przeszła bez większego echa, poza pierwszą edycją nigdy wznowiona nie została.

Powróćmy do wątku dotyczącego krytyki aprobatywnej. Głównym niebezpieczeństwem dla krytyka aprobatywnego jest to, że przecenia on pisarzy zbyt charakterystycznych dla epoki, zbyt jaskrawo wcielających ulubione sposoby i ideały artystyczne czasu, by mogli oni przetrwać na pozycji wyznaczonej przez współczesnych. Potocki w tej mierze nagrzeszył jeszcze więcej aniżeli Feldman. Dowodem tego równoczesny entuzjazm dla Przybyszewskiego, „Chimery”, Wolskiego, Rydla, Perzyńskiego jako poety, entuzjazm połączony ze ścinaniem głów wszystkim krytykom, którzy ośmielają się być innej myśli. Dopiero o nim mógłby z pełnym uzasadnieniem powiedzieć Żółciowiec Brzozowskiego to, co ma on za złe Feldmanowi:

„Nauczył się mówić np. o mitycy w sposób nierażący ludzi, wychowanych na broszurkowym darwinizmie lub socjalizmie, o symbolizmie w sposób nierażący eklektycznych naturalistów, o nietzscheanizmie w terminach zdawkowego, demokratycznego prometeizmu, o romantyzmie w terminach zwyrodniałego w sentymentalną kaszę humanitarną pozytywizmu<sup>1093</sup>”.

Ponadto krytykowi aprobatywnemu i współczującemu niełatwo bywa nadążyć za tym, co obecnie nazywamy przesunięciem „dominandy artystycznej”, a co w prostszym języku oznacza, że kult i rozgłos jednych pisarzy usuwa w cień innych, chociażby ci nawet przygotowywali drogi swoim następcom. Trzeba przyznać Feldmanowi, że był on dobrze świadom tych przemian atmosfery i na przestrzeni 1890–1907 — początki dekadentyzmu, śmierć Wyspiańskiego — podawał je w sposób nadający się do pełnego przyjęcia. Obecna konstrukcja rozwoju wewnętrznego Młodej Polski pokrywa się z jego propozycjami. Stałem się tego dowieść w *Modernizmie polskim*.

Dopiero wystąpienie Stanisława Brzozowskiego, z faktów wcześniejszych — *Pałuba* Irzykowskiego stanowią zjawiska przekraczające pojemność intelektualną Feldmanowskiej konstrukcji prądu. Zapowiedzianej w tych zjawiskach zmiany „dominandy” nie jest on w stanie uzasadnić przed sobą jako krytykiem aprobatywnym okresu, chociaż uprzednio wiedział dobrze, kiedy i dlaczego statyczny estetyzm Miriama musi ustąpić metafizyce

<sup>1092</sup>Posiada on niezbędne, najniezbędniejsze właściwości krytyki (...) Hegel polskiej kultury, uprzystępniony, zaktualizowany i dopełniony — S. Brzozowski, *Dzieła wszystkie*, Warszawa 1936, VI, s. 166 (*Współczesna krytyka literacka...*). [przypis autorski]

<sup>1093</sup>Nauczył się mówić np. o mitycy w sposób nierażący ludzi, wychowanych na broszurkowym darwinizmie (...) o romantyzmie w terminach zwyrodniałego w sentymentalną kaszę humanitarną pozytywizmu — S. Brzozowski, *Dzieła wszystkie*, Warszawa 1936, VI, s. 169 (*Współczesna krytyka literacka...*). [przypis autorski]

sztuki według Przybyszewskiego, kiedy znowuż to przygotowanie estetyczne zostanie odsunięte na plan dalszy za sprawą Wyspiańskiego i Żeromskiego.

Potocki takiego wyczucia zmian dominanty nie posiada. Równocześnie i bez żadnych ograniczeń są dla niego bezcenni i nietykalni: Tetmajer, Przybyszewski, Miriam, Miciński, Wyspiański, Żeromski. W obronie każdego z nich potyka się z urojonymi nieraz przeciwnikami (np. Feldman wielbił Micińskiego jeszcze wymowniej aniżeli Potocki, a ten mu jednak przypina łatkę, por. II 312). Zapomina, że przecież kult Wyspiańskiego nie pozwalał już na bezkrytyczne zachwyty nad Przybyszewskim, a ekstatyczne miłośnictwo Żeromskiego musiało usunąć w cień erotykę Tetmajera. U Potockiego wszyscy twórcy pokolenia ustawieni są bez perspektywy i chronologii, jak gdyby generacja nie dojrzewała i nie zmieniała się wewnątrz.

Był wreszcie ostatni powód, dla którego dzieło Potockiego pozostało bez echa. Po prostu jako zarys krytyczny, mający torować drogi rozumieniu Młodej Polski, książka jego przychodziła za późno, już u samego schyłku tej formacji literacko-artystycznej, Feldman towarzyszył jej od pierwszych zwycięstw. Potocki był heroldem na poboju walki już odbytej, na poboju, na które wstępuje już swymi pierwszymi książkami całkiem nowe pokolenie — przedwojenne debiuty Kadena-Bandrowskiego, Nałkowskiej, Struga, Leśmiana. Młody Tuwim i młodziczki Leszek Serafinowicz są czytelnikami jego świeżo wydanego dzieła.

W tym oziębłym przyjęciu *Polskiej literatury współczesnej* Potockiego prześlępiono wszakże moment, który przy dzisiejszej jej ocenie uderza swoją świeżością, a nawet przedwczesnością — na tle występujących w naszej nauce niedostatków metodyki historyczno-literackiej. Potocki w wykładzie swoim zastosował dwie odmienne i właściwie sprzeczące się z sobą skale układu. Najpierw mocno podkreślił — „fakt, będący jednym z najpotężniejszych, a zbyt mało zazwyczaj badanych czynników zmiany. Czynnikiem tym jest kolej *przeżywania dawnych i występowania nowych pokoleń*” (I 16).

Mimo tej zasady generalnej materiał ułożył według dziesięcioleci, nie według pokoleń. To jest jego druga skala. Zobaczymy, że starał się uzasadnić to dwoiste ujęcie. Trudno dociec, co było przyczyną — czy niedoczytanie się właściwej intencji autora, czy też może nowość zasady, która około roku 1910 żadnemu z recenzentów dzieła Potockiego nie była znana ze źródeł obcych, polskie nie istniały, źródeł zresztą skąpych i utajonych. Dostyc na tym, że z tych dwóch założeń wykładu wszyscy recenzenci dostrzegli podział na dziesięciolecia, nikt nie zauważył, że jest to u Potockiego podział pomocniczy, zasadniczo podrzędny wobec podziału na pokolenia.

„Powiedział sobie po prostu, że wszystkie klasyfikacje są (ale czy być muszą?) fałszywe i sztuczne, a więc i jemu można do tyłu fałszywych dodać jeszcze jedną. Podzielił zatem cały okres na pięć dziesięcioleci... stworzywszy najbardziej szablonowy chyba z podziałów<sup>1094</sup>”.

Inny recenzent:

„Najprzykrzej przedstawia się podział dodatkowy jego syntezy na dziesięciolecia... Taki podział nie objaśnia jednak żadnego zjawiska, przyczynia się do zepsucia całości<sup>1095</sup>”.

Znalazł się nawet krytyk, który zacytował wszystkie najważniejsze ustępy o pokoleniach, ich łączności, następnie, ale w ogóle nie dostrzegł, o co chodzi<sup>1096</sup>.

Nie było to przeoczenie byle jakie. Prześlępiono w ten sposób najważniejszą zdobycz metodyczną Antoniego Potockiego. Był on na gruncie polskim pierwszym, który dostrzegł teorię pokoleń jako możliwą do użycia w wykładzie historycznoliterackim. Nie był pierwszym na terenie szerzej zakreślonym. Istniały już prace Bartelsa (*Die deutsche*

<sup>1094</sup>Powiedział sobie po prostu, że wszystkie klasyfikacje są (...) fałszywe i sztuczne (...) stworzywszy najbardziej szablonowy chyba z podziałów — M. Kridl, *Krytyka i krytycy*, Warszawa 1923, s. 231–232. [przypis autorski]

<sup>1095</sup>Najprzykrzej przedstawia się podział dodatkowy jego syntezy na dziesięciolecia (...) przyczynia się do zepsucia całości — T. Grabowski, „Polska literatura współczesna” Potockiego, „Pamiętnik Literacki” 1914, R. XIII, s. 400. [przypis autorski]

<sup>1096</sup>krytyk, który zacytował wszystkie najważniejsze ustępy o pokoleniach (...) ale w ogóle nie dostrzegł, o co chodzi — T. Grabowski, „Polska literatura współczesna” Potockiego, „Tygodnik Ilustrowany” 1912, nr 27. [przypis autorski]

*Dichtung von Hebbel bis zur Gegenwart*) oraz pierwsze wydanie Kummera (*Deutsche Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts*). Podział pomocniczy na dziesięciolecia powszechnie stosowany był w nauce rosyjskiej tyżającej się XIX wieku, gdzie „szestdziesiątnikom, siedmiesiątnikom, wosiemdziesiątnikom” odpowiadają istotnie odrębne, co dziesięć lat występujące grupy pokoleniowe. Także i w niemieckiej historii literatury popularna książka Richarda M. Meyera, *Deutsche Literaturgeschichte im 19. Jahrhundert* (I wyd. 1899) przyjmowała ten podział, a jej autor uzasadniał jego przydatność metodyczną w specjalnej rozprawie *Prinzipien der wissenschaftlichen Periodenbildung mit besonderer Rücksicht auf die Literaturgeschichte* („Euphorion” 1901).

Zarówno w dziele Potockiego, jak w jego innych pracach krytycznych nie napotkamy śladów, ażeby znał on któregoś z poprzedników. Przyjąć należy, że nie znał w ogóle, a jedynie słyszał — ujęcie było tak powszechnie znane — o podziale stosowanym wobec literatury i myśli rosyjskiej XIX wieku. Gorsze, że ani jednego, ani drugiego nie wiedzieli jego recenzenci. Skutkiem tego przeoczono ujęcie niewątpliwie samodzielne, którym warto się zająć na tle teorii pokoleń, ocenić jego oryginalność i wartość.

Współcześnie z publikacją dzieła Antoniego Potockiego, a więc już u schyłku Młodej Polski, znalazł się krytyk, który zwrócił uwagę na problem pokolenia, i to poprzez źródła niemieckie przed chwilą zacytowane. Był nim Ignacy Matuszewski. W jego poprzednich pracach krytycznych nie widać, by problem pokolenia jako narzędzia interpretacyjnego wzbudził uwagę wybitnego krytyka. Natomiast kiedy generacja literacka, której najbliższym czuł się Matuszewski, generacja Młodej Polski poczęła być luzowana przez następców, Matuszewski dostrzegł zjawisko wymiany i następstwa pokoleń.

Trzecie wydanie (1911) *Słowackiego i nowej sztuki* zaopatrzył Matuszewski w obszerny przypis, w którym oświadczył:

„To co się w historii literatury i sztuki pisze o szkołach, jest pewną sztuczną schematyzacją, ułatwiającą orientowanie się w masie żywego materiału. Bliższą prawdy, bo naturalniejszą jest teoria »fal«, którą zdaje się pierwszy próbował wprowadzić Erich Schmidt, Leopold Ranke, a za nim Rümelin i Lorenz, a także Haym Stern i Bartels, zamiast podziału dziejów na fale akcji i reakcji proponując podział na »generacje«. Podział taki przeprowadził konsekwentnie po raz pierwszy Kummer w swojej wybornej historii literatury niemieckiej w. XIX<sup>1097</sup>”.

Streściwszy umiejętnie poglądy teoretyczne Kummera odsłonił Matuszewski właściwą kartę, o której już była mowa: pokolenie Młodej Polski zaczyna schodzić z widowni, pojawiają się konkurenci:

„Ataki na Wyspiańskiego, Żeromskiego, często nieudolne, często świadomie złośliwe, świadczą, że inna »generacja« chce usunąć z drogi wybitnych przedstawicieli »Młodej Polski«. W parze z tym idą przesadne hymny pochwalne na rzecz autorów, choć mniejszych talentem, ale bliższych typem twórczości okresu pozytywistycznego. Nie jest to jeszcze walka zasadnicza, jeno nagonka, w której trudno rozróżnić szczerą antypatię odmiennych typów twórczych od porachunków osobistych, partyjnych (...) widać, że jakaś nowa fala się zbliża, a rozstrój, w jakim znajduje się nasze społeczeństwo po latach rewolucyjnych, oraz wysuwanie się naprzód kwestii polityczno-socjalnych w całej Europie, Ameryce, a po części i Azji, pozwala przypuszczać, że w poglądach na sztukę i w samej twórczości zajdą znowu jakieś zmiany<sup>1098</sup>”.

Nie był zatem Antoni Potocki jedynym krytykiem, który przed rokiem 1914 dostrzegł w Polsce zasadę pokoleń. Lecz był jedynym, który uczynił z niej szeroko zastosowany instrument periodyzacyjny oraz interpretacyjny.

<sup>1097</sup> *To co się w historii literatury i sztuki pisze o szkołach (...) literatury niemieckiej w. XIX — Z pism I. Matuszewskiego. III. Słowacki i nowa sztuka*, s. 328. [przypis autorski]

<sup>1098</sup> *Ataki na Wyspiańskiego, Żeromskiego, często nieudolne, często świadomie złośliwe (...) w poglądach na sztukę i w samej twórczości zajdą znowu jakieś zmiany — Z pism I. Matuszewskiego. III. Słowacki i nowa sztuka*, s. 329. [przypis autorski]

„Historia literatury jest pamiętnikiem duchowego życia pokoleń (II, 13).

Sprawa następstwa i kolejnego występowania (...) pokoleniowych grup rówieśnych — jest punktem wyjścia wszelkiej literackiej obserwacji. Każda z nich bowiem jest żywym organem twórczości załamującym pod właściwym sobie kątem zarówno co do treści, jak i co do formy, zarówno co do przerabiania wątków życiowych, jak i snucia tych, a nie innych tradycji literackich; zarówno wreszcie w stosunku swym do motywów rodzimych, jak i w przeróbce takiej, a nie innej wpływów obcych (I, 336)”.

Słowa powyższe stanowią postulat metodyczny, którego Potocki stara się nigdy nie porzucać. Postulat to mimo swojej słuszności dosyć ogólnikowy i cała rzecz w tym, jak wyglądać będzie jego praktyczne zastosowanie. Najpierw co rozumie Potocki przez pokolenie? Wynika z teorii pokoleń i z przeglądu praktyki badaczy posługujących się tym terminem, że bywa on stosowany w pięciu różnych znaczeniach, że oznacza pięć odmiennych kształtów rzeczywistości występujących w życiu literackim. Mianowicie: 1. krąg młodych, skupienie rówieśników, związane wiekiem, z którego rozwijają się — lub nie — formacje szersze; 2. grupa programowa, skupiona wokół wysuniętej przez siebie ideologii artystycznej; 3. odmiana wewnątrz tego samego (w sensie czwartym) pokolenia, jak np. pozytywiści warszawscy a konserwatyści krakowscy; 4. pokolenie pełne, którego klasycznym przykładem jest generacja Młodej Polski; 5. pokolenie jako grupa hipotetyczna, tam dająca się zastosować, gdzie nie ma jeszcze świadomej więzi generacyjnej, a więc w piśmiennictwie i sztuce przedromantycznej.

Ze wskazanych tutaj możliwości Antoni Potocki wysuwa na czoło krąg młodych, grupę rówieśną, i z niej czyni zasadę podziału.

„Nie owe matuzalemove pokolenia Biblii, lecz nowoczesne *pokolenia*, tj. *grupy rówieśników co 10–15 lat* odnawiające się nowym dopływem młodzieży w młodzieńczej wrażliwości” (I, 335–336).

„Bystre i ważne zmiany dzielą u nas społeczeństwo w tym bezlitośnie bystrym biegu wypadków już nie na owe biblijne trzydziestolecia — lecz na dziesięciolecia niemal odrębnego rodowo dojrzewania. Dziesięciolecia niemal wyraźnie układają się *grupy rówieśników* (szkoła wspólna) — z różnych ugrupowań społecznych w Polsce może najściślejsze, najorganiczniejsze — owe »przyjacielskie i rówieśne koła«, od Mickiewicza i Zana, od wilnian i krzemieńczan, od belwederczyków rytm swój biorące (I, 17)”.

Wobec takiej, jego zdaniem, częstotliwości w występowaniu grup rówieśników Potocki uznał, że najlepszą w przybliżeniu miarą czasową tego zjawiska będzie dziesięciolecie. Tak więc ten podział, który jedynie krytyka zauważyła, jest u niego pochodnym wobec podziału na pokolenia. Narodził się on stąd, ponieważ grupy rówieśników występują częściej niż pokolenia rodzinne czy historyczno-genealogiczne. Stosunek zależności metodycznej jest tutaj nieodwracalny.

Z pięciu okresów dziesięcioletnich, jakie występują w dziele Potockiego, cztery nie są wykrawane dowolnie, ale każdy z nich oznacza równocześnie wystąpienie nowej generacji. Potocki jest więc bardzo konsekwentny i zdaje się wiedzieć, że wtedy jego podział czysto cyfrowy będzie słuszny, kiedy towarzyszyć mu będzie współlistnienie nowych pokoleń. Stąd lata 1860–1870 przynoszą opis konserwatyzmu i historyzmu krakowskiego, lata 1870–1880 opis pozytywizmu warszawskiego, lata 1880–1890 opis „prądu demokratycznego”, czyli po prostu grupy „Głosu”, wreszcie okres 1890–1900 to wystąpienie Młodej Polski. Jedynie dziesięcioleciu 1900–1910 brakuje takiej grupy i tutaj to ukazuje się słabość konstrukcji Potockiego. Oto równomierny dotąd rytm udało mu się osiągnąć tylko dzięki nieprawnym przesunięciom w ocenie omawianych grup. Potocki przesadnie zlekceważył pozytywizm warszawski („parodia myśli filozoficznej”, „hałaśliwy epizod”), przemilczał podobieństwa postawy politycznej między nim a konserwatyzmem krakowskim. Tym sposobem działalność tego samego pokolenia, o tyle różną, o ile zależną od dwóch odmiennych ośrodków i innej w nich sytuacji ideowej, rozbił na dwa całkiem

niezależne człony, by tą drogą osiągnąć odmienną treść dwóch następujących po sobie dziesięcioleci. Postępowanie sprzeczne zarówno z chronologią, jak wagą pozytywizmu warszawskiego.

Jednocześnie Potocki nader dobitnie i gorąco podniósł rolę „Głosu”, przyrmiewając nim lata „hałaśliwego epizodu” i w ten sposób nasycając samoistną treścią okres 1880–1890. Żadne z tych przesunięć nie było możliwe w latach dojrzałości Młodej Polski (1900–1910), ponadto perspektywa oceny tego dziesięciolecia i nowych w nim zjawisk dopiero się kształtowała. Słowem, ów rzekomo zgodny rytm pokoleń i dziesięcioleci staje się zgodny tylko dzięki zabiegom konstrukcyjnym autora, w istocie zaś rzeczy aktywność i skuteczność każdego pokolenia trwa wiele dłużej, urabia położenie pokolenia następnego, współlistnieje z nim i współdziała. I dlatego, chociaż przyjętym przez Potockiego skrzyżowaniem dziesięciolecia z pokoleniem nie rządziła dowolność i lekceważenie wszelkiej logiki metodologicznej, właśnie za dużo było w tym logiki.

Rytm pokoleń został więc przez Potockiego przyspieszony. Przyspieszenie rytmu przemian artystycznych i rytmu przemian pokoleń jest faktem uderzającym wielu obserwatorów. Na międzynarodowym kongresie historyków literatury w Amsterdamie w 1935 roku Fernand Baldensperger wygłosił cały referat na temat *The Decreasing Length of some Literary Periods*. W dyskusji zgodzono się z nim, przy czym Oskar Walzel przypomniał Oswalda Spenglera, utrzymującego, że w nowszych czasach istnieją jedynie kierunki szybko się zmieniające, ale nie ma stylów<sup>1099</sup>. Kummer zjawisko takie starał się podnieść do godności prawa rządzącego życiem pokoleń:

„Je näher der Gegenwart, desto rascher vollzieht sich der Wechsel der Generationen: das ist das vierte aus der Erfahrung geschöpfte Gesetz der Generation<sup>1100</sup>”.

Nie sposób się zgodzić z podobnymi poglądami. Wynikają one ze złudzenia perspektywicznego, z wyolbrzymienia zmian, które chronologicznie są nam bliższe, a z czasem tracą swoją doniosłość, z czasem okazują się całkiem nieistotne. Już z perspektywy chronologicznej dwóch, trzech pokoleń przemiany artystyczne układają się tylko według rysów istotnych, a nie tych, które ich uczestnikom i sprawcom takimi się wydawały. W każdym bądź razie Antoni Potocki w swoim złudzeniu nie jest odosobniony i złudzenia podobne powtarzają się do dnia dzisiejszego.

### III

Jakie z tej ogólnej zasady wydobył Potocki konsekwencje praktyczne? O ile zasada pokoleń wpłynęła na ocenę dorobku poszczególnych grup pisarskich? Kiedy wreszcie ta nasada najpełniej dała się zastosować?

Trzeba bowiem pamiętać, że w wielu partiach swojej książki Potocki nie ucieka się do tej metody wykładu jako jedynej, pamiętając zapewne, że tym jednym jedynym kluczem metodycznym wszystkich zjawisk literackich nie zdoła objaśnić. Wiadomo, że nowoczesne pojęcie pokolenia narodziło się wraz ze stwierdzeniem różnic pomiędzy młodymi a starymi, wraz z nadaniem wagi ideowej o charakterze ogólnym tym właśnie różnicom, wiadomo, że podówczas najsilniej owocowało, kiedy te różnice były bardzo dobitne. W czasach najbliższych nam miało to miejsce w początkach modernizmu ogólnoeuropejskiego i wówczas to znaleźli się badacze, którym przeżycia ich własnej młodości ukazały przydatność naukową zasady pokoleń. Wyjaśnienie takie dotyczy również w całej pełni Antoniego Potockiego, rówieśnika modernistów. Już w roku 1897 pisze on artykuł o pokoleniu pozytywistów<sup>1101</sup>, dowodzący dobitnie, że poczucie więzi generacyjnej wynikało u niego z obserwacji własnej młodości literackiej.

Cel zasady pokoleń jest mimo to u Potockiego indywidualny i na tle traktowania tego zagadnienia przez innych badaczy nieoczekiwany. Wprowadza on podział na pokolenia,

<sup>1099</sup>Oskar Walzel przypomniał Oswalda Spenglera, utrzymującego, że w nowszych czasach (...) nie ma stylów — *Bulletin of the International Committee of Historical Sciences*, vol. IX, Paris 1937. [przypis autorski]

<sup>1100</sup>„Je näher der Gegenwart (...) Gesetz der Generation — F. Kummer, *Deutsche Literaturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts nach Generationen dargestellt*, Dresden 1922, I, s. 7. [przypis autorski]

<sup>1101</sup>Antoniego Potockiego, rówieśnika modernistów (...) w roku 1897 (...) artykuł o pokoleniu pozytywistów — A. Potocki, *Jubileusz pokolenia*, „*Zycie*”, 1898, nr 1. [przypis autorski]

nie by je wyodrębnić i ostro sobie przeciwstawiać, lecz by łączyć, ukazywać współpracę, ciągłość, kontynuację. Wśród ówczesnych badaczy nie ma nikogo, kto by na tę stronę problemu równie silnie zwrócił uwagę, dopiero wprowadzona przez Wilhelma Pindera „polifonia czasu historycznego” tutaj nawiązuje.

„Czyż nie jest zdziczeniem — nawołuje Potocki — to usuwanie »starych« z obrazów współczesności? Tak dzicy swoich »starych«, gdy im zawadzają — po prostu mordują. My ich niekiedy usiłujemy zamordować milczeniem lub fałszywym świadectwem znaczenia ich dla niedorzecznej, barbarzyńskiej uciechy pokazania czegoś »zupełnie nowego«, dla stworzenia »okresu«, gdzie była może tylko zmyłka chwilowa... Pójdziemy tu zgola innym torem: ni »rządu młodych«, ni współpracy »starych« się nie zaprzemy. Miłośnię czuję związek wszystkich pokoleń naród stwarzających, nie wstydząc się powinowactwa z nimi w boju czy uległości okazanego (I, 19)”.

Takim, jak gdzie indziej powie — „związkiem żywym dalekich pokoleń narodu” (I, 18) Potocki parę razy się posługuje celem wyjaśnienia opisywanych sytuacji literackich. Oto najpierw długowieczność pokolenia Mickiewicza (Goszczyński um. 1876, Towiański 1878, Odyniec 1885, Zaleski 1886, Domeyko 1889, Chodźko 1891, Supiński 1893) sprawia, że — „właściwie nie wyszliśmy jeszcze z epoki rówieśników romantyzmu — a już jesteśmy wśród współczesności” (I, 18), „początek wieku i schyłek jego łączy zaiste nieprzerwany ciąg bezpośredniego współpracownictwa” (I, 18).

Tego rodzaju „bezpśrednie współpracownictwo” autor szczególnie bada i roztrząsa w latach 1880–1890 na terenie powieści, jako że w tych latach „w powieści głos zabierają zapaśnicy coraz innego klanu i wieku. Obok poczynających wnuków nie zabraknie dziadów po raz ostatni wyruszających w pole — istne pospolite ruszenie” (I, 261). „Prastara” Deotyma rywalizuje w tych latach z Zapolską, *Kaska Kariatyda* jest współczesna *Panience z okienka*. Współzawodnictwo Kaczkowskiego z Sienkiewiczem, jego „pełne starczej krzepkości” odzicie, wywołane powodzeniem *Trylogii*, staje się konkretnym świadectwem przetwarzania tego samego zadania przez przedstawicieli dwóch różnych generacji. Niestety, jest to jedyny przykład tego, jak zmieniają się „kierunki twórcze pojedynczych autorów — pod wpływem ożywczego działania nowych prądów. Jak gdyby fale nadbiegające z głębin przyspieszały zbyt leniwy bieg prądów poprzednich” (I, 335). Dlatego niestety, ponieważ dowodów znalazłoby się więcej, by jeden tylko, ale wprost klasyczny wymienić — refleks dekadentyzmu w powieści i noweli Orzeszkowej. U Potockiego na ten temat głucho.

Po raz drugi ta sprawiedliwość wobec współtworzących pokoleń pokierowała piórem Potockiego, kiedy kreślił obraz powieści „starych” oraz „młodych” w następnym dziesięcioleciu. Wiadomo, jak dalece sprzeczne są dwa fakty wyznaczające charakter tego dziesięciolecia: z jednej strony znużenie i pesymizm młodych, ich rozczarowanie zrzucające na głowy poprzedników, z drugiej zaś wspaniały rozkwit powieści eks-pozytywistów właśnie w latach 1890–1900. Krytykowi, który współtworzy i współczuje z pokoleniem Młodej Polski, grozi w tym położeniu, że subiektywne znużenie młodych przeniesie on na ocenę całego okresu. Także i Feldman nie ustrzegł się podobnego błędu. Tymczasem Potocki, naszkicowawszy — o czym za chwilę — przeciwieństwo ujęcia powieści poprzez dwie generacje, pozytywistyczną i młodopolską, dochodzi do jedynie słusznego wniosku:

„Jak nic wspólnego z szablonem pojęć o »schyłku« lub »upadku« tu nie ma. W pełni blasku talentów stają tu powieści starej grupy — młodzi nie zawsze na tej staną wyżynie. Żywotność tryska pełną miarą zewsząd, choć coś na zawsze się rozkłada i zapada w kraj niepamięci u jednych, coś, choć targa się i upada, wznosi się coraz wyżej w świadomości drugich (II, 142)”.

Niestety, ta słuszna skądinąd chęć rehabilitacji prac i sztuki pokoleń mijających, słuszna szczególnie w kraju, w jakim wystarczy fałszywym „potrzasać nowości kwiatem”, by zaciemnić pamięć niedawnych poprzedników, zaprowadziła Potockiego zbyt daleko. Mianowicie — do niezgody z niewygodnymi faktami. Pokolenia istotnie współżyją ze sobą, a nieraz ze sobą współpracują — i nacisk położony na tę stronę zagadnienia nie byłby

spowodował zbytniego przesunięcia proporcji, gdyby Potocki tak samo dobitnie ukazywał spory pokoleń i różnice pomiędzy nimi, niemniej ważne jak kontynuacja i współistnienie. Tymczasem Potocki sporów pokoleń wcale nie kreśli. Zdaje się, że zapomniał o sporze przeżytych we własnej młodości. Na tym zaniedbaniu najgorzej wyszły rozdziały poświęcone pozytywizmowi warszawskiemu. Ostrości sporu między pokoleniami nie dało się tutaj ukryć, został więc on gruntownie zlekceważony, pomniejszony („z klapką na muchy rzucili się na orły”, I, 137), sprowadzony do roli epizodu, z którego nie pozostało nic oprócz „fermentu prądu naukowego” (I, 141).

Zgodnie z tym dążeniem przekreślona też została rola roku 1863. Doniosłość tego przeżycia pokoleniowego, urabiającego postawę generacji, na której lata najmłodsze ono przypadło, została przez Potockiego gruntownie zakonspirowana w jego siatce dziesięcioleci. Cudzoziemiec, który by tylko z jego opracowania poznawał dzieje nowszej literatury polskiej, w ogóle by się nie domyślił skutków powstania. Stanowisko takie tym jaskrawiej występuje, jeżeli wspomnieć, że w najnowszej *Historii literatury polskiej* Juliana Krzyżanowskiego właśnie rok 1863 jest rokiem granicznym, łamiącym dzieło na dwie partie.

Tak więc istnienie współżycia i współdziałania pokoleń, słusznie przez Antoniego Potockiego uwydatnione, w wielu wypadkach konkretnych nie zostało przez niego do końca wyzyskane i — co gorsza — przesłoniło sprawę sporów między pokoleniami i wynikających stąd granic okresów.

#### IV

Akcent położony na współistnienie generacji nie przesłonił jednak Potockiemu jego pola widzenia, jeżeli chodzi o kwestię idei górujących w danym pokoleniu. Rzecz ciekawa, że „kult zbiorowości” (1860–1890) zbudowany został przede wszystkim na podobieństwach i współdziałaniu pokoleń. Wszystko natomiast, co od strony metodycznej dotyczy różnic i stanowi charakterystykę indywidualną jednego pokolenia, zawarte zostało w „kulcie jednostki” (1890–1910), czyli stanowi po prostu charakterystykę generacji Młodej Polski. Jest to niewątpliwie brak konsekwencji metodycznej i konsekwencji w sposobie akcentowania zgromadzonego materiału.

Przyznać trzeba Potockiemu, że spostrzegł on tę niekonsekwencję, a nawet starał się ją uzasadnić.

„O ile około 63 roku przeważają (...) *podobieństwa* z dawnymi (od 48) laty, tak że mimo przeraźliwego bólu jego — lata następne są tylko *dalszym ciągiem* poprzednich — o tyle na schyłku wieku wśród gromadzącego się zasobu prac, wśród wyczerpania ich założeń, dojścia do ostatecznych konsekwencji, wskutek wreszcie działania ościennych literaturze i sztuce, a znanych i nieznanymi naraz polskich i obcych wpływów — ustalają się znaczne różnice w indywidualnym tej twórczości wyrazie (I, 15)”.

Znowu nie to było przyczyną. Po prostu Potocki, chociaż z przekonania ideowego i zasady metodycznej pragnął podkreślać podobieństwa, skoro dotarł do lat i generacji sobie rówieśnej, nie był w stanie zapomnieć o różnicach i całkowicie ich przekreślić. Właśnie bowiem z wyczucia różnic socjalno-literackich rodzi się uwrażliwienie na problem pokolenia, zwłaszcza kiedy to uwrażliwienie pozostaje na stopniu intuicyjnym, jak u niego bywało. Dlatego to w księdze będącej dla autora historią zupełną, przez niego osobiście nieprzeżywaną, łączył on i upodabniał, natomiast w księdze stanowiącej coś na podobieństwo *pamiętnika literackiego rówieśnictwa* nie mógł poprzestać na tym dosyć wymuszonym postępowaniu.

Uwagi ogólne Potockiego na temat życia pokoleń dotyczą dwóch kwestii: określenia warunków, które wywołują wspólnotę pokolenia, oraz tych warunków, które powodują jego wyczerpanie i niemożność dostosowania się do nowych zadań. Obydwa te problemy Potocki ujmuje zgodnie z innymi teoretykami pokolenia, chociaż na pewno od nich niezależnie. Po prostu dlatego, ponieważ same fakty są w tym względzie dostatecznie wymowne dla obserwatora, skoro ten raz nakieruje na nie uwagę. Problem pierwszy: pisarze Młodej Polski —

„są to ludzie jednego pokolenia — jakby falanga losowo powołana do ob-  
jęcia służby w odradzającej się społeczności. Fakt ten pokoleniowej jedności



— wszyscy przychodzą na świat w tym samym dziesięcioleciu — pisarzy, których twórczość wypełni następne lata, powinien przede wszystkim zwrócić naszą uwagę. Jakkolwiek w karierze osobistej wcześniej czy później o parę lat rozpoczyna każdy z nich — niemniej ta niejako rodowa wspólność, jeden czas szkoły i jedne lata młodzięcze zdecydują o głębokiej wspólności *tonu* tej twórczości (II, 38)”.

Starzenie się pokolenia:

„Całe pokolenie starzeje się przede wszystkim w ten sposób, w jaki zbliżający się do brzegu statek traci całość widnokładu: już nie jest na pełnym morzu. Brzeg wylądowań zakrył roztocz wędrówek. Grupa jakaś, pokolenie po prostu przestaje ogniskować życie danej społeczności, bo wytworzyło już swój kokon nałogów, stosunków, przyzwyczajzeń, dogmatów. Na teatrum życia ma się już swoją ustaloną rolę (II, 71)”.

„Dalej poza służbę Bożą Maryni, poza genialność bez teki Płoszowskiego, poza przeczuwanie wielkiej formuły bytu Wokulskiego, poza bezlitosną krytykę kobiety-lalki lub wskazanie na zbawienną potęgę geniusza uczucia — poza dworowanie z parweniuszów i tandeciarzy kultury, z mumii programowo-rodowych — dalej postąpić nie mogło [sc.<sup>1102</sup> pokolenie pozytywistów] (II, 37)”.

Obserwacje Potockiego są niewątpliwie słuszne, ale całkiem ogólnikowe. Skutkiem tego różnice między pokoleniem pozytywistycznym a młodopolskim zostają przez niego skreślone niezależnie od tego, jakie to objawy zwykły towarzyszyć młodości, a jakie starości konkretnej generacji. Kreśląc różnicę główną, autor sięga do zasobu twierdzeń ideowych możliwych do wygłoszenia niezależnie od tego, czy się stosuje teorię pokolenia w danym wykładzie historycznoliterackim czy też nie. Powiada po prostu — kult społeczności i kult indywidualizmu. Czyżbyśmy w tym miejscu docierali do granic stosowalności pojęcia pokolenia?

„Najgłębszą różnicą pomiędzy tym a następującym pokoleniem będzie *stosunek do zbiorowości*. Nad tymi zbiorowość ciąży jeszcze w całej mocy: w postaci koncepcji narodu, solidarności społecznej, wreszcie idealizowania ludu. Przedmiotem ich jest zawsze *człowiek tej lub innej konwencji społecznej* (...) Młoda Polska zaś do szalu, może do błędu posunie poszukiwanie za człowiekiem samym w sobie — bodaj raczej człowiekiem-zwierzęciem, lecz nie człowiekiem-cząstką społeczności. Zapraśnie wydobyć absolut myśli i uczuć ludzkich — bodaj żywiołowych sił — byle tylko nic na wiarę nie brać od „społeczeństwa”, jakkolwiek mu na imię — naród, kasta, nawet — ludzkość. I w tej różnicy między człowiekiem-konwencją, gdzie jednak zawsze jest coś ze społeczeństwa wziętego na wiarę, a człowiekiem-absolutem, rozebrany ze wszelkich strojów, nawet ogólnoludzkich w dawnym znaczeniu humanizmu — tkwi najgłębsza różnica odmłodzonej a Młodej Polski (I, 288–289)”.

Kiedy indziej to przeciwstawienie przybiera postać kontrastu między *pamięcią a wolą* społeczną. W tej oryginalnej, ale pozbawionej szerszych dowodów konstrukcji kult zbiorowości oznacza u starszych poddawanie się konserwatyzmowi, zachowawczości, dążność do utrwalenia tego, co jest, podczas kiedy stanowisko młodych ma być wyzwoleniem aktywności, pragnień walki.

„Podczas gdy pierwsza grupa daje wyraz raczej kategoriom *pamięci* społecznej, obrazując typy i zabytki egzystencji skonsolidowanych w świat, w którym nie oczekujemy już żadnej odmiany prócz tej, którą przyniesie rozkład i wygasanie życia — to w drugiej mamy do czynienia z wyraźnym przyplływem *woli* społecznej, w tysiącnych wewnętrznych i zewnętrznych starciach budujących świat nowy, świat przyszłości (II, 145)”.

<sup>1102</sup>sc. — skrót od łac. *scilicet*: to znaczy. [przypis edytorski]

W tym przeciwstawieniu zdają się też pobrzmiwać echa dwóch odmiennych teorii kultury. Jednej, która stanowiła socjologiczną i filozoficzną podstawę pozytywizmu polskiego, a mianowicie teorii kultury organicznej, dostrzegającej społeczeństwo jako całość podobną do fizjologicznego organizmu. Drugiej, która stać będzie u podłoża społecznych wyobrażeń modernistów, a mianowicie teorii kultury, która podkreśla jej założenia dynamiczne, walczące, tragiczne niekiedy. Nazwiskami mówiąc — echo Spencera pobrzmiwa w Potockiego pamięci społecznej, echo Nietzschego w jego terminie — wola społeczna.

Z kolei charakterystyka ogólna pokolenia Młodej Polski. Jego znamiem głównym jest według Potockiego potrzeba absolutnej prawdy wewnętrznej i ujawnienia wszelkich władz duszy bez względu na aprobatę społeczno-moralną, jest „ton spowiedniczy samoanalizy, potrzeba bezwzględnej szczerości w docieraniu do kryjówek własnego sumienia, a przez nie do sumienia ogółu” (II, 41). Dlatego całą twórczość powieściową młodych nazywa on „spowiedzią powszechną” (II, 39). Pisarzy poszczególnych ocenia podług tego, jaki motyw tej spowiedzi generalnej szczególnie się u nich uwydatnił. Taką samą rolę odgrywa w pokoleniu liryka, z tym, że liryka dzięki swym prawom formalnym, dzięki temu, że nie musi się ona obracać w realistycznych ramach, sięga dalej i sięga śmieiej, staje się „oczyszczającym się z wszelkiej konwencji sensorium psychiki pokolenia” (II, 76). W dziedzinie trzeciego głównego gatunku literackiego, w dramacie, dowodem tych samych dążeń staje się dramatopisarstwo Kisielewskiego, będące „wezbraniem uczuciowości tegoż pokolenia, jeszcze bez określenia tych czy innych wzniosłych celów działania, bez wprowadzenia *bohaterskiego pierwiastku woli*” (II, 136).

Siłę tego oczyszczenia, twierdzi Potocki, najlepiej rozpoznać na tematyce, która w tym stopniu nasilenia była dotąd obca naszej literaturze — miłość zmysłowa. Śmiałość tej struny psychicznej w uczuciowości pokolenia stanowi dla Potockiego probierz rozszerzenia wrażliwości, stanowi świadectwo, że młodzi naprawdę sięgnęli w tajemnice psychiki indywidualnej. Dlatego Potocki żadnej skazy nie umie dostrzec na postawie i artyzmie Tetmajera i Przybyszewskiego, oni bowiem najmocniej zaświadczyli tak rozumianemu poszerzeniu świadomości duchowej pokolenia. Przeceniając tych obydwu pisarzy, z punktu widzenia głoszonych założeń Potocki znowu był konsekwentny, nie pierwszy raz dostrzegamy u niego ten objaw swoistej konsekwencji metodycznej.

„Indywidualność Tetmajera uznać musimy jako maksimum zrealizowanego w pokoleniu materiału żywotności zmysłowej — wszechstronnej, bujnej, zuchwałej, niedającej się zmylić w rozkwicie, jak kwiat chłonnej na światło, ciepło, powietrze — jak kwiat lub żywa istota zanurzającej się z rozkoszą w żywiołach życia (II, 119)”.

„Twórczość Przybyszewskiego (...) jest to w istocie jakby ekspiacyjna za nadmiar konwencjonalizmu w polskiej poezji przeróbka jedyne go żywiołu płci (...) Przybyszewski w całej swej twórczości oddał niejako orkiestralnie, naraz przez wszystkie władze ducha wciągnięte w krąg płci to, co przerabiała poezja wszechświatowa wszystkich czasów (II, 180–181)”.

Co o takiej charakterystyce powiedzieć wypada? Wydaje się, że obydwie spoidła duchowe pokolenia Młodej Polski podane zostały przez Antoniego Potockiego w sposób trafny. Podstawowa i najprościej ujęta różnica w stosunku do pozytywizmu daje się — w skrócie myślowym — ująć jako różnica między kultem zbiorowości a kultem jaźni. Przeciwno temu uogólnieniu protestowano w recenzjach<sup>1103</sup>, dzisiaj byłby to protest chybiony. Tyle że wypada żądać większej precyzji i rozważenia oceny, wypada żądać szukania rzeczywistych powodów tego zjawiska, do tego zaś mało był zdolny Antoni Potocki, entuzjasta zapalny w głoszonych sądach, podobny entuzjasta w stylu krytycznym i sposobie wypowiedzi. Lecz razem z nim trzeba mieć w pamięci zgłoszone przez niego zastrzeżenie, że w sztuce — „zawsze nie to, co się *znalazło*, lecz to, czego się *szuka*, nadaje ostateczny stygmat przemianom” (I, 289). Cele, *szukane* przez obydwie pokolenia, to, dla którego przeżyciem urabiającym stała się klęska roku 1863, i to, które wstąpiło do literatury

<sup>1103</sup>Przeciwko temu uogólnieniu protestowano w recenzjach — T. Grabowski, „Polska literatura współczesna” Potockiego, „Tygodnik Ilustrowany” 1912, nr 27, s. 399–402. [przypis autorski]

w skomplikowanych warunkach końca minionego wieku, były niewątpliwie takie, jakimi je podał Potocki.

## V

Oceniając we wniosku końcowym całość wywodów Antoniego Potockiego, możemy stwierdzić, że przeprowadzenie zasady pokoleń na konkretnym materiale historycznoliterackim tam się najlepiej powiodło Potockiemu, gdzie pisał on o własnym pokoleniu. Ani powiązanie rytmu pokoleń z następstwem dziesięcioleci, ani lekceważenie sporów między pokoleniami nie należą natomiast do słusznych innowacji metodycznych. Natomiast inne wywody o pokoleniu Młodej Polski najlepiej sprawdzić co do ich wartości, porównując je chociażby z autorytatywnym w tej sprawie Feldmanem. Nie zauważył on i nie opisał ani jednego z momentów wspólnych pokolenia: ani przeciwieństwo na skutek odkrycia jaźni indywidualnej, wolnej od wszelkich zobowiązań, jako naczelnej zasady generacji, ani też kwestia powszechnej spowiedzi, autoanalizy działającej z tą samą skutecznością we wszystkich gatunkach literackich, nie występuje w koncepcji Feldmana.

Oznacza to jednocześnie, że intuicja socjalno-literacka, którą wnosi poczucie pokoleń, zdolna jest wskazać na podobieństwa grupowe niewidoczne bez użycia tego instrumentu badawczego. O wyniki stąd uzyskane należy przeto pomnożyć ocenę Młodej Polski w ujęciu Feldmana. Podany przez niego trafny wykres atmosfery duchowej pokolenia, kolejnego wychodzenia na czoło pisarzy charakterystycznych dla zmiany dominanty wewnątrz pokolenia, zyskuje większą spójność, jeżeli pamiętać o wspólnym punkcie wyjściowym generacji, wspólnym bez względu na różnice indywidualne, a w sposób słuszny podanym przez Antoniego Potockiego.

Tak więc *Polskiej literaturze współczesnej* Potockiego, mimo że nie zrównamy jej z *Współczesną literaturą polską* Feldmana, przyznać musimy wartość wyższą od tej, jaką nadała jej współczesna krytyka. Po pierwsze dlatego, ponieważ jej autor samodzielnie wprowadził do polskich badań w zakresie historii literatury zasadę pokoleń. Po wtóre dlatego, ponieważ dzięki temu zdołał dostrzec zjawiska przez innych prześlepiane, ważne zaś zarówno od strony metodycznej, jak od strony merytorycznej charakterystyki tych pokoleń literackich, które w dziele omawianym wystąpiły. Po trzecie, ponieważ ani pierwszej, ani drugiej zasługi naukowej Potockiego w ogóle nie dostrzeżono i dopiero szkic niniejszy stanowi próbę przyznania mu sprawiedliwości, zarówno na tle teorii pokoleń, jak na tle badań historycznoliterackich i dokumentów krytyki aprobatywnej, bo do nich niewątpliwie *Polska literatura współczesna* należy, badań dotyczących piśmiennictwa polskiego w latach 1863–1914.

## MŁODA POLSKA JAKO PROBLEM I MODEL KULTURY<sup>1104</sup>

### I

Gdyby poetyka rozpraw naukowych pozwalała na tytuł dwuczęściowy, tego na przykład rodzaju, co: *Malwina, czyli domysłność serca* lub *Śluby panięskie, czyli magnetyzm serc*, rozprawa niniejsza winna by się nazywać: „Młoda Polska jako problem i model kultury, czyli Ludwik Krzywicki o modernizmie polskim”.

Dla znakomitego socjologa i erudyty na nieprzeliczonych doprawdy polach, jakim był Ludwik Krzywicki (1859–1941), Młoda Polska, której wzrost i wstępną formację bacznie on obserwował, stanowiła przede wszystkim problem z zakresu kultury. Według Krzywickiego, w tej epoce literackiej ukształtował się swoisty model kultury, którego objawy, tak na gruncie polskim, jak międzynarodowym, śledził on w sposób godny przypomnienia i godny analizy. Dlatego możemy pozostać przy pierwszym ogniwie przerwanej w połowie zapowiedzi tytułowej, to bowiem ogniwo istotne było dla Ludwika Krzywickiego.

<sup>1104</sup>*Młoda Polska jako problem i model kultury* — rozprawa powyższa została przedstawiona na posiedzeniu Wydziału I PAN dnia 17 XI 1962. W dyskusji nad nią wzięli udział prof. J. Chałasiński, M. Kalecki, T. Kotarbiński i S. Żółkiewski. Por. *Sprawozdania z prac naukowych Wydziału Nauk Społecznych*, R. V, 1962, z. 5 (27), s. 5–10. [przypis autorski]

Zainteresowanie Krzywickiego dla generacji literackiej wkraczającej do literatury około r. 1890 rozpoczęło się bardzo wcześnie<sup>1105</sup>. Wymowne dla tego zainteresowania są zarówno fakty, jak uprzednie przemilczenia. Na myśli mam to, że chociaż już w dziesięcioleciu 1880–1890 był Krzywicki bardzo aktywnym publicystą, a nawet felietonistą<sup>1106</sup>, w jego ówczesnym dorobku nie ma ani jednego artykułu literackiego. A przecież nie brakowało wówczas zjawisk literacko-artystycznych godnych uwagi także jako symptom kultury.

Rozprawy i artykuły Krzywickiego będące wyrazem tego zainteresowania skupione są głównie w latach 1891–1894 i dają się podzielić na dwie grupy. Pierwsza z nich — to wystąpienia poświęcone objawom nowej literatury i nowych postaw ideowo-filozoficznych na gruncie europejskim; druga grupa, chronologicznie późniejsza — druga połowa r. 1893 i pierwsza połowa r. 1894 — objęła artykuły dotyczące tytułów, pisarzy i objawów polskich. W tym przypomnieniu chronologicznym szczególnie znamienny jest rok 1894.

Dlaczego? Trzy głośne publikacje wyznaczyły w tym roku charakter ideowo-artystyczny polskiego modernizmu. Pierwsza z nich — to II seria *Poezji* Kazimierza Tetmajera, w przeciwieństwie do I serii jego *Poezji* (1891) przynosząca już całkowicie ukształtowany artystycznie i wsparty wybitnym talentem tego poety wyraz nastrojowego pesymizmu, ideowego rozczarowania, melancholii, słowem, postaw typowych dla owej początkowej fazy modernizmu. Była to więc deklaracja własna pokolenia.

W r. 1894 ukazał się nadto pierwszy w Polsce całkowity przekład Baudelaire'a *Kwiatów zła*, dokonany przez Antoniego Langego i Zofię Trzeszczkowską, przekład jakże spóźniony wobec r. 1857, kiedy Baudelaire opublikował *Fleurs du mal!* Niemniej była to dla pokolenia modernistów deklaracja artystycznego wzoru w tradycji europejskiej poezji wyklętej, wzoru ustalane go według postawy dekadentyzmu.

Wreszcie ten sam rok 1894 przyniósł publikację *Wyboru pism dramatycznych* Maurycego Maeterlincka, w doborze i z obszernym wstępem programowym Zenona Przesmyckiego. Deklaracja zatem najbardziej aktualnego wzoru europejskiego dla sztuki aluzyjnej, nastrojowej, o swoistych pretensjach filozoficznych — sztuki, jakiej poszukiwali młodzi.

Zainteresowanie Krzywickiego tymi młodymi rozpoczyna się akuratnie w tym właśnie roku — jeśli mowa o polskim wkładzie do moderny europejskiej; o rok pierwiej — jeśli idzie o wcześniej startującą modernę europejską. Chociaż nie dokonał tego Krzywicki w oparciu o wymienione wydawnictwa i przekłady polskie<sup>1107</sup>, zainteresowanie to rozpoczęło się w samą porę.

Zanim postąpimy dalej, konieczny jest pewien nawias o charakterze bibliograficznym, a nawet sięgający konkordancji określonych tekstów Krzywickiego. Z czasem zbierze on w oddzielną całość i opublikuje swoje najważniejsze artykuły i rozprawy dotyczące modernizmu, mianowicie w tomie *W otchłani*. Stało się to jednak dopiero w r. 1909, kiedy wszystkie te zagadnienia należały już do przeszłości i jak widać z towarzyszącej im w latach 1905–1910 publicystyki Krzywickiego, niewiele go już obchodziły. Ponadto ze swymi

<sup>1105</sup>Zainteresowanie Krzywickiego dla generacji literackiej wkraczającej do literatury około r. 1890 rozpoczęło się bardzo wcześnie — Wchodzącym w zakres niniejszego ujęcia zagadnieniom poświęcony jest w pewnej mierze artykuł J. Z. Jakubowskiego, *Ludwik Krzywicki jako krytyk literacki* („Przegląd Humanistyczny” 1959, nr 6, s. 1–15). Niestety, nie może zadowolić przedstawiona przez autora interpretacja, ani też nie zadał on sobie trudu, by przeczytać wszystkie artykuły literackie Krzywickiego, zwłaszcza dotyczące pisarzy zagranicznych. [przypis autorski]

<sup>1106</sup>Już w dziesięcioleciu 1880–1890 był Krzywicki bardzo aktywnym publicystą, a nawet felietonistą — odpowiedni materiał znaleźć można w *Dzieliach* L. Krzywickiego (t. II–IV, Warszawa 1958–1960), zawierających artykuły i rozprawy z lat 1880–1889. Także dołączone do poszczególnych tomów wykazy prac pominiętych świadczą, że brak artykułów w sprawach literackich jest wynikiem selekcji przeprowadzonej we wzmiankowanych tomach. [przypis autorski]

<sup>1107</sup>Jedyny wyjątek stanowi sąd Krzywickiego o poezji Tetmajera. Nader pozytywnie oceniwszy pisarstwo Ady Negri, przeprowadził on paralelę między nią a Tetmajerem (K. R. Ż. *Ada Negri*, „Prawda” 1897, nr 41, s. 489): „Mimo woli nasuwa się nam porównanie pomiędzy tą poetką, która wyszła spośród ludu, zdrowa, silna, namiętna, a lirykami w rodzaju Tetmajera. Jaka przepaść pomiędzy dzieckiem nędzy, które wycierpiawszy się w dzieciństwie, podnosi teraz głos z nizin społecznych, ażeby rozegnać nieco mroki tam panujące i rozgrzać serca zeszytniałe, a tymi mistrzami rymu, którzy skwitowali z wszelkich wielkich idei i poprzestali na skromniejszym zadaniu: budzenia zachwyty wśród rozpróżnionych dam salonu i wyśpiewywania swoich tęsknot miłosnych. Zamiast pesymizmu zabarwionego — krańcowości się stykają — żądzą orgii w sercu Ady Negri wrze szalone pragnienie życia, walki za ideę, powabów przyrody, prostej szczerzej miłości”. [przypis autorski]

tekstami dawniejszymi postępował on nader niefrasobliwie: mieszał ich porządek chronologiczny, przerabiał, skracał, przy czym ofiarą skrótów w stosunku do pierwodruku padały nieraz wysoce interesujące fragmenty.

I tak np. jeden ze swych najwcześniejszych i najciekawszych artykułów o modernistach, zatytułowany „*Najmłodszy*”, Krzywicki, dotkliwie go okroiwszy, uczynił zakończeniem całej książkowej kompozycji i wymieszał z tekstami późniejszymi o dziesięć lat. Właściwy na tle r. 1894 sens wystąpienia całkowicie się zatracił. Niejednego ze swych zasadniczych artykułów, chociażby dwóch najwcześniejszych pozycji poświęconych Przybyszewskiemu, jego *Zur Psychologie des Individuums* oraz *Totenmesse*, w ogóle Krzywicki do tomu *W otchłani* nie wcielił. Nie ma co ukrywać — nie jest to książka fortuna i jasno ułożona. Dopiero powrót do pierwodruków pomieszczanych w czasopismach pozwala odtworzyć zatartą przez samego Krzywickiego linię rozwojową jego sądów o Młodej Polsce i modernizmie europejskim<sup>1108</sup>.

Pominięcie dotyczące Przybyszewskiego wskazuje zarazem na główny powód, dla którego książka *W otchłani* tak dziwnie się ma do rzeczywistego ciągu wystąpień krytyczno-literackich uczonego. Układał ją ktoś, kto stracił już całkowicie zaufanie i zainteresowanie dla modernizmu polskiego, publikował zaś po czasopismach owe wystąpienia ktoś, kto żywił jeszcze to zainteresowanie. Był to po prostu chleb wypiekany z ciasta już przestalego, które osiadło i stwardniało.

Na osobie Przybyszewskiego dobrze to można wymierzyć. U początku bowiem zajęcia się Krzywickiego literaturą modernistyczną stoi — jeżeli chodzi o polskich pisarzy — właśnie Stanisław Przybyszewski. Przybyszewski osobiście i ten krąg dzieł i pisarzy, z patronatem Nietzschego i Ibsena u samego szczytu, który był własnością międzynarodowej cyganerii berlińskiej tuż po r. 1890. W r. 1894 pisarzy tych Krzywicki traktował możliwie serio. W r. 1899 Przybyszewskiego i przybyszewszczyznę ostro zaatakował. W r. 1909 przedrukował ów atak, pominął onegdajsze pochwały i spodziewania. Gdzieś bowiem między tymi dwiema ostatnimi datami trzeba umieścić opis sceny prawdziwie zabawnej i jak na stosunki w obrębie światka literackiego, właściwie taktownej.

„Po przyjeździe Przybyszewskiego do Warszawy — opowiada Krzywicki w swoich *Wspomnieniach* — spotkałem go idącego z Dagną na Nowym Świecie (...). Podchodząc do mnie, puściła ramię męża, stanęła na środku chodnika, ujęła obiema rękami sukienkę i z całą powagą zrobiła dyg ironiczny. Przechodnie stanęli. Po chwili ze śmiechem ujęła ramię męża i poszli dalej. Było to ironiczne podziękowanie za artykuły moje wymierzone przeciw przybyszewszczyźnie. Ale jej postać była tak uroczą, całe zdarzenie na tle pogody wiosennej i promieni słonecznych miało piętno takiego uroku fantastycznego, iż dzisiaj wypływa w mojej pamięci jako obraz pełen wdzięku i artyzmu<sup>1109</sup>”.

1108

Zawartość tomu *W otchłani* (Warszawa 1909) w stosunku do pierwodruków w czasopismach podaje bibliografia prac L. Krzywickiego pomieszczona w wydawnictwie *Ludwik Krzywicki. Praca zbiorowa poświęcona jego życiu i twórczości*, Warszawa 1938, s. 293. Ze względów przytoczonych w tekście, ilekroć to jest konieczne dla odtworzenia właściwego kontekstu wypowiedzi Krzywickiego lub ilekroć danego ustępu brak w tomie *W otchłani*, cytujemy wedle pierwodruku w czasopiśmie. Kiedy obydwie wskazane okoliczności nie zachodzą, cytujemy według owego tomu, jako łatwiej dostępnego, podając lokalizację w tekście w nawiasach.

Krzywicki jest nadto autorem prawdziwie interesującej i przenikliwej rozprawy o *Emancypantkach* Prusa („*Prawda*” 1894, nr 8–10). Dlatego przenikliwej, ponieważ z dużą trafnością wskazał autor na braki kompozycyjne tej powieści, nie uległ czarowi Madzi Brzeskiej, pokazał słabości filozofii Prusa narzucanej przez jego powieściowych *porte-parole*’ów, a wreszcie cały utwór potraktował jako pretekst do swej zasadniczej wypowiedzi w kwestii emancypacji kobiet. Prusowi to wystąpienie miało przypaść do gustu, i wcale się nie obraził na zadziernego socjologa i folklorystę (zob. L. Krzywicki, *Wspomnienia*, t. II, Warszawa 1958, s. 420). W cytowanej bibliografii Krzywickiego omawiana rozprawa została zarejestrowana w sposób nieułatwiający jej odszukania, a mianowicie w dziale *Sprawa kobieca* (s. 290), wraz z artykułami Krzywickiego na temat *Komediantki* i *Fermentów* Reymonta („*Prawda*” 1896, nr 50; 1897, nr 2, 8, 12). Na wagę tej rozprawy pierwszy zwrócił uwagę H. Markiewicz w szkicu o *Emancypantkach* (Prus i Żeromski. *Rozprawy i szkice literackie*, Warszawa 1954, s. 46, 334). Uwzględni ją również [J. Z.] Jakubowski, *Ludwik Krzywicki jako krytyk literacki*, „*Przegląd Humanistyczny*” 1959, nr 6, s. 9–10. [przypis autorski]

<sup>1109</sup> Po przyjeździe Przybyszewskiego do Warszawy (...) obraz pełen wdzięku i artyzmu — L. Krzywicki, *Wspomnienia*, t. II, s. 442. [przypis autorski]

Cóż, Ludwik Krzywicki okazuje się człowiekiem wrażliwym na osoby i doznania, na które naukowcy bywają przygłusi lub też nie zwykli przyznawać się do słuchu...

## II

„Dwa lata niespełna, a jakaż różnica olbrzymia! Kiedy wiosny zaprzeszłorocznej opuszczałem Warszawę (...)”<sup>1110</sup>. Jeśli bez podania bliższej daty, w książce opublikowanej w r. 1909, czytamy takie zdania, w ogóle nie wiadomo, o co chodzi. Czyżby nagle w r. 1907 Krzywicki opuszczał Warszawę po rewolucji i wtedy nastąpił wybuch dekadentyzmu w tym mieście pełnym zamachowców? Oto przykład zsywania własnych tekstów w sposób aż tak byle jaki, że gotów wprowadzić w błąd czytelnika. Co innego, kiedy te słowa czyta się w styczniu 1894 r. na łamach „Prawdy”<sup>1111</sup>. Wiadomo, jakie „dwa lata niespełna”.

Te dwa lata dopełnijmy faktami biograficznymi oraz krytycznoliterackimi dotyczącymi Krzywickiego. One bowiem właśnie tłumaczą jego zdziwienie po powrocie do kraju. Krzywicki, wciąż pozostający pod groźbą aresztowania, wciąż zamieszany w nielegalną działalność polityczną, zmuszony był wiosną 1891 r. opuścić Warszawę, do której, po studiach w Berlinie i pobycie w Stanach Zjednoczonych, powrócił był dopiero późną jesienią 1893 r. Rychło po powrocie otrzymał bardzo wysoką nagrodę Kasy im. Mianowskiego, umożliwiającą mu życiową stabilizację i spokojniejszą odtąd pracę naukową<sup>1112</sup>.

Rezultatem pobytu w Stanach Zjednoczonych stała się rychło specjalna książka<sup>1113</sup>, złożona ze szkiców podróżniczych publikowanych głównie na łamach „Prawdy”. Rezultatem bytności w Berlinie — niezależnie od studiów naukowych, których wyniki nie od razu były widoczne — był cykl artykułów poświęconych sprawom literackim. W ciągu roku spędzonego w Berlinie zetknął się Krzywicki z nowymi prądami literackimi i kołem ich wyznawców<sup>1114</sup>, tym samym zasadniczo kołem, które zobrazował Stanisław Przybyszewski w tomie *Moich współczesnych: Wśród obcych*. Znamienne, że osoby Krzywickiego Przybyszewski w swoich wspomnieniach berlińskich w ogóle nie wymienił. Cóż, Krzywicki był tylko socjologiem, a nie dzieckiem szatana...

Ówczesne prace krytyczne Krzywickiego poświęcone były przede wszystkim pisarzom zagranicznym: Carlyle, Ibsen, Franz Mehring, Ola Hansson, Max Nordau, Bruno Wille, Hermann Bahr. Do r. 1899 dojdzie do nich Nietzsche, Strindberg, Ada Negri, Franz Servaes. Wachlarz postaci jakże typowy dla wspólnie dzielonych lektur całego modernizmu środkowoeuropejskiego! Wypowiedzi socjologa tak zachłannego na literaturę i umiającego o niej pisać nie będziemy omawiali w ich całej rozciągłości, lecz jedynie z uwagi na dwa zagadnienia. Najpierw — jak kształtowała się w nich właściwa Krzywickiemu metoda interpretacji krytycznej. Tutaj bowiem, a nie na pisarzach polskich dopiero, wyrobił on sobie tę metodę. Po wtóre — w jakim stopniu poprzez swoje lektury i kontakty osobiste dostrzegł on powstawanie całkiem nowej formacji literackiej i do czego ją odniósł genetycznie. Ten drugi wzgląd wyjaśnia bowiem wspomniane przed chwilą zdziwienie Krzywickiego po powrocie do kraju.

Pierwsze z postawionych zagadnień zilustrować można na szkicach dotyczących Ibsena i Carlyle’a. Zwłaszcza w stosunku do Ibsena, którego recepcja krytyczna, teatralna i przekładowa osiągnęła w Polsce w dziesięcioleciu 1890–1900<sup>1115</sup> swój wymiar szczytowy,

<sup>1110</sup>Dwa lata niespełna, a jakaż różnica olbrzymia! Kiedy wiosny zaprzeszłorocznej opuszczałem Warszawę (...) — L. Krzywicki, *W otchłani*, Warszawa 1909, s. 50. [przypis autorski]

<sup>1111</sup>„Dwa lata niespełna, a jakaż różnica olbrzymia! Kiedy wiosny zaprzeszłorocznej opuszczałem Warszawę (...) w styczniu 1894 r. na łamach „Prawdy” — K. R. Żywicki [L. Krzywicki], *Nasz nietzscheanizm*, „Prawda” 1894, nr 4. Ten znamieny artykuł całkowicie uszedł uwagi monografisty recepcji Nietzschego w omawianym okresie. Por. T. Weiss, *Fryderyk Nietzsche w piśmiennictwie polskim lat 1890–1914*, Kraków 1961. [przypis autorski]

<sup>1112</sup>Krzywicki (...) zmuszony był wiosną 1891 r. opuścić Warszawę (...) po studiach w Berlinie i pobycie w Stanach Zjednoczonych, powrócił był dopiero późną jesienią 1893 r. (...) — K. Krzeczkowski, *Zarys życia i pracy Ludwika Krzywickiego*, w: *Ludwik Krzywicki*, s. LVI–LIX. [przypis autorski]

<sup>1113</sup>Rezultatem pobytu w Stanach Zjednoczonych stała się rychło specjalna książka — L. Krzywicki, *Za Atlantykami. Wrażenia z podróży po Ameryce*, Warszawa 1895. [przypis autorski]

<sup>1114</sup>w Berlinie zetknął się Krzywicki z nowymi prądami literackimi i kołem ich wyznawców — L. Krzywicki, *Wspomnienia*, t. II, s. 436–439. [przypis autorski]

<sup>1115</sup>recepcja krytyczna, teatralna i przekładowa [Ibsena] osiągnęła w Polsce w dziesięcioleciu 1890–1900 swój wymiar szczytowy — Pomijając główne wystąpienia wcześniejsze (W. Engeström, *Henryk Ibsen, poeta norweski*, Warszawa 1875; S. Wollerner, *Henryk Ibsen*, Lwów 1888), można odnotować w dziesięcioleciu 1890–1900 następujące poważniejsze artykuły i studia dotyczące norweskiego dramaturga: H. Biegeleisen, *Henryk Ibsen. Szkic społeczno-literacki*, Warszawa 1891; W. Bogusławski, *Skandynawizm w literaturze. Henryk Ibsen*, „Biblioteka

poglądy i interpretacje pióra Ludwika Krzywickiego uderzają swą całkowitą na gruncie polskim samodzielnością. Polega ona na umiejętności klasowej interpretacji zjawiska literackiego, na dążeniu do tego, aby wyszukawszy odpowiedni równoważnik klasowy, jego istnieniem i działaniem tłumaczyć zarówno genezę, jak rozpowszechnienie danego faktu literackiego. Analizy Krzywickiego wyraźnie zmiierają w tym kierunku, co odpowiednie prace Jerzego Plechanowa (*Francuska literatura dramatyczna i malarstwo francuskie wieku XIX z punktu widzenia socjologii*, 1905; *Sztuka a życie społeczne*, 1912). Same daty wskazują wszakże, że o bezpośredniej zależności Krzywickiego od Plechanowa nie może być mowy.

Stąd inne domysły będą bardziej na miejscu. Być może, że odezwała się w tych pracach bezpośrednio dostępną Krzywickiemu tradycja polskiej krytyki marksistowskiej — chodzi o Bronisława Białobłockiego<sup>1116</sup>. Ale możliwe jest również i to, że analizy owe stanowią dla niedawnego tłumacza *Kapitału* Marksa coś na podobieństwo wykonywanej na preparacie literackim zaprawy do tych marksistowskich rozpraw na temat klasowego powstawania, krążenia i oddziaływania idei społecznych, których mistrzem miał się okazać Krzywicki<sup>1117</sup>. Obydwa postawione domysły nie wykluczają się, lecz dopełniają.

Dokładniejszego zbadania domagałaby się nadto możliwa zależność bądź zbieżność poglądów Krzywickiego z pracami krytycznymi Leona Winiarskiego (liczne jego wystąpienia spotkać można w tych samych czasopismach, w których publikował Krzywicki). Podobny postulat zgłosić wypada, jeżeli chodzi o Franza Mehringa — Krzywicki znał *Legendę Lessinga* i pisał o niej.

Zgodnie z tymi założeniami postawę ideową Carlyle'a, jego krytykę burżuazyjnego XIX stulecia, krytykę konserwatywną, moralistyczną, kpiącą, odwołującą się zarazem do indywidualizmu i heroizmu epoki romantycznej — Krzywicki tłumaczy następująco:

„Jest on ostatnim kaznodzieją średniowiecznego chłopstwa szkockiego, które nie wie, gdzie szukać ocalenia. W tym gruncie tkwi i jego radykalizm, i jego zachowawczość, jego wolnomyślna religijność i jego krytyczna powaga, nienawiść ku »mamonizmowi« i uwielbienie feudalnej patriarchalności. Wady i zalety Carlyle'a i jego dwuznaczna natura sfinksowa są najlepszym uanocznieniem chłopsko-szkockiego pojmowania świata<sup>1118</sup>”.

Pisarstwo Ibsena pozwoliło Krzywickiemu na to, że mógł on sięgnąć do równoważników klasowych związanych już z wiekiem XIX, a ponadto mógł mówić o bezpośrednio aktualnych wzorach i modach literackich. W noworocznym — na rok 1893 — numerze „Prawdy” meldował z Berlina:

„Być (...) ibsenistą należy tu obecnie wraz z nietzscheanizmem do niezbędnych ryzsztunków każdego ducha »wolnego«, tj. każdej istoty, która

Warszawska” 1891, t. IV; C. Jellenta, *Ostatnie dramata Ibsena*, „Ateneum” 1893, t. I; W. Marrene-Morzowska, *Nowe prądy w literaturze dramatycznej*, „Wędrowiec” 1893, s. 473–475; L. Szczepański, *Henryk Ibsen. Garść uwag*, „Świat” 1894, s. 544–547, 576–579; A. Świątochowski, *Ibseniada*, „Prawda” 1896, nr 49 (jest to złośliwy atak na przesadny kult Ibsena w Polsce); A. Górski, *Henryk Ibsen* — 20 marca 1828, „Życie” 1898, s. 133–134. Nadto książka L. Germana, *Henryk Ibsen*, Lwów 1895 (uprzednio druk. na łamach „Przewodnika Naukowego i Literackiego” 1894); główne recenzje: Z. Daszyńska w: „Głos” 1895, s. 270–272; J. Kotarbiński w: „Przegląd Literacki” 1896, nr 5; I. Suesser w: „Ateneum” 1896, t. II. Znacznej części wyliczonych tytułów nie wymienia W. Hahn, *Henryk Ibsen w Polsce. W setną rocznicę urodzin. 1828, 20 III 1928*, Lublin 1929. Większe zaufanie budzi podane przez Hahna zestawienie polskich przekładów i przedstawień sztuk Ibsena (W. Hahn, *Henryk Ibsen w Polsce* (...), Lublin 1929, s. 9–22). [przypis autorski]

<sup>1116</sup>tradycja polskiej krytyki marksistowskiej (...) Bronisława Białobłockiego — S. Sandler, *U początków marksistowskiej krytyki literackiej w Polsce*. Bronisław Białobłocki, Wrocław 1954, s. 22–32, 76–87. [przypis autorski]

<sup>1117</sup>coś na podobieństwo wykonywanej na preparacie literackim zaprawy do tych marksistowskich rozpraw na temat klasowego powstawania, krążenia i oddziaływania idei społecznych, których mistrzem miał się okazać Krzywicki — A. Schaff, *Narodziny i rozwój filozofii marksistowskiej*, Warszawa 1950, s. 377: „Idea jest więc tylko świadomym wyrazem dokonanych już przemian w materialnym podłożu społecznym, ale z chwilą pojawienia się staje się potężnym orężem w dalszej ich realizacji (...). Krzywicki dzięki swej wielkiej erudycji potrafił w *Rodowodzie idei społecznej* oraz w innych pracach popularyzacyjnych poświęconych sprawie rozwoju społecznego zilustrować te ogólne tezy konkretnymi przykładami historycznymi w sposób niezwykle przekonywający”. [przypis autorski]

<sup>1118</sup>Jest on ostatnim kaznodzieją średniowiecznego chłopstwa szkockiego, które nie wie, gdzie szukać ocalenia. (...) uanocznieniem chłopsko-szkockiego pojmowania świata — J. Wojewódzki [L. Krzywicki], *Sfinks wieku XIX*, „Prawda” 1892, nr 2, s. 16–17. Artykuł został spowodowany ukazaniem się polskich przekładów dzieł Carlyle'a: *Sartor Resartus* (1882) oraz *Bohaterowie* (1882). [przypis autorski]

zbrzydliła sobie błoto codzienności mieszczańskiej (ale nie odsetki pobierane z odziedziczonych kapitałów), a nadto chce być uznaną w dwudziestym roku życia za dziesiąte cudo świata<sup>1119</sup>”.

Wspomnianą przed chwilą zapowiedzią studiów Krzywickiego z dziedziny krążenia idei, w danym wypadku literackich, stała się jego niezwykle instruktywna rozprawa o przyczynach i przebiegu recepcji Ibsena na gruncie angielskim. Zdaniem socjologa, w społeczeństwie angielskim, z jego konformizmem społeczno-obyczajowym, z jego politycznym oportunizmem i kultem pieniądza, norweski dramaturg mógł odegrać rolę podobną do tej, jaką miał już za sobą w swym rodzinnym społeczeństwie. Ibsen-zjawisko otrzymał na tle owego społeczeństwa taką „podkładkę” generalną:

„Ibsen jest na wskroś dziećciem swego otoczenia — dzielnego drobnomieszczaństwa skandynawskiego, z którym ani może się równać epischerka trzoda, na jaką dzieje przekształciły odpowiednią warstwę społeczeństwa niemieckiego. Norwegia nigdy nie zaznała poddaństwa, które zniszczyło i wytepiło staroczesną, barbarzyńską butność włościańskich tłumów naszego ładu; jej ludność miejska znalazła się również w warunkach sprzyjających tradycjom hardego gminu rzemieślniczego. Toteż kiedy obecne stulecie postawiło przed tym odludnym zakątkiem nowe zagadnienia, znalazło ono w społeczeństwie skandynawskim dostateczną ilość pierwiastku ludzkiego zdolnego do zrozumienia ducha czasu. (...) w swoim łonie wypia-stowało ono mnóstwo jednostek zdolnych do rzucaenia rękawicy przeszłości z chwilą, kiedy życie zmieniać zaczęło swój bieg i zwracać w innym kierunku (...) cała wyższość ojczyzny Ibsena polega na tym, że przełom ów dokonywała się bardzo szybko. (...) Sprawy były drobne, szare, powszednie; polegały one na skardze żony przeciwko samowoli i wybrykom męża, na zatargu pomiędzy poczuciem godności osobistej a trzodowymi instynktami tłumu, na plunięciu w twarz różnym publicznym rzezimieszkom, łowiącym ryby w mętnej wirze funduszów gminnych. Ibsen stał się dziejopisarzem tej epoki przełomowej i psychologiem duszy owych temperamentów, które zmiana warunków uczyniła bojownikami przeciwko niedorzecznościom rutyny, zmusiła do protestu przeciwko gwałtom opinii publicznej nad jednostką, napelniła serca ich pogardą dla obłudy<sup>1120</sup>”.

Dłuższy fragment ukazuje cechy postępowania krytycznego, właściwe Krzywickiemu: idea w działaniu społecznym, oto co go najpierw obchodzi. Idea w jej materiale obyczajowym, w typach i odmianach konfliktów. Geneza zaś klasowa o tyle, o ile tłumaczy ona szczególne cechy ideowe pisarstwa Ibsena. Szczególne przez ich związek z chłopską i wolną, nawet kiedy stawała się mieszczańską — Norwacją.

<sup>1119</sup> Być (...) ibsenistą należy tu obecnie wraz z nietzscheanizmem do niezbędnych rymstunków każdego ducha „wolnego” (...) dziesiąte cudo świata — J. W. [L. Krzywicki], *Nowy utwór Ibsena*, „Prawda” 1893, nr 1, s. 5. Ten „nowy utwór” to *Budowniczy Solness*. Nie wywołał on w czasopiśmie polskim szerszego odgłosu; oprócz artykułu Krzywickiego można wskazać jedynie: W. Bugiel, „*Budowniczy Solness*”, „Myśl” 1893, nr 11–12. Cytowany wywód Krzywickiego wykazuje zastanawiające podobieństwo do analizy związków między stanowiskiem ideowym Ibsena a charakterem społecznym Norwegii, jaką w liście do P. Ernsta, datowanym 5 VI 1890, przeprowadził F. Engels (K. Marks i F. Engels, *O literaturze i sztuce. Wybór tekstów*, Warszawa 1958, s. 20–21): „Chłop norweski nie zaznał nigdy poddaństwa, i to, podobnie jak w Kastylii, kształtuje zupełnie inaczej tło ogólnego rozwoju. Norweski drobnomieszczański jest synem wolnego chłopca i reprezentuje w tych warunkach męski typ w przeciwieństwie do zdegenerowanego niemieckiego mieszczaństwa. Tak samo norweska drobnomieszczańska stoi ocale niebo wyżej od żony niemieckiego drobnomieszczańca. I cokolwiek można by powiedzieć o błędach np. dramatów Ibsena, to przecież odzwierciedlają one świat wprawdzie drobnego i średniego mieszczaństwa, ale jakże odmienny od niemieckiego, świat, w którym ludzie mają jeszcze charakter i inicjatywę i działają samodzielnie, jakkolwiek postępowanie ich może się niekiedy obcemu obserwatorowi wydawać dosyć dziwne”. Wydaje się zupełnie niemożliwe, ażeby piszący w r. 1893 o Ibsenie Krzywicki mógł znać ten list, ale nie jest wykluczone, że w związku z prawdopodobną u niego lekturą polemiki literackiej ([por.] K. Marks i F. Engels, *O literaturze i sztuce. Wybór tekstów*, Warszawa 1958, s. 239–240), której jednym z ogniw był ów list Engelsa, jakieś echa cytowanej interpretacji doszły uszu młodego socjologa polskiego. Osoby Paula Ernsta Krzywicki w swoich *Wspomnieniach* nie wymienia. [przypis autorski]

<sup>1120</sup> Ibsen jest na wskroś dziećciem swego otoczenia (...) pogardą dla obłudy — J. Wojewódzki, *Ibsen w Anglii*, „Prawda” 1893, nr 33, s. 392. [przypis autorski]



Po linii myślowej pochodzącej również z literatury skandynawskiej i odnosząc swoje obserwacje do Ibsena jako kontrastu, w tym samym czasie doszedł Krzywicki do progu o nazwie — modernizm europejski. Nastąpiło to w artykule poświęconym Oli Hanssonowi<sup>1121</sup>, temu pisarzowi, który i dla Przybyszewskiego w drugiej części *Zur Psychologie des Individuums* stanie się zwiastunem nowej atmosfery literackiej, nowego typu odczuwania w ogóle. Jako motto owego artykułu można by położyć późniejsze słowa Adolfa Nowaczyńskiego: „Współczesny Werther szumi intelektualnie dość długo, zanim tężyzna młodego umysłu przejdzie w apatię dojrzałego Europejczyka<sup>1122</sup>”.

Wywód Krzywickiego pokazuje, dlaczego tak się stało. Punktem wyjścia jest dla niego porównanie generacji Ibsena czy Björnsona z pokoleniem Hanssona, z Młodą Skandynawią w ogóle. Ci pierwsi są

„malarzami mniej lub więcej rozległych zatargów życiowych. Zwykle bohater występuje z pewnymi przekonaniami lub dążnościami uczuciowymi, a życie wypowiada mu o nie walkę (...). Zgoła coś odmiennego przedstawia nam młode pokolenie. Wszystko tutaj wygląda inaczej, nawet forma, w jaką autor myśl swoją układa — przeważnie pamiętnikowa. Zamiast życia, ze starć wysnuwającego wątek przedmiotowy, występuje przede wszystkim jednostka spowiadająca się ze stanów swojego „ja” fizycznego i duchowego<sup>1123</sup>”.

Z kolei próba interpretacji owej różnicy. Próba o znaczeniu centralnym dla sposobu zrozumienia i sposobu oceny przez Krzywickiego nowej, rodzącej się literatury jako zjawiska z dziedziny kultury społeczeństwa klasowego. Poprzez osobę i przykład Oli Hanssona sięga ta interpretacja o wiele dalej:

„pokolenie stare jest dzieckiem tych czasów, kiedy mieszczaństwo i zamknięte drobnomieszczaństwo walczyły na półwyspie o swoją dzisiejszą synekurę społeczną i gorzały jeszcze różnymi ideami. Spośród tych warstw

1121

Wobec bliskości chronologicznej tego artykułu (K. R. Ż., *Z Niemiec*, „Prawda” 1892, nr 44) z broszurą Przybyszewskiego rzeczą celową będzie ustalić, komu przypada pierwszeństwo w zaznajomieniu czytelnika polskiego z Młodą Skandynawią i Olą Hanssonem w jej gronie. Przybyszewski, pod bezpośrednim wrażeniem wizyty u Hanssona, zaczął pisać swój szkic 8 V 1892 i szybko go ukończył, wydał zaś drukiem pod sam koniec tegoż roku. Tak przynajmniej wynika z *Moich współczesnych. Wśród obcych* (Warszawa 1926, s. 59), jeżeli mamy prawo traktować ten pamiętnik jako ściśle kalendarium bio-bibliograficzne.

Mamy zatem dwie inicjatywy niezależne i równoległe, o tym samym źródle wstępnym, ponieważ Krzywicki (K. R. Ż., *Z Niemiec*, „Prawda” 1892, nr 44, s. 522) poznał osobiście młodego pisarza szwedzkiego: „Dziwne w ogóle na mnie uczynił wrażenie Hansson — człowiek, który nie miał czasu skąpać się w szerokim potoku życia, a wiedzę swoją pod tym względem czerpał raczej z monografii psychiatrycznych niż ze spostrzeżeń własnych”.

W świetle bibliografii komu innemu przypada pierwszeństwo — Ignacemu Suesserowi, pracowitemu propagatorowi i tłumaczowi piśmiennictwa skandynawskiego. Oto zestawienie chronologiczne: I. Suesser, „*Młodzi w literaturze skandynawskiej*”, „Myśl” 1892, nr 1–6; A. Świętochowski, *Liberum veto*, „Prawda” 1892, nr 47; J. Kotarbiński, *Krytyk-impresjonista*, „Biblioteka Warszawska” 1893, t. III; I. Matuszewski, *Podmuchi z północy. Młoda Skandynawia i Ola Hansson*, „Ateneum” 1894, t. I; W. F[eldman], *Z nowszej literatury skandynawskiej*. „Ateneum” 1899, t. I (jest to omówienie książki: M. Herzfeld, *Die skandinavische Literatur und ihre Tendenzen*, Berlin 1898); M. H. Rawicz, *Ola Hansson*, „Przegląd Polski” 1900, t. 137; J. Klemensiewiczowa, *Ruch literacki ostatniego dwudziestolecia w Danii i Norwegii*, „Ateneum” 1901, t. II. Rozprawy Kotarbińskiego i Matuszewskiego zostały wywołane polskim przekładem Hanssona *Młodej Skandynawii* (Warszawa 1893; główne recenzje: P. C[hmielowski] w: „Wędrowiec” 1893, s. 207; W. Bugiel w: „Prawda” 1894, nr 31; I. Suesser w: „Przegląd Tygodniowy” 1894, s. 102).

Jeżeli dodać, że na parę lat przed „Życiem” krakowskim, które za redakcji Przybyszewskiego opublikowało przekłady szkiców o Poem, Barbey d’Aureilly’em oraz *Nowy problemat serca* (1898, s. 255–259), teksty Hanssona krążyły po czasopiśmie polskich, między legendy należy włożyć mniemanie, jakoby dopiero Przybyszewski wprowadził go do Polski. Gromada wprowadzających była znacznie szersza i jako jeden z najpierwszych należy do niej Krzywicki. Wspomniane przekłady to: *Sensitiva amorosa* („Przegląd Poznański” 1894, nr 12–15), *Böcklin* („Przegląd Poznański” 1895, nr 26–27, oraz „Tydzień” 1897, s. 357–358, 367–368, 381–383), *Krytyka* („Krytyka” 1896, s. 319–325), *Bezdomny* („Przegląd Poznański” 1896, nr 1–4). Ostatnim ogniwem tego zainteresowania będzie dokonany przez S. Lacka przekład *Jasnovidzów i wróżbitów* (Warszawa 1905). [przypis autorski]

<sup>1122</sup>Współczesny Werther szumi intelektualnie dość długo, zanim tężyzna młodego umysłu przejdzie w apatię dojrzałego Europejczyka — A. Neuwert-Nowaczyński, *Anarchia literacka w Niemczech. (Studium pesymistyczne)*, „Ateneum” 1899, t. III, z. 2, s. 206. [przypis autorski]

<sup>1123</sup>malarzami mniej lub więcej rozległych zatargów życiowych (...) jednostka spowiadająca się ze stanów swojego „ja” fizycznego i duchowego — K. R. Ż. [L. Krzywicki], *Z Niemiec*, s. 521. [przypis autorski]

wyszli ci autorzy (...). Tymczasem rozwój podąża dalej. Spośród warstw niższych wydobywają się ludzie, których otoczenie od kolebki było skąpe w zdarzenia lub którzy z wyższych zostali wyrzuceni, zanim poznali życie. Ukazują się wykolejeni na wielką skalę, *déclassés*, że użyjemy nieswojskiego wyrażenia. Głodzący się proletariusz umysłowy, młody pustelnik w samotności analizujący siebie — oto materiał nowego pokolenia. Otoczenie młodych głów, którym czaszkę rozsadza nawał idei — to są jedyni znajomi, a towarzystwo owo nie da znajomości życia, zwłaszcza że składa się ono jeszcze nie z ludzi, ale młodzieńców. Monografie psychiatryczne wynagradzają ten brak. Sam Hansson jest dzieckiem włościańskim, które wychowało się w ciasnej sferze zagrody chłopskiej, prawdopodobnie wcześniej z nią zerwało związek, a w uniwersytecie żyło samotnie lub w gwarnej wymianie zdań — ponad warstwami, tj. poza życiem, oderwane od stanu włościańskiego, nieprzyzwyczajone przez inny<sup>1124</sup>”.

Próg prowadzący do europejskiej literatury modernistycznej przekroczył Krzywicki na identycznym, co Przybyszewski, przykładzie literackim: Ola Hansson. Lecz jakże inaczej! Dla Przybyszewskiego Hansson był po prostu wzorem do bezkrytycznego i wyznawczego rozpowszechnienia, do narzucenia innym problematyki i stylu odczuwania szwedzkiego pisarza. Dla Krzywickiego jest to obiekt do zbadania w trybie analizy marksistowskiej. Znakomity socjolog z żadnym z podówczas piszących krytyków polskich nie daje się zestawić, ponieważ analizując indywidualny przypadek Hanssona rozpatruje on pewne generalne zjawisko, które ten przypadek wywołało. Hansson, chociaż syn chłopski, jest wyobcowany, oderwany od społeczeństwa, a uczony odpowiada na pytanie, dlaczego tak się mogło stać mimo metryki społecznej pisarza, która zdawała się usuwać to niebezpieczeństwo. Nie ma gotowego schematu socjologicznego, który by przed tym chronił; istnieje zjawisko społeczne, w tym wypadku szczególnie paradoksalnie przebiegające.

Ludwik Krzywicki dostrzega proces alienacji społecznej i dlatego odmiennie i samodzielnie przekracza próg literatury modernistycznej.

### III

„Dwa lata niespełna, a jakaż różnica olbrzymia!”

Różnica wobec literackiej atmosfery Warszawy znanej Krzywickiemu sprzed wyjazdu za granicę, lecz nie wobec tego, co poznał on w Berlinie. Wobec tego doświadczenia i treści, którymi przez owe dwa lata zapełniła się jego biografia intelektualna, od razu go przysposobiły do przeniesienia na grunt polski związanych z nimi narzędzi interpretacyjnych.

„*Andere Vögel, andere Lieder*<sup>1125</sup>!” Niewiele później od publikacji *Naszego nietzscheanizmu* tymi słowami rozpoczął Krzywicki rozprawę „*Najmłodszy*”. Pokusił się w niej o syntetyczną charakterystykę młodego pokolenia literackiego, czerpiąc do niej sporo motywów z niedawnych rozważań o pisarzach skandynawskich.

„*Andere Vögel, andere Lieder!* Bo do przybytku ojczystej literatury poczyna pukać nowa generacja i dość energicznie dopominać się o prawo zabrania głosu (...). Z góry musimy powiedzieć, że najmłodszy występują z obliczem nader wyraźnym. Pokolenie sprzed lat dwudziestu oddychało umiłowaniem trzeźwego życia, wniosło zapał do ścisłej wiedzy, w praktyce zaś teorię szarego, nieustającego czynu. Pesymizmów tam nie było, organizmy tryskały zdrowiem (...) wstępująca obecnie w szranki piśmiennicze generacja bynajmniej nie przedstawia jakichś nie odcyfrowanych znaków zapytania — mówię o tych, którzy nie są spóźnioną falą przeszłych pokoleń. Naukę nie bardzo ona poważa, za mało ma w sobie narkotyku; filozofię uwielbia, lecz taką, która niby fata-morgana wód i drzew ściele się nad spieczoną wydmą

<sup>1124</sup> „pokolenie stare jest dzieckiem tych czasów, kiedy mieszczaństwo i zamożniejsze drobnomieszczaństwo walczyły na półwyspie o swoją dzisiejszą synekurę społeczną (...) ponad warstwami, tj. poza życiem, oderwane od stanu włościańskiego, nieprzyzwyczajone przez inny — K. R. Ż. [L. Krzywicki], *Z Niemiec*, s. 522. [przypis autorski]

<sup>1125</sup> *andere Vögel, andere Lieder* (niem.) — inne ptaki, inne pieśni. [przypis edytorski]

piasków. I na inne pola życia spogląda z obojętnością, niekiedy zaś ze wstrętem, o ile one nie zaświecą błędnym ognikiem efektownego światła. Ale za to jest przesiąknięta estetyką aż do szpiku kości<sup>1126</sup>”.

W odcyfrowaniu owych znaków zapytania okazały się Krzywickiemu pomocne zarówno zainteresowania czujnego obserwatora współczesności, jak wiedza etnologa i folklorysty. Rezultaty poszukiwania nowych sygnałów kultury poprzez jej znaki ujawnione w piśmiennictwie przedstawimy łącznie, a nie poprzez rozpatrzenie poszczególnych artykułów. Łącznie — pamiętając wszakże, że najwcześniejszym takim znakiem polskiego pochodzenia stał się dla Krzywickiego na parę lat przed swym przybyciem do Krakowa — Stanisław Przybyszewski.

Wstępne ogniwo rozważań uczonego, ogniwo niezwiązane jeszcze bezpośrednio z modernizmem, stanowią jego obserwacje dotyczące miejsca sztuki, kultury i prasy w świecie i stosunkach kapitalistycznych. Takie zagadnienia, jak merkantylizacja prasy, jak uzależnienie finansowe artystów, jak towarowy charakter wytworów kultury i sztuki, jak mechanizacja i standaryzacja otoczenia cywilizacyjnego człowieka współczesnego podpadły pod jego bystrą uwagę<sup>1127</sup>. Z czasem, kiedy Zenon Przesmycki ogłosił w „Chimerze” (1901) *Ad leones* Norwida, Krzywicki natychmiast dostrzegł sens tej noweli i przytoczył jej treść, zaopatrzywszy taką konkluzją:

„Obrazek ten jędrny Cypriana Norwida wypływa w wyobraźni mojej, gdy zastanawiam się nad oddziaływaniem życia na twórczość artystyczną i w ogóle umysłową.

Dzieła artysty i myśliciela stały się towarem pospolitym, który, jak wszelki inny produkt, musi uwzględnić życzenia spożywców<sup>1128</sup>”.

Wśród analizowanych przez uczonego skutków duchowych kapitalizmu socjolog wielokrotnie zwraca uwagę na zagadnienie tandety: intelektualnej, artystycznej, filozoficznej<sup>1129</sup>. Ze szczególną pasją uderzał Krzywicki w okaz ludzki, jaki nazywał „filozofującym blagierem”<sup>1130</sup>. To jego rzetelna i ogromna wiedza buntowała się przeciwko jej obracaniu w liczmany, kiedy pisał:

„Plutokracja, która nadaje ton życiu dzisiejszemu, przyozdabia swoje salony według śmiesznej recepty: dziś nabywa meble jednego stylu, jutro — odmienne, do nich dokupi posążek lub obraz. Powstaje Pocięjów stylów, który świadczy o kieszeni właściciela, ale nie o jego smaku. Mędrzek filozofujący tak samo gromadzi w swoim mózgu skarby wiedzy: tam coś zasłyszał, ówdzie coś przeczytał<sup>1131</sup>”.

Na marginesie owego ataku na tandetę kapitalistyczną Krzywicki rozwija związane z nią dwa motywy. Znał on z autopsji Stany Zjednoczone. Za Oceanem uderzyła go spowodowana przez kapitalizm szpetota otoczenia cywilizacyjnego człowieka. Zjawisko

<sup>1126</sup> *Andere Vögel, andere Lieder! Bo do przybytku ojczystej literatury poczyna pukać nowa generacja (...) prześlągnięta estetyką aż do szpiku kości* — K. R. Żywicki [L. Krzywicki], „*Najmłodszy*”, „*Prawda*” 1894, nr 16, s. 187 (fragment pominięty w [tomie] *W otchłani*, Warszawa 1909). Pisząc *Modernizm polski* wypowiedzi tej nie dostrzegłem i nie zacytowałem. Na tle r. 1894 było to jedno z pierwszych lub bodaj pierwsze syntetyczne i obiektywne ujęcie fizjonomii nowego pokolenia. [przypis autorski]

<sup>1127</sup> *Takie zagadnienia, jak merkantylizacja prasy (...) podpadły pod jego bystrą uwagę* — jest to artykuł *Kapitalizm w sztuce i nauce* („*Prawda*” 1891, nr 41) oraz cykl artykułów *Kapitalizm a dziennikarstwo* („*Prawda*” 1891, nr 42–47). Uformował z nich Krzywicki wstępną partię tomu *W otchłani* (s. 1–50). [przypis autorski]

<sup>1128</sup> *Obrazek ten jędrny Cypriana Norwida (...) musi uwzględnić życzenia spożywców* — L. Krzywicki, *W otchłani*, Warszawa 1909, s. 205. Niemniej ciekawa jest analiza dorobku Rodziewiczówny jako dostarczycielki łatwizny, a samej autorki — jako ofiary domagających się owej łatwizny polskich spożywców książek (L. Krzywicki, *W otchłani*, Warszawa 1909, s. 37). [przypis autorski]

<sup>1129</sup> *wielokrotnie zwraca uwagę na zagadnienie tandety: intelektualnej, artystycznej, filozoficznej* — L. Krzywicki, *W otchłani*, Warszawa 1909, s. 45, 64. [przypis autorski]

<sup>1130</sup> *uderzał Krzywicki w okaz ludzki, jaki nazywał „filozofującym blagierem”* — L. Krzywicki, *W otchłani*, Warszawa 1909, s. 48. [przypis autorski]

<sup>1131</sup> *Plutokracja, która nadaje ton życiu dzisiejszemu, przyozdabia swoje salony według śmiesznej recepty: dziś nabywa meble jednego stylu, jutro — odmienne, do nich dokupi posążek lub obraz. Powstaje Pocięjów stylów, który świadczy o kieszeni właściciela, ale nie o jego smaku. Mędrzek filozofujący tak samo gromadzi w swoim mózgu skarby wiedzy: tam coś zasłyszał, ówdzie coś przeczytał* — L. Krzywicki, *W otchłani*, Warszawa 1909, s. 48–49. [przypis autorski]

dostrzeżone trafnie — koniec wieku XIX był wyjątkowo niedbały, jeśli mowa o podobnym otoczeniu; wkład inwestycyjny kapitalisty ograniczał się do tego wyłączenie, co konieczne było ze względu na zysk. Stąd obserwacja sugestywna i przenikliwa:

„Zwiedzając Stany Zjednoczone i przyglądając się ich kulturze, która tworzyła się niemal wyłącznie pod działaniem potęg właściwych naszej epoce, uświadamiałem sobie tę wielką prawdę, że industrializm a piękno nie są rzeczami współrzednymi i być nawet nie mogą (...).

Tam, nad mleczną kotłownią wodospadu, rozsiadły się olbrzymie a brudne kazamaty, odrapane i poszczerbione, nowe jeszcze i młode, a już rudery. Kłęby dymu parskały z kominów i kłębiły się pasmem czarnych obłoków nad śnieżnym obrusem rzeki, sadzą pokrywały krzaki i bluźniły przyrodzie. Szły rzędy domków, opuszczonych, acz zamieszkałych, a dokoła nich nie czuć było troskliwej ręki, która otoczyłaby je kobiercami zieleni. Z kazamatów w godzinie południowej wylegały tłumy brudne, zmęczone, z gestami mówiącymi o znuczeniu. Rudery architektoniczne i rudery ludzkie!<sup>1132</sup>”

Drugi motyw ataku na kulturowe skutki industrializacji i kapitalizmu jest jeszcze bardziej interesujący. Dotyczy on miasta, urbanizmu i ich związków z pesymizmem modernistycznym. Bardziej interesujący jest także dlatego, że zbudowany został w znacznym stopniu ze składników literackich i prowadzi też do konsekwencji tego typu. Sam Krzywicki podaje za Verhaerenem hasło — *villes tentaculaires*; za osnowę swoich rozważań o mieście jako tworze sztuki w sensie „zerwania z wzorami bezpośrednimi przyrody”<sup>1133</sup> bierze on *A rebours* Huysmansa. Konsekwencje literackie dotyczą ówczesnej twórczości prozaicznej polskiej. Występują u Krzywickiego skojarzenia i całe ustępy, które mogłyby się znaleźć w Reymonta *Ziemi obiecanej* czy rozdziałach *Ludzi bezdomnych* umieszczonych w Zagłębiu Dąbrowskim. Występują też takie, bodaj liczniejsze stronicie, które stanowią coś niby przygrywkę do *Próchna*, do Berentowej wizji miasta-potwora<sup>1134</sup>.

Te powiązania stały się nadto dla Krzywickiego instrumentem interpretacyjnym w stosunku do modernizmu. Aż całą stronicę należy w tym celu przytoczyć, zwłaszcza że jej autor zdawał sobie sprawę, iż nie tyle podaje sprawdzony dowód, ile buduje sugestywną metaforę krytyczną:

„Otóż gdy mam przed sobą estetyzm »przedziwnych woni« i »nagiego przepychu« i owe hasła sztuki bez pierwiastków uczucia społecznego, symbolizmy i inne »izmy«, »nastroje« i piękno dźwięków słownych bez skojarzeń logicznych, sztychy w linii bez proporcji, bez naturalności barw i logiki zestawień, w wyobraźni mojej wynurza się wielkie miasto. A na tym tle murów i kurzu przesuwają się

ci młodzieńcy świata mieszczańskiego, na stawkę w kostki kładący życie swoje i pozbawieni wszelkiej wiary i zapału;

i owe podłe seciny, których Bóg nie zechce i czart odrzuci;

i znuczeni potępieńcy, i katorżnicy pracy umysłowej, którzy by ot! wyciągnęli się na bruku, ażeby tam jak zbiedzona szkapą wyzionąć ducha;

i nie-do-mężczyźni z wszeteczeństwem cerebracji mózgowej, i kobiety w ukrytym obłądnie bachantki (...).

Tak, modernści mają słusność, gdy twierdzą, że ich poezja i malarstwo zwiastują nowy okres w sztuce. Właściwa nazwa tego okresu to okres sztuki *wielkomięskiej*. Gdyby mi kazano udowodnić to założenie, może znalazłbym

<sup>1132</sup>Zwiedzając Stany Zjednoczone i przyglądając się ich kulturze (...) Rudery architektoniczne i rudery ludzkie! — L. Krzywicki, *W otchłani*, Warszawa 1909, s. 235–236. Obserwacje podobne powtarzają się wielokrotnie w książce *Za Atlantykiem*. Na gruncie o wiele młodszego i z żywiołowym pośpiechem rosnącego kapitalizmu północnoamerykańskiego podróżnik-socjolog widział w tym raczej nieuniknioną chorobę wzrostu (s. 27): „Bronsville jest niewykończonym miastem, podobnie jak cały związek północnoamerykański niewykończoną kulturą, która nie ma czasu załatwić jednych spraw, gdy inne już żądają rozstrzygnięcia. [przypis autorski]

<sup>1133</sup>rozważań o mieście jako tworze sztuki w sensie „zerwania z wzorami bezpośrednimi przyrody” — L. Krzywicki, *W otchłani*, Warszawa 1909, s. 251. [przypis autorski]

<sup>1134</sup>stronice, które stanowią coś niby przygrywkę do *Próchna*, do Berentowej wizji miasta-potwora — L. Krzywicki, *W otchłani*, Warszawa 1909, s. 250–262. [przypis autorski]

się w trudnym położeniu, choć czuję jego prawdziwość całą swoją istotą: obraz ciągnącej gromady modernistów a jednostajnych zrębów wielkomięjskich w imaginacji mojej tworzą całość nierozłączną<sup>1135</sup>”.

Którędy od tych twierdzeń prowadziła u Krzywickiego droga do zrozumienia buntu modernistycznego, do zrozumienia przyczyn i podstaw owego buntu? Stosunek jego do nasuwających się nowych zjawisk literackich nie był prosty. Ani nie można go ująć w kategoriach zwykłej aprobaty, kiedy o modernistach i modernizmie pisał ze zrozumieniem i zaciekawieniem. Ani też nie daje się ująć jako całkowite potępienie, kiedy Krzywicki poczuł się zawiedzionym w swoich oczekiwaniach i w sposób negatywny zaczął oceniać rezultaty polskiego dekadentyzmu. Zarówno kiedy częściowo aprobował, jak wtedy, kiedy przeważnie potępiał, w jego stosunku do literatury modernistycznej brzmiał ton rzetelnego zainteresowania i poczucie pewnego sojusznictwa.

Tak więc Krzywicki dawał modernizmowi swoją aprobatę, póki to stanowisko było wynikiem protestu przeciwko pozycji sztuki i człowieka w świecie kapitalistycznym. Wiadać to przede wszystkim w obydwu artykułach o Przybyszewskim. Pochodzą one z okresu berlińskiego i w stosunku do wypowiedzi na temat Ibsena i Hanssona stanowią krok dalej, jeszcze bliżej modernizmu.

„Tandeta zapanowała wszędzie; zamiast bohaterów Carlyle’a historyczni nadludzie w teorii, a w praktyce blagierzy i szarlatani szukający poklasku; zamiast kultu siły kult powodzenia, tj. pobieranych dochodów (...). W takich warunkach nawet najsilniej lękający użycia ustrój nerwowy, z największą zdolnością uniknięcia przesytu, zaczyna uczuwać odrazę, cierpieć na wewnętrzną próżnię i marzyć o wyzbyciu się swojego »Ja«. Przed wszystkimi tymi wykojejonymi, z niedosytu i przesytu, przed wszystkimi tymi okazami rodu ludzkiego, posiadającymi świadomość swojego »Ja«, wysuwa się w całym powabie Nirwana — bezosobista, beznamiętna, bez przesytu i niedosytu, bez tandety i błagi<sup>1136</sup>”.

Tak, to naprawdę Krzywicki, a nie któryś z literackich wyznawców owoczesnych nowinek filozoficznych. Ale aprobatą jego dla buntu modernistycznego nie sięgała dalej aniżeli podobne uprawnienie postawy młodych. Już przy sposobności Oli Hanssona wskazało się, jakie to zjawisko społeczne Krzywicki przyjmuje i analizuje jako podłoże owej postawy. Chociaż nie użył on powszechnie dzisiaj krążącego terminu, przedmiotem analizy uczynił zjawisko *alienacji*<sup>1137</sup>. Z jednej strony, przedstawiał on bowiem objawy fe-

<sup>1135</sup> Otóż gdy mam przed sobą estetyzm „przedziwnych woni” i „nagiętego przepychu” i owe hasła sztuki bez pierwiastków uczucia społecznego (...) obraz ciągnącej gromady modernistów a jednostajnych zrębów wielkomięjskich w imaginacji mojej tworzą całość nierozłączną — L. Krzywicki, *W otchłani*, Warszawa 1909, s. 265). Powtarzająca się u Krzywickiego teza o wielkomięjskim konglomeracie napelnionym olbrzymią gromadą jednostek, których nic ze sobą nie łączy, miała długi żywot jako punkt wyjścia poglądów na temat dekadencji kultury. Rzecz oczywista, że stanowisko ideowo-polityczne Krzywickiego, który widział społeczną i rewolucyjną drogę wyjścia z owego stanu rzeczy; że, dalej, widoczne u niego ograniczenia owej analizy do etapu *fin-de-siècle*’u nie pozwalają na to, ażeby ten dalszy ciąg wspomnianej tezy przedstawiać jako konsekwencję jego poglądów. Wizja wielkomięjskiego organizmu, a w nim rozproszkowanego tłumy, stanowi jeden z ważnych motywów ogólnej dekadencji każdego etapu kultury w *Untergang des Abendlandes* O. Spenglera. Zob. A. Rogalski, *Dramat naszego czasu*, Warszawa 1959, s. 60: „Na końcu procesu życiowego wszelkiej kultury stoi kamienny kolos, »metropolia«, symbol bezduszości, martwego racjonalizmu. W tym szaleńczo wzrastającym konglomeracie koszarów czynszowych i bloków mieszkalnych pędzi nędzny żywot bezkształtna, lotna, pozbawiona naturalnego związku z ziemią, z przyrodą, masa ludzka, masa duchowych nomadów”. [przypis autorski]

<sup>1136</sup> *Tandeta zapanowała wszędzie (...)* bez przesytu i niedosytu, bez tandety i błagi — K. R. Ź. *Literatura niemiecka. Stan. Przybyszewski: „Zur Psychologie des Individuums”. 1. Chopin und Nietzsche. z. Ola Hansson, „Prawda” 1893, nr 17, s. 197.* [przypis autorski]

<sup>1137</sup>

Trudno odpowiedzieć, kiedy sam termin „alienacja” począł się pojawiać w polskiej terminologii filozoficznej. Rozpoczynający się ukazywać od r. 1900 *Słownik warszawski* zupełnie go nie zna. Co gorsza, *Słownik języka polskiego*, pod redakcją W. Doroszewskiego, hasła *alienacja*, *alienować* zna tylko jako zaginione w obecnej polszczyźnie terminy prawno-gospodarcze z XVIII wieku. Omawiany termin wywodzi się z pism filozoficznych młodego Marksa, ale nie drogą bezpośrednią. Stanowi mianowicie polskie przyswojenie językowe francuskiego *alienation*, jako odpowiednika najczęściej u Marksa występującego zwrotu *Entfremdung*. Przyswojenie przez to tak powszechne dzisiaj, ponieważ bardzo łatwo urabiać od niego wyrazy pochodne: „alienować”, „alienacyjny”, „wyalienować” etc. „Alienacja” w marksistowskim znaczeniu tego terminu wstąpiła aż do poezji, więc chyba

tyszyzacji tworów materialnych, z drugiej — oderwanie się człowieka od nich, zerwanie więzi między światem istniejących wytworów człowieka a zespołem jego czynności.

Zatem, chociaż bez użycia terminu alienacja, poprzez zjawisko alienacji społecznej Krzywicki wyjaśnia postawę modernistów. Tłumaczy ich dążność do programowego zerwania kontaktów zbiorowych, do autoanalizy, do samotnictwa. I w tym zakresie, w jakim znajduje on w objawach modernistycznych potwierdzenie swoich założeń, interesują go one, a nawet traktowane są na prawach sojusznika. Nietrudno dostrzec, przeciw komu to sojusznik: przeciw społeczeństwu burżuazyjnemu, jego fałszywej moralności, tandecie w dziedzinie kultury.

Na potwierdzenie, że chodzi Krzywickiemu o alienację społeczną, weźmy z łańcucha wielu podobnych taki urywek:

„Maszyny, magazyny, koleje, parki, macierz-ziemia, kopalnie — wszystkie te rzeczy żyją, czują i niemal mówią, mają swoje zachcianki i namiętności, rozstawiają sidła.

I właśnie to obdarzanie życiem produktów ręki ludzkiej i warsztatów jej działalności sprawia, że we wspomnieniach, które spoczywają tam w pokładach mózgu naszego, nie ma istot imiennych, tylko podłoże rzeczowe; nie ma osobistości, tylko schematy; nie ma duszy zindywidualizowanej, tylko języki lub mięśnie, dodane do hali lub ziemi, lub innej rzeczy<sup>1138</sup>”.

---

powinna wstąpić do słowników. Dowodem — wiersz M. Grześcaka pod tym tytułem („Fakty i Myśli” 1962, nr 22):

U źródła znalazł się drobinką  
Kamień to przyjął bez szemrania

Potem posadził w sobie drzewo  
Powietrze było dobre liściom

Od włosów czytał się diamentem  
Gwiazdy poblady i odeszły

Lecz był tak dobrze wychowany  
Że nie powiedział ani słowa

i gdy odnalazł się w płomieniu  
Cień mu płochliwą był żalobą

Inne podobne świadectwo, dotyczące dwu jednocześnie terminów, nader modnych we współczesnej humanistyce, to ironiczny liryk J. Iwaszkiewicza, *Wiersze z Palermo (Kragły rok, Warszawa 1967, s. 55)*.

Jak brzydkie są stare słowa  
jak piękne są nowe słowa

Cóż teraz zrobisz ze słowem tęsknota?

A jak piękne są słowa  
frustracja  
alienacja  
fru jakby fruwać  
stracja niby stracić

a w alienacji  
piękna Alienor  
księżniczka Akwitanii

a w Akwitanii żyje  
okwitanie

bo wszystko żyje  
i wszystko okwita

[przypis autorski]

<sup>1138</sup>Maszyny, magazyny, koleje, parki, macierz-ziemia, kopalnie (...) tylko języki lub mięśnie, dodane do hali lub ziemi, lub innej rzeczy — L. Krzywicki, *W otchłani*, Warszawa 1909, s. 187–188; por. także: L. Krzywicki, *W otchłani*, s. 138, 159, 182, 185–186, 227. [przypis autorski]

A teraz poprzez alienację prowadząca droga do sztuki nowoczesnej. Krzywicki w tym miejscu posłużył się analogią etnologiczną, która jeszcze nieraz okaże się dla niego pożyteczna w stosunku do modernistów. O ile uprzednio podawane składniki poglądów Krzywickiego zdają się stanowić jego własność indywidualną, rzecz jasna, że wynikającą z materializmu dziejowego jako podstawy światopoglądowej i metodologicznej, to tego rodzaju analogię etnologiczną bądź antropologiczną spotykamy także u innych obserwatorów modernizmu. Ci spośród nich, u których silna była tradycja naukowości pozytywistycznej, ów nowy prąd, tak wysoce irracjonalny, starali się oswoić metodami racjonalno-naukowymi. Jan Ludwik Popławski w szkicu *O modernistach* (1899) ich pojawienie starał się wyjaśnić przez analogię z takimi etapami dawniejszej historii ludzkości, kiedy dokonywał się zalew kultury przez barbarzyńców<sup>1139</sup>. Aleksander Świętochowski twórczość poetycką w ogóle tłumaczył jako relikwiny pierwotnego animizmu<sup>1140</sup>.

Zgodnie z tym Krzywicki parokrotnie kreśli obraz jednostki żyjącej w gromadzie, zespolonej z nią w pracy i zabawie. Taką gromadą bez alienacji i wyosobnienia będzie dlań zarówno zespół społeczny całkowicie prymitywny, jak chłop polski, jak miasteczko żyjące swym uregulowanym i wspólnie dzielonym życiem. I od tej obserwacji wychodząc ustawia on kontrast:

„właśnie w takim kierunku, od gwarnego odpustu kmotorów w małym miasteczku do błakających się w smętnej analizie samotników, znużonych życiem, niesie dusze ludzkie potok dziejowy. Zamiast grup solidarnych powstają proste atomy: węzły rodzinne pryskają, pobratymstwo barbarzyńskie, wzmacniane wzajemnym wypiciem krwi, zamienia się na przelotną znajomość z większych lub mniejszych kiermaszów flirtu, ten i ów spotykając się codziennie z ludźmi żyje w gruncie rzeczy niby pustelnik (...). I gdybyśmy psotną ręką rozrzucili mrowisko na wszystkie strony i stargali na zawsze tę nie solidarność, jaka łączy mrówkę z mrówką, naówczas biedne stworzenia skarżyłyby się podobnie i utyskiwały taką samą podmiotową liryką, wyznawały taki sam filozoficzny pesymizm i może przy wzajemnym spotkaniu tak samo pozowałyby i gryzły się żądłem docinku<sup>1141</sup>”.

Wyjaśnienie, jak zawsze pod piórem Krzywickiego, sięga daleko, bo aż do obyczajów dyskusyjnych środowiska artystycznego. To żądło docinków zapuszczają w partnerów mrówki literackie i malarskie, usadzone w kawiarni, przy niekończącej się dyskusji.

#### IV

Genezę społeczną nowych prądów pojął więc Krzywicki jako rezultat atomizacji grup ludzkich, jako wynik wyosobnienia jednostki w ich obrębie. Odpowiedzialnymi za cały ten proces uczynił warunki życia owej jednostki w ustroju kapitalistycznym. Stąd aprobata, w swojej treści ideowej ograniczona, lecz całkiem daleko sięgająca w zamierzonej przez uczonego treści poznawczej: „Domy dla obłąkanych są archiwum socjologicznym, gdzie najlepiej można badać wpływy otoczenia na naturę ludzką<sup>1142</sup>”. Krzywicki był pierwszym i pierwszym stylistą i zdanie to brzmi przecież jak świetny i paradoksalny aforyzm.

To znów powiadał on wprost: „co do mnie, pozbyłem się przesądów i pogardy, z jakimi filister spogląda na morfinistów, samobójców, pochłaniaczy absyntu. Spotkawszy kogoś z nich, raczej czuję chęć uściśnięcia ich dłoni<sup>1143</sup>”.

Tak pojęta geneza społeczna nadawała symptomom ewolucji kulturalnej przynoszonym przez modernistów piętno pewnej konieczności rozwojowej. Młodą Polskę, a ściślej

<sup>1139</sup>Jan Ludwik Popławski w szkicu „*O modernistach*” (1899) (...) zalew kultury przez barbarzyńców — J. L. Popławski, *Szkice literackie i naukowe*, Warszawa 1910, s. 162–188. [przypis autorski]

<sup>1140</sup>Aleksander Świętochowski twórczość poetycką w ogóle tłumaczył jako relikwiny pierwotnego animizmu — A. Świętochowski, *Poeta jako człowiek pierwotny*, Warszawa 1896. [przypis autorski]

<sup>1141</sup>właśnie w takim kierunku, od gwarnego odpustu kmotorów w małym miasteczku do błakających się w smętnej analizie samotników (...) pozowałyby i gryzły się żądłem docinku — K. R. Żywicki [L. Krzywicki], „*Najmłodszy*”, s. 209. [przypis autorski]

<sup>1142</sup>Domy dla obłąkanych są archiwum socjologicznym, gdzie najlepiej można badać wpływy otoczenia na naturę ludzką — L. Krzywicki, *W otchłani*, Warszawa 1909, s. 131. [przypis autorski]

<sup>1143</sup>co do mnie, pozbyłem się przesądów i pogardy, z jakimi filister spogląda na morfinistów, samobójców, pochłaniaczy absyntu. (...) uściśnięcia ich dłoni — K. R. Ż. *Literatura niemiecka. Stan. Przybyszewski: „Zur Psychologie des Individuums”*, s. 197. [przypis autorski]

i dokładniej modernizm, w ten sposób Krzywicki pojmował: jako *zjawisko konieczne*, ale *zjawisko skazane nieuchronnie na przeminięcie*. Ta część jego analizy w niejednym przypominia tezy i sposób argumentacji Wacława Nałkowskiego w studium *Forpoczty ewolucji psychicznej i troglodyci*<sup>1144</sup>. Ale w towarzystwie młodych literatów modernistycznych Nałkowski o wiele dalej się zagalopował w obronie „typów ewolucyjnych”, co pod jego piórem oznaczało po prostu rozproszone modernistyczne mrówki.

W ramach zjawiska koniecznego oraz na podstawie analogii etnologicznej próbował Krzywicki wytłumaczyć nawet takie zjawisko, jak autoanalityczna i spowiednicza namiętność młodego pokolenia. Analogia była tak odległa i tak ryzykowna, że pozostaje z niej tylko śmiała metafora intelektualna, a nie wyjaśnienie prawdziwie naukowe. Ale z czegoż, jak nie z podobnych metafor, składa się często tok dowodzenia właściwy krytykowi literackiemu? Krzywicki był zarówno pierwszorzędny stylistą, jak krytykiem sprawnym w operowaniu podobnym tokiem.

Tak zaś przedstawia się zapowiedziana analogia:

„Zawsze i wszędzie istota ludzka szukała wyjścia z tego położenia: w hordzie australskiej dziki, który jeszcze nie zdobył się na pustkę wewnętrzną — jest ona owocem rozatomizowanej społeczności — opowiada swoje błędy przedmiotowo przed zebranymi współplemieńcami; gdzie indziej dokonywa ona tego przed specjalnymi osobami, wreszcie obecnie, o ile jest niezależną, wybucha analizą drukowaną (...). A kiedy myślimy o tej cizbie atomów społecznych z nieodzowną wewnętrzną analizą, z nadmierną wybujałością »indywidualności«, nie możemy jej sobie wyobrazić bez istnienia pewnej liczby znachorów duchowych, wysłuchujących owej analizy i umiejących tę lub inną ranę wewnętrzną usunąć humanitarnym lekiem dobranej słowa. I gdyby tacy spowiednicy istnieli, nie ulega wątpliwości, że liczba utworów, w których wynurza się analizująca jaźń, byłaby mniejszą. Ażeby o tym się przekonać, nie potrzebujemy daleko wodzić okiem. Parę utworów najmłodszego swojskiego pokolenia nosi aż nadto jaskrawe znamię, że są takim samym aktem spowiedzi przed bezimiennym tłumem czytelników<sup>1145</sup> (...)”.

Historyk literatury pyta dzisiaj z ciekawością, jakie to — oprócz tekstów Przybyszewskiego — utwory młodej generacji uznał Krzywicki za podobny akt koniecznej spowiedzi. Z pisarzy skandynawskich *Amorosa sensitiva* i *Parias*, na nich Krzywicki oparł swoje rozważania o Hanssonie. Z kolei drukowany właśnie na łamach „Prawdy” przekład *Głodu Hamsuna*<sup>1146</sup>. Do tej listy dochodzi jeszcze nazwisko Augusta Strindberga.

Poświęcony *Legdom* tego pisarza artykuł to coś jak pożegnanie Krzywickiego z modernizmem europejskim. Z jednej strony, powtórzył on raz jeszcze swoją analizę typowej duszy modernistycznej. Tym śmieiej to uczynił, że Strindberga uważał za dużą indywidualność, za pisarza, który przetrwa, kiedy miną mody literackie okresu. Krytyk obecny w socjologu nie pomylił się w tej diagnozie. Z drugiej wszakże strony, bystro dostrzegł, że Werter europejskiej moderny przestaje już szumieć i chyli głowę w stronę fideizmu i w stronę romantyzmu. To ostatnie postrzeżenie zasługuje, by je przytoczyć:

„Romantyzm zmartwychwstaje z swoim uwielbieniem wieków średnich, z kultem tajemniczości i ekstazy mistycznej, wreszcie z ascetyzmem i wizjami... Huysmans, Strind-

<sup>1144</sup>Ta część jego [Krzywickiego] analizy w niejednym przypominia tezy i sposób argumentacji Wacława Nałkowskiego w studium „Forpoczty ewolucji psychicznej i troglodyci” — *Forpoczty*. Książka zbiorowa napisana przez W. Nałkowskiego, M. Komornicką i C. Jellentę, Lwów 1895, s. 5–50. [przypis autorski]

<sup>1145</sup>Zawsze i wszędzie istota ludzka szukała wyjścia z tego położenia (...) są takim samym aktem spowiedzi przed bezimiennym tłumem czytelników — K. R. Żywicki [L. Krzywicki], „*Najmłodszy*”, s. 210. [przypis autorski]

<sup>1146</sup>drukowany właśnie na łamach „Prawdy” przekład „Głodu” Hamsuna — K. R. Ż. Z Niemiec, s. 521: „Społeczeństwo ze swoimi stosunkami znikło i zostaje jedynie cierpiąca głód jednostka. Reszta postaci to tylko przydatki do owego »ja«, świadkowie męczarni, dekoracje teatralne”. — Polska recepcja Hamsuna przypada głównie na dziesięciolecie 1900–1930, stąd w omawianym okresie niewiele jej świadectw można przytoczyć. Pierwszym prawdopodobnie przekładem polskim Hamsuna był szkic psychologiczny *Na lawach Newfoundlandu* („*Myśl*” 1891, nr 11–12). Ta sama tłumaczka, M. Posner-Garfeinowa, przełożyła z kolei *Głód*, publikowany w r. 1891 przez „Prawdę”, oraz *Hazard* („Prawda” 1892). (Najdawniejsza wzmianka o *Głodzie* — Ed. Dut. *Romans o głodzie*, „Przegląd Tygodniowy” 1890, s. 589). Na wydanie książkowe *Głodu* trzeba było czekać aż do r. 1906 (Lwów, „Biblioteka Powieściowa Księgarni Narodowej”. T. III). Kilka czasopism podało obszerniejsze streszczenie odczytu Hamsuna o ruchu literackim w Norwegii, ogłoszonego w paryskiej „Revue des Revues” („Tydzień” 1893, s. 410–412; „*Wędrowiec*” 1893, s. 841–842; 1894, s. 116–117); ponadto M. Mutermilch (*Droga sztuki*, „*Ateneum*” 1901, s. 326–333). Ta dosyć niska recepcja Hamsuna pozostaje w oczywistej zgodzie z charakterem jego pisarstwa, dalekim od modernistycznej nastrojowości i liryzmu dziesięciolecia 1890–1900. [przypis autorski]



berg, Hanssonowie — niedowiarki i zwodziciele, czynią skrucę publiczną lub pielęgnyją myśl jej dokonania, wstępują do trapistów, kumają się z okultystami, najbardziej przesadnymi i niekrytycznymi. Romantyzm! (...) Otwartość dzisiejszego pokolenia marnotrawnych synów, którzy po latach długiego błąkania się na manowcach rozwiążności i nadużycia wracają, chcąc zostać »czystymi«, pozwala nam poniekąd zrozumieć psychologię rzeczywistych romantyków<sup>1147</sup>.

Zarówno data wystąpienia, równoczesna z atakiem na Przybyszewskiego (*O sztuce i nie-sztuce*, 1899), jak ironiczny ton całej analizy świadczy, że w tym punkcie tak czasowym, jak ideowym drogi się rozeszły. Lecz wróćmy do listy dowodowej utworów modernistycznych, których analiza wciągnięta została w łańcuch ogólnych wywodów Krzywickiego—krytyka. Są to: *Śmierć* Ignacego Dąbrowskiego, *Szkice* Marii Komornickiej, *Homo sapiens* i oddzielnie omówione *Zur Psychologie des Individuums* oraz *Totenmesse* Przybyszewskiego. Oprócz nowel młodzieńczej Komornickiej (*Z fantazji realnej, Staszka*) zwrócił Krzywicki szczególną uwagę<sup>1148</sup> na przedmowę, w której debiutująca autorka ciekawie podkreśliła napięcie między subiektywizmem nowego pokolenia a dotychczasową europejską powieścią psychologiczną, powieścią niezdolną, według Komornickiej, uczynić zadość wewnętrznym potrzebom młodych. Cytujemy, ponieważ wspomniana przedmowa do opublikowanego zbioru własnych nowel należy do najbardziej zapomnianych wypowiedzi Komornickiej:

„Powieść spopularyzowała literaturę piękną, ale jak zwykle w tych razach obniżyła jej polot; — gawędząca i rozwlekła jej forma przyczyniła się do umieszczenia twórczości w rzędzie rzemiosł (...). Możemy (...) przypuszczać, że pragnienie reformy i odczucie jej realnej potrzeby, rozstrzelone obecnie, sporadyczne, bierne, skupią się czynnie w talent genialny i potężny, który siłą swego indywidualizmu zdepcze szablon zmięty i spodlony tandeciarstwem autorskim; mocą swej dialektyki, swego szyderstwa i swej oryginalności wyrzuci z ram utworów estetycznych wszystko, co w nim było dotąd rzemieślniczej, na zysk często obliczonej roboty; mozolną pracę nad tłem akcji, żmudną i czczą obserwacją drobiazgow; (...) stworzy kształt nowy, drgający nowym życiem, doskonale zastosowany do cech umysłowości, której będzie typem i najtreściwszym wyrazem — i uświadomi zwycięsko okres nowy, antytezę świetlaną minionego<sup>1149</sup>”.

Przy okazji Strindberga już była mowa, kiedy Krzywicki począł wycofywać swoje zrozumienie dla młodych. Rozejście, też zostało to już wspomniane, nastąpiło poprzez osobę

<sup>1147</sup>Romantyzm zmartwychwstaje z swoim uwielbieniem wieków średnich, z kultem tajemniczości i ekstazy mistycznej, wreszcie z ascetyzmem i wizjami (...) pozwala nam poniekąd zrozumieć psychologię rzeczywistych romantyków — K. R. Ż. „*Legenda*” Strindberga, „Prawda” 1899, nr 30, s. 356. Godne jest uwagi, że nawet kiedy całkowicie porzucił przychylnie dla modernistów stanowisko, Krzywicki w swoich generalnych zaleceniach moralnych nie rezygnował z apelu do postawy literackiej Strindberga. W jego *credo* publicystycznym *Sic itur ad virtutem* (Warszawa 1907; fragmenty: „Ogniwo” 1904, całość: „Kultura” 1907) czytamy (cyt. za: „Kultura” 1907, t. I, s. 141): „Obcuj z utworami tej gromady rozbitków jak Strindberg, która w spowiedzi jasnej, szczerzej odsłania brudy swego istnienia. (...) Może niekiedy, zdjęty wstrętem, odrzucisz precz książkę. Ale pamiętaj o tym, co napisał Bacon: «(...) Słońce przyświeca także nad kloaką, a jednak to go zmasą nie pokrywa!»”

Oprócz rozlicznych wzmianek i tu i ówdzie spotykanych przekładów (np. *Miłość i chleb*, „Prawda” 1890, nr 19–20; *Dzieje małżeńskie*, „Przegląd Poznański” 1894, nr 23–28) w dziesięcioleciu omawianym nie udało się, poza Krzywickim, odnaleźć poważniejszego artykułu o Strindbergu. W późniejszych latach M. Rettinger, *Dwa warsztaty. Organizacja Shawa i Strindberga* („Krytyka” 1912, t. II). Z przekładów książkowych opublikowano *Ojca*, Warszawa 1891 (tłum. I. Suessera), *Pannę Julię*, Warszawa 1891 (tłum. I. Suessera) oraz *Mieszkańców Hemsoe*, Warszawa 1895 (tłum. F. Popławskiej). [przypis autorski]

<sup>1148</sup>zwrócił Krzywicki szczególną uwagę na przedmowę [do „*Szkiców*” M. Komornickiej], w której debiutująca autorka ciekawie podkreśliła napięcie między subiektywizmem nowego pokolenia a dotychczasową europejską powieścią psychologiczną (...) — uczynił to („*Najmłodszy*”, nr 16, s. 187; nr 18, s. 209) nie wymieniając ani nazwiska autora, ani tytułu jego książki; odpowiednie ustępy w tomie *W otchłani* zostały pominięte. O Komornickiej orzekł Krzywicki (s. 209): „ów młody umysł jest może rozczochrany, lecz jednocześnie odważny i energiczny”. [przypis autorski]

<sup>1149</sup>Powieść spopularyzowała literaturę piękną, ale jak zwykle w tych razach obniżyła jej polot (...) uświadomi zwycięsko okres nowy, antytezę świetlaną minionego — M. Komornicka, *Szkice*, Warszawa 1894, s. 7–8. [przypis autorski]

i działalność Przybyszewskiego w Polsce. Jak świadczą *Wspomnienia*<sup>1150</sup>, Krzywicki przeniknął doskonale jego osobowość, a co do wartości moralnej nie posiadał złudzeń.

W cyklu *O sztuce i nie-sztuce* zaatakował on głównie hasło sztuki dla sztuki. Głównym argumentem uczonego przeciwko hasłu sztuki oderwanej od społeczeństwa było twierdzenie, że w tym postulatcie rzekomo beztendycyjnym kryje się jednak swoista tendencja, celowe niedostrzeżenie określonych zjawisk rzeczywistości na rzecz takich, w jakich modernista sobie upodobał<sup>1151</sup>. Natomiast jego inne argumenty były typowe dla kogoś, kto będąc materialistą dziejowym, nie przestawał jednak być potomkiem stulecia liberalizmu, kto pozostawał przeświadczony o niemożności wpływania na procesy zachodzące w sztuce. Tę część programu Młodej Polski, w której wysuwano hasło bezwzględnej niezależności twórcy, Krzywicki aprobował. Wypowiedział to w słowach, których nie powstydziliby się nikt ze zwolenników tej formacji artystycznej:

„Ze wszystkich dziedzin ducha sztuka jest najbardziej indywidualna, to znaczy najniesforniejsza. Nie znosi wędzidla ani tendencyjności, ani przepisów techniki, ani zakazów. Akt twórczy wydobywa z bezwiednych pokładów jaźni naszej myśli i formy, jak wody Oceanów rzucają na brzeg ryby, muszle, meduzy, zielsko i topielców, nie patrzy, czy plód jego spazmów będzie pożyteczny komuś, tylko czy sprawia przyjemność samemu artyście, czy podczas porodu dusza jego jest wzruszona. »Wieszcz« tworzy, bo musi tworzyć, czy zaś wyda potwór albo rzecz krzepką, nie od niego zależy. Plodu jego możemy poniechać, ale winniśmy dać mu swobodę twórczą i nie pętać jej receptami i przepisami<sup>1152</sup>».

Stosunek zatem Krzywickiego do Młodej Polski (teraz już bowiem o całości zjawiska można mówić) nie polegał tylko na *tak* lub *nie*. Złożony był z *tak* w pewnych kwestiach, z *nie* — w innych. Jeżeli chodzi o społeczne zadania sztuki proponowane przez Młodą Polskę, było to *nie*, jeżeli chodzi o psychologię twórczości — było to *tak*. I dlatego ostateczna ocena tej formacji literackiej, ocena skupiona głównie na jej modernistycznym wariacie, nie jest aktem prostego potępienia. Krzywicki przewidywał, że w społeczeństwie innym od kapitalistycznego procesy alienacyjne przestaną działać i jednostka odnajdzie swoje właściwe miejsce tak w zbiorowości, jak wobec własnych wytworów materialnych i cywilizacyjnych. Jednocześnie stanowczo się odcinał od ataków na młode pokolenie ze stanowiska reakcyjnego czy przynajmniej zacoфанego intelektualnie.

W pierwszym względzie socjolog, materialista i ewolucjonista przepowiadał:

„Kiedyś ciało dopasuje się do nerwów, powołując do życia nowe typy duchowe. Przyroda niejako próbuje różnych wzorów, zbyt nieudatne giną jako sprzęt bezużyteczny, ale niekiedy nawet w nich drgają pierwiastki przyszłości. Intelektualista zwycięży kiedyś, lecz musi osiąść starganą równowagę między mózgiem a ciałem. Komu idzie o formułki, może tym się pocieszać, zdeptane przez rozwój atomy niewielką znajdują w tym pociechę<sup>1153</sup>».

W drugim względzie — ataki na młodych — Krzywicki dwukrotnie przeprowadził ich obronę przed pseudonaukowym czy pseudomoralnym potępieniem. Nie tyle obronę przeprowadził, ile sam gwałtownie uderzył na obserwatorów modernizmu zajmujących takie stanowisko: Max Nordau, Teodor Jeske-Choiński<sup>1154</sup>. Są to z największą bodaj pasją

<sup>1150</sup>Jak świadczą „Wspomnienia”, Krzywicki przeniknął doskonale jego [Przybyszewskiego] osobowość, a co do wartości moralnej nie posiadał złudzeń — L. Krzywicki, *Wspomnienia*, t. II, s. 436–448. [przypis autorski]

<sup>1151</sup>w tym postulatcie [„sztuka dla sztuki”] rzekomo beztendycyjnym kryje się jednak swoista tendencja, celowe niedostrzeżenie określonych zjawisk rzeczywistości na rzecz takich, w jakich modernista sobie upodobał — L. Krzywicki, *W otcblani*, Warszawa 1909, s. 222–224. [przypis autorski]

<sup>1152</sup>Ze wszystkich dziedzin ducha sztuka jest najbardziej indywidualna, to znaczy najniesforniejsza. (...) winniśmy dać mu swobodę twórczą i nie pętać jej receptami i przepisami — L. Krzywicki, *W otcblani*, Warszawa 1909, s. 214. Podobnie: *W otcblani*, s. 216. [przypis autorski]

<sup>1153</sup>Kiedyś ciało dopasuje się do nerwów, powołując do życia nowe typy duchowe. (...) zdeptane przez rozwój atomy niewielką znajdują w tym pociechę — K. R. Żywicki [L. Krzywicki], *Jeden z atomów. St. Przybyszewski: „Totenmesse”, „Prawda”* 1894, nr 2, s. 16. [przypis autorski]

<sup>1154</sup>Krzywicki dwukrotnie przeprowadził ich [modernizmem] obronę przed pseudonaukowym czy pseudomoralnym potępieniem (...) gwałtownie uderzył na obserwatorów modernizmu zajmujących takie stanowisko: Max Nordau, Teodor Jeske-Choiński — K. R. Żywicki *Z Niemiec. Max Nordau, „Prawda”* 1892, nr 45; *Jeden z pogromców, „Prawda”* 1894, nr 40–42. [przypis autorski]

satyryczną pisane artykuły Krzywickiego. „Mądrość to świeża, wprost z igielki, zabijająca, lecz mimo to tandetna, pociejowska<sup>1155</sup>”.

Napisał był kiedyś Krzywicki, że widoczne w domach obłąkanych schorzenia psychiczne epoki są najlepszym wstępem do jej studium. Zapowiadał, że wbrew filistrowi gotów jest zawsze wyciągnąć dłoń ku ofiarom i przedmiotom tego studium. Tej dłoni nie cofnął. W tomie *W otchłani* nie skreślił uczony takich zdań pochodzących z cyklu *O sztuce i nie-sztuce*:

„Prawdopodobnie szturgnąłem nieraz histeryków i polucjonistów w literaturze, ale na widok tego, jak arcykapłani zarozumiałości mieszczańskiej pastwią się nad tą gromadą schorzałą, nieraz zgłodniałą, a zawsze łaknącą słowa ludzkiego, odruchowo biorę stronę zdenerwowanych, nawet zwyrodniałych wielkości (...).

Ilekróć będą miał przed sobą napastników w rodzaju wspomnianego mędrca-filistra (Max Nordau) lub arcykapłanów podwawelskich rzucających kłatwy, zawsze stanę w jednym orszaku z napastowanymi. Cokolwiek mógłbym im zarzucić, przecież o jednym muszę pamiętać: wcielili w siebie jęki i spazmy nasze, a życiem swoim, twórczością swoją użyźniają glebę pod posiew hasel osobowości ludzkiej.

Mój rachunek z nimi jest — tylko *moim własnym rachunkiem*<sup>1156</sup>”.

„Grupa społeczna oberwańców<sup>1157</sup>”, „wióry ewolucji społecznej<sup>1158</sup>” — tak nazywał Krzywicki dekadentów i modernistów, grupa ta i wióry nie stały się dlań nigdy śmieciem. Ten bowiem wycinek okresu Młodej Polski, który socjolog wziął pod swą baczną obserwację, mianowicie modernizm polski w jego analogiach z moderną europejską, był dla niego problemem i symptomem kultury epoki. Formacja duchowa modernistyczna stanowiła według autora *W otchłani* pewien ewolucyjnie nieuchronny, ale mimo to skazany na przeminięcie model kultury przejściowej. Model w wyniku procesów alienacyjnych zrodzony na gruncie kapitalistycznym i zdolny przeminąć, kiedy owe procesy zostaną pohamowane.

## V

Tak wyglądało stanowisko Ludwika Krzywickiego wobec modernizmu i Młodej Polski, kiedy je odtworzyć z jego rozrzuconych artykułów i wystąpień. Tak dalece rozrzuconych, że chyba dotąd nikt nie odczytał ich w całości, bo jak wy tłumaczyć fakt, że nikt nie podjął próby interpretacji owej całości?

Niemniej samodzielnie i oryginalnie przedstawia się to stanowisko, jeśli dokonać bodaj kilku szkicowych zestawień. Nie będą przy tej okazji wchodzić w rachubę przysięgli krytycy pokolenia Młodej Polski, całkowicie z nią solidarni, jak np. Wilhelm Feldman. Nie może być również wciągnięty taki oskarżyciel Młodej Polski, jak Stanisław Brzozowski. Jego myśl, szybująca nad szczytami i obłokami uogólnień, rzadko kiedy zniżala się do konkretów, na które socjolog, etnolog, historyk idei, ekonomista, statystyk, antropolog, prehistoryk, słowem — Ludwik Krzywicki, tak był uczulony.

Będą za to wchodzić w rachubę Julian Marchlewski i Wacław Nałkowski<sup>1159</sup>. Co ich łączy, a co różni od Krzywickiego? Łączy podobne rozumienie społecznego zaangażowania sztuki, protest przeciwko hasłu sztuka dla sztuki. Łączy wspólna, materialistyczna i klasowa koncepcja społeczeństwa, bądź przynajmniej jej pewne elementy u Nałkowskiego. Ale jego atak ideowy oraz Marchlewskiego został spowodowany estetyzmem typu Miriama, o którym w dorobku Krzywickiego nie znajdziemy ani jednego zdania.

<sup>1155</sup>*Mądrość to świeża, wprost z igielki, zabijająca, lecz mimo to tandetna, pociejowska* — K. R. Żywicki [L. Krzywicki], *Z Niemiec. Max Nordau*, s. 534. [przypis autorski]

<sup>1156</sup>*Prawdopodobnie szturgnąłem nieraz histeryków i polucjonistów w literaturze (...) moim własnym rachunkiem* — L. Krzywicki, *W otchłani*, Warszawa 1909, s. 217–218. [przypis autorski]

<sup>1157</sup>*Grupa społeczna oberwańców* — K. R. Żywicki [L. Krzywicki], *Z Niemiec. Max Nordau*. [przypis autorski]

<sup>1158</sup>*wióry ewolucji społecznej* — K. R. Żywicki [L. Krzywicki], *Jeden z atomów. St. Przybyszewski: „Totenmesse”*, 8. 16. [przypis autorski]

<sup>1159</sup>*Będą za to wchodzić w rachubę [przy zestawieniu z Krzywickim] Julian Marchlewski i Wacław Nałkowski* — J. Marchlewski, *Chimeryczny pogląd na stosunek społeczeństwa do sztuki*, „Prawda” 1901, nr 19–20; przedruk: *O sztuce*. Warszawa 1957, s. 202–218. W. Nałkowski, „Chimera” wobec ewolucji, „Głos” 1901, nr 10. [przypis autorski]

Stąd trudno konstruować jakąś bliższą paralelę. Z tym tylko wyjątkiem, że generalna linia poglądów Nałkowskiego na literaturę ze schyłku wieku, linia wiodąca od aprobaty do rozczarowania, od *Forpoczt* po „*Chimerę*” wobec ewolucji, podobnie przebiegła jak u Krzywickiego. To zaś, co w zespole jego wypowiedzi największe zainteresowanie budzi dzisiaj, mianowicie próba wyjaśnienia określonego modelu kultury i literatury poprzez procesy alienacyjne, stanowi bezsporną własność myślową samego tylko Krzywickiego.

Wśród zagranicznych badaczy modernizmu europejskiego jako modelu kultury trzeba na listę zestawień wciągnąć przede wszystkim Arnolda Hausera i jego poprzedników. W rozdziale myląco zatytułowanym *Der Impressionismus* dał Hauser<sup>1160</sup> najlepsze dotąd syntetyczne przedstawienie europejskiego modernizmu jako zjawiska kulturowego. Hauser, Węgier z pochodzenia, finezyjnie i doskonale zna secesję i modernizm środkowoeuropejski. Na czoło całego modernizmu europejskiego, jako zjawisko prowadzące i najbardziej typowe, wysuwa Wiedeń z końca wieku.

Poprzednicy Hausera to np. Samuel Lubliński czy Eckart von Sydow<sup>1161</sup>, ten drugi znacznie głębiej sięgający. To nie przypadek, że na świadków zostali powołani autorzy publikujący w języku niemieckim i opierający się na doświadczeniu literackim widocznym na linii Berlin — Wiedeń. Krzywicki należy bowiem wraz z nimi do grupy interpretatorów sztuki i literatury przełomu XIX i XX w., dążących do ułożenia tych zjawisk w określony model kulturowy, a jednocześnie dających się potraktować jako badacze ulegający modelowi, który najlepiej znali, który ich otaczał, w którym wzrosli i wychowali się artystycznie.

Chodzi mianowicie o to, że literatura europejska owego przełomu nie rozwijała się według wzorca wszędzie identycznego. Model rozwojowy literatury francuskiej był inny: od właściwego i bardzo wczesnie zarysowanego dekadentyzmu, przez symbolizm jako technikę artystyczną, a nie konstrukcję światopoglądową. Model angielski jeszcze inny: z górującym znaczeniem dandyzmu. Model literatury rosyjskiej, z wielką postacią Czechowa, to znów coś odmiennego. Każda proponowana dla literatury europejskiej owego czasu synteza staje się, rzadko kiedy w sposób uświadomiony przez badacza, syntezą z czyjegoś punktu widzenia, a nie naprawdę generalną.

Polska odmiana modernizmu ogólnoeuropejskiego wygląda na najbardziej zbliżoną do jego wariantu na linii Berlin — Wiedeń: od międzynarodowej cyganerii artystycznej w pierwszej z tych stolic po stolicę secesji. Podobny układ recepcji innych literatur, z piśmiennictwem skandynawskim na czele; podobne wysunięcie na czoło problematyki filozoficzno-ideowej, a nie spraw techniki artystycznej. I dlatego jako świadkowie dla Krzywickiego zostali tu powołani autorzy pisujący po niemiecku i ulegający naciskowi tego samego, co on, wariantu modernizmu ogólnoeuropejskiego. Sydow swoją analizę rozpoczyna od słusznego przeciwstawienia: nie *dekadencja kultury*, lecz *kultura dekadentyzmu* — oto zadanie do przeprowadzenia. Krzywicki taki punkt widzenia uznałby prawdopodobnie za słuszny.

Wreszcie apel do wydawców dzieł zbiorowych Krzywickiego: przeprowadza się w nich pewną selekcję w tytułach pochodzących z czasopism. Proponuję, ażeby wszystkie, nawet z pozoru mało ważne jego artykuły literackie zostały objęte wydaniem. Dla historyków literatury wszystko, co Ludwik Krzywicki napisał o twórcach i objawach literackich jemu współczesnych, posiada wysoką wagę.

## INDEKS NAZWISK

Abramowski, Edward  
Adam, Paul  
Adler, Alfred  
Amiel, Henri-Frédéric  
Anczyc, Władysław Ludwik

<sup>1160</sup>W rozdziale myląco zatytułowanym „*Der Impressionismus*” dał Hauser (...) syntetyczne przedstawienie europejskiego modernizmu jako zjawiska kulturowego — A. Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. T. II. München 1953, 417–480. [przypis autorski]

<sup>1161</sup>Poprzednicy Hausera [jako autora syntezy zjawiska modernizmu] to np. Samuel Lubliński czy Eckart von Sydow — S. Lubliński, *Die Bilanz der Moderne*, Berlin 1902; E. von Sydow *Die Kultur der Dekadenz*, Dresden 1922. [przypis autorski]

Annunzio, Gabriele d'  
Artaud, Antonin  
Asnyk, Adam  
Austin, Lloyd James  
Avenarius, Richard

Bacon, Francis  
Bahr, Hermann (Francis de Jouvenot i H. Micard)  
Baju, Anatole  
Bakunin, Michaił  
Baldensperger, Fernand  
Baliński, Ignacy  
Balzac, Honoré de  
Bałucki, Michał  
Bandrowski-Kaden, Juliusz  
Barbey d'Aureville, Jules  
Barrés, Maurice  
Bartels, Adolf  
Bartnicka, Józefa  
Bartusówna, Maria  
Bastgenówna, Zofia  
Baudelaire, Charles  
Beauclair, Henri  
Bebel, August  
Belmont, Leo (Leopold Blumental)  
Belcikowski, Adam  
Berent, Wacław  
Bergson, Henri  
Bernard, Claude  
Białobłocki, Bronisław  
Bieder, Edmund  
Biegas, Bolesław  
Biegeleisen, Henryk  
Bieńkowski, Zbigniew  
Biernacki, Mikołaj (Rodoć)  
Binni, Walter  
Bismarck, Otto von  
Björnson, Björnsterne  
Blondel, Maurice  
Błeszyński, Kazimierz  
Bobrzyński, Michał  
Böcklin, Arnold  
Bogusławski, Władysław  
Böhme, Jakob  
Boileau-Despréaux, Nicolas  
Bois, Jules  
Bonneau, Georges  
Borowy, Wacław  
Bourget, Paul  
Boy (Żeleński-Boy, Tadeusz)  
Boyé, Edward  
Brasi, Lorenzo de  
Breiter, Emil  
Březina, Otokar (Václav Jebavý)  
Brinkmann, Richard  
Brunetière, Ferdinand  
Bruno, Giordano

Brzozowski, Stanisław  
Brzozowski, Korab Stanisław  
Brzozowski, Korab Wincenty  
Büchner, Ludwig  
Bugiel, Włodzimierz  
Buonarroti, Michel Angelo  
Burek, Tomasz  
Burne-Jones, Edouard  
Butrymowicz Bogusław  
Bytkowski, Zygmunt (Zygmunt Bromberg)

Camus, Albert  
Canat, René  
Carlyle, Thomas  
Carter, Eduard A.  
Chałasiński, Józef  
Champfleury (Jules Husson)  
Champsaur, Félicien  
Charcot, Jean Martin  
Chlebowski, Bronisław  
Chmielowski, Piotr  
Chodźko, Aleksander  
Chopin, Fryderyk  
Christoffel, Ulrich  
Chrzanowski, Bernard  
Chrzanowski, Bronisław  
Chrzanowski, Ignacy  
Cieszkowski, August  
Clark, Henry  
Cohn, Adolf Jakub  
Comte, Auguste  
Conrad, Joseph (Teodor Józef Konrad Korzeniowski)  
Constant, Benjamin  
Costenoble, Anna  
Crane, Walter  
Crookes, William  
Csató, Edward  
Cywiński, Bohdan  
Cywiński, Stanisław  
Czachowski, Kazimierz  
Czarnecki, Paweł  
Czechow, Anton  
Czernik, Stanisław

Daniłowski, Gustaw  
Dante Alighieri  
Darwin, Charles Robert  
Daszyńska-Golińska, Zofia  
David, Claude  
Dawid, Jan Władysław  
Dąbrowolska, Maria  
Dąbrowska, Halina Maria  
Dąbrowski, Ignacy  
Décaudin, Michel  
Dehmel, Richard  
Delsemme Paul  
Dembowski, Edward

Deotyma (Jadwiga Łuszczewska)  
Des Loges, Marian  
Detko, Jan  
Dębicki, Władysław Michał  
Dębicki, Zdzisław  
Dilthey, Wilhelm  
Dinar, André  
Domeyko, Ignacy  
Doroszewski, Witold  
Dostojewski, Fiodor  
Drerup, Engelbert  
Drogoszewski, Aureli  
Dunikowski, Xawery  
Duranty, Edmond  
Dygasiński, Adolf  
Dziekoński, Józef Bogdan

Eisler, Rudolf  
El-Ka (Ludwika, Kalenkiewiczowa)  
Elsberg, Jakow  
Engels, Friedrich  
Ernst, Paul  
Esteja (Zofia Kisielewska)

Faleński, Felicjan  
Faraday, Michael  
Farmer, Albert J.  
Feldman, Wilhelm  
Fénéon, Félix  
Feuerbach, Ludwig Andreas  
Fichte, Johann Gottlieb  
Fik, Ignacy  
Flach, Józef  
Flaubert, Gustave  
Floupette, Adoré (Henri Beauclair i Gabriel Vicaire)  
Folkierski, Władysław  
France, Anatole (François-Anatole Thibault)  
Fredro, Aleksander  
Freud, Sigmund  
Friedemann, Käte  
Frybes, Stanisław  
Fryde, Ludwik  
Fuster, Charles

Galiński, Adam (Ludwik Stolarzewicz)  
Galsworthy, John  
Garbaczowska, Janina  
Garborg, Arne  
Garbowski, Tadeusz  
Gautier, Théophile  
George, Stefan  
German, Ludomił  
Gide, André  
Girard, Marcel  
Gladstone, William Ewart  
Głowiński, Michał  
Godlewski-Gozdawa, Witold

Goetel, Ferdynand  
Goethe, Johann Wolfgang  
Gomulicki, Juliusz Wiktor  
Gomulicki, Wiktor  
Goncourt, Edmond de  
Goncourt, Jules de  
Gorki, Maksim (Aleksiej Pieszkow)  
Gostomski, Walery  
Goszczyński, Seweryn  
Gourmont, Remy de  
Gozdawa-Godlewski Witold  
Górski, Artur  
Górski, Konrad  
Górski, Konstanty Marian  
Górzyński, Stefan  
Grabiński, Stefan  
Grabowski, Tadeusz  
Greń, Zygmunt  
Grossek-Korycka, Maria  
Gründel, Ernst Günther  
Gruszecki, Artur  
Grześczak, Marian  
Grzymała-Siedlecki, Adam  
Guichard, Léon  
Guyau, Jean Marie

Haeckel, Ernst  
Hahn, Wiktor  
Hals, Frans  
Hamaun, Richard  
Hamsun, Knut (Knud Pedersen)  
Hansson, Ola  
Haraucourt, Edmond  
Hardenberger, Friedrich von (Novalis)  
Hartmann, Eduard  
Haskler, Maksymilian  
Hauptmann, Gerhart  
Hauser, Arnold  
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich  
Helsztyński, Stanisław  
Herman, Maxime  
Hermann, Jost  
Hertz, Paweł  
Herzfeld, Marie  
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus  
Holz, Arno  
Holzapfel, Rudolf Maria  
Huber, Therese  
Hugo, Victor  
Hume, David  
Huret, Jules  
Huysmans, Ioris-Karl

Ibsen, Henrik  
Hłakowiczówna, Kazimiera  
Irzykowski, Karol  
Iwaskiewicz, Jarosław



Jabłonowski, Władysław  
Jacobowski, Ludwig  
Jacobsen, Jens Peter  
Jakubowski, Jan Zygmunt  
Janicka, Krystyna  
Janion, Maria  
Jankowski, Czesław  
Jaworski, Kazimierz  
Jedlicz, Józef (Józef Kapuściński)  
Jellenta Cezary (Napoleon Hirsband)  
Jeschke, Hans  
Jeske-Choiński, Teodor  
Jeż, Teodor Tomasz (Zygmunt Miłkowski)  
Johansen, Svend  
Jouvenot, Francis de i Micard, H. (Hermann Bahr)  
Joyce, James

Kaczkowski, Zygmunt  
Kaden, Adam  
Kahn, Gustave  
Kalecki, Michał  
Kalenkiewiczowa, Ludwika  
Kalinka, Walerian  
Kamieński, Henryk (Henryk Stein)  
Kant, Immanuel  
Karásek, Jiří Josef Antonin  
Karłowicz, Jan Aleksander  
Karpeles, Gustav  
Kasprowicz, Jan  
Kasztelowicz, Stanisław  
Kayser, Wolfgang  
Keats, John  
Kenneth Cornell, William  
Kisielewski, Jan August  
Kisielnicka, Zofia  
Klein, Eduard  
Klein, Karol  
Kleiner, Juliusz  
Klemensiewiczowa, Józefa  
Klotz, Volker  
Kłossowicz, Jan  
Kolbuszewski, Stanisław  
Kołaczkowski, Stefan  
Kołoniecki, Roman  
Komornicka, Maria  
Konar, Alfred (Aleksander Kinderfreund)  
Konczyński, Tadeusz  
Konińska, Stefania  
Koniński, Karol  
Koniński, Karol Ludwik  
Konopnicka, Maria  
Korbut, Gabriel  
Korzeniewska, Ewa  
Kosiakiewicz, Wincenty  
Kościuszko, Tadeusz  
Kotarbiński, Józef  
Kotarbiński, Tadeusz

Kowalewska, Sofia  
Kozłowski, Stanisław  
Kozłowski, Władysław Mieczysław  
Krakowski, Edouard  
Kraśniński, Adam  
Kraśniński, Zygmunt  
Kraszewski, Józef Ignacy  
Krauz-Kelles, Kazimierz  
Kridl, Manfred  
Król, Jan Aleksander  
Kruczkowski, Leon  
Kruk, Stefan  
Kryński, Adam Antoni  
Krzczkowski, Konstanty  
Krzemiński, Stanisław  
Krzymuska, Maria  
Krzywicki, Ludwik  
Krzyżanowski, Julian  
Kummer, Friedrich  
Kvapil, František  
Kwiatkowski, Jerzy

Lack, Stanisław  
Laforgue, Jules  
Lalande, André  
Lamprecht, Karl  
Landy, Teresa  
Lange, Antoni  
Lechoń, Jan (Leszek Serafinowicz)  
Leconte de Lisle, Charles  
Lednicki, Wacław  
Lehmann, Andrew George  
Lemaître, Jules  
Lemański, Jan  
Lenartowicz, Teofil  
Leopardi, Giacomo  
Leser, Zygmunt  
Leszczyński, Edward  
Leśmian, Bolesław  
Lethève, Jacques  
Lewandowski, Kazimierz  
Lichański, Stefan  
Lieder-Rolicz, Wacław  
Lorentowicz, Jan  
Lorenz, Ottokar  
Lowry, Duthie Enid  
Lublinski, Samuel  
Lukacs, György  
Lutomski, Bolesław

Łaszowski, Alfred  
Łempicka, Aniela  
Łempicki, Zygmunt  
Łętowski, Julian  
Łukasiewicz, Jacek  
Łuszczewska, Jadwiga (Deotyma)

Mach, Ernst  
Máchal, Jan  
Maciąg, Włodzimierz  
Maciejowski, Ignacy (Sewer)  
Maeterlinck, Maurice  
Makowiecki, Tadeusz  
Malczewski, Jacek  
Malewska, Hanna  
Mallarmé, Stéphane  
Manet, Edouard  
Mann, Thomas  
Mannheim, Karl  
Mańkowski, Aleksander  
Marchlewski, Julian  
Markiewicz, Henryk  
Marrené-Morzowska, Waleria  
Martin du Gard, Roger  
Martini, Fritz  
Martino, Pierre  
Marx, Karl  
Matejko, Jan  
Matuszewski, Ignacy  
Maupassant, Guy de  
Mauriac, François  
Mazanowski, Antoni  
Mehoffer, Józef  
Mehring, Franz  
Mencwel, Andrzej  
Mendès, Catulle  
Mentré, François  
Merril, Stuart Fitzrandolph  
Mesmer, Franz Anton  
Metallmann, Joachim  
Meunier, Constantin  
Meyer, Richard Moritz  
Michalik, Jan  
Michalski, Hieronim  
Michaux, Aleksander (Miron)  
Michelet, Jules  
Miciński, Tadeusz  
Mickiewicz, Adam  
Mill, John Stuart  
Miłkowski, Zygmunt (Teodor Tomasz Jeż)  
Mirabeau, Victor Riqueti de  
Mirandola, Franciszek (Franciszek Piłk)  
Miriam (Zenon Przesmycki)  
Mochnecki, Maurycy  
Mockel, Albert  
Modrzewski, Frycz Andrzej  
Mombert, Alfred  
Monat, Henryk  
Montesquieu, (Charles de Secondat, baron de la Brede et de Montesquieu)  
Moore, George  
Moréas, Jean (Johannes Papadiamantopulos)  
Moreau, Gustave  
Morice, Charles  
Morstin, Ludwik Hieronim

Moser, Ruth  
Müller, Antoni  
Munch, Edward  
Musset, Alfred de  
Mutermilch, Michał

Nalepiński, Tadeusz  
Nalkowska, Zofia  
Nalkowski, Waclaw  
Napierski, Stefan (Stefan Marek Eiger)  
Negri, Ada  
Nerval, Gerard de (Gerard Labrunie)  
Newman, John Henry  
Nicolai, Christoph Friedrich  
Niedźwiecki, Zygmunt  
Niedźwiedzki, Władysław Marcin  
Niemojewski, Andrzej  
Nietzsche, Friedrich Wilhelm  
Nisard, Jean-Marie-Napoléon Desiré  
Nitsch, Kazimierz  
Nordau, Max  
Norwid, Cyprian Kamil  
Novalis (Friedrich Leopold von Hardenberg)  
Nowakowski, Jan  
Nowakowski, Zygmunt (Zygmunt Tempka)  
Nowicki, Franciszek

Odyniec, Antoni Edward  
Offenbach, Jacques  
Okoński, Władysław (Aleksander Świętochowski)  
Oksza, Marcin (Maria Krzymuska)  
Oppeln-Bronikowski, Friedrich von  
Ordon, Władysław  
Orkan, Władysław (Franciszek Smreczyński)  
Ortega y Gasset, José  
Ortwin, Ostap (Oskar Katzenellenbogen)  
Orzeszkowa, Eliza  
Ossowski, Stanisław  
Ostrowska, Bronisława

Pareto, Vilfredo  
Pascal, Blaise  
Pasteur, Louis  
Pater, Walter Horatio  
Paul, Jean  
Pawelski, Jan  
Pawlikowska-Jasnorzewska, Maria  
Pawlikowski, Jan Gwalbert  
Péguy, Charles  
Peiper, Tadeusz  
Perzyński, Włodzimierz  
Petersen, Julius  
Petraschek, Karl Otto  
Peyre, Henri  
Picon, Gaëtan  
Piechal, Marian  
Pieńkowski, Stanisław

Pieścikowski, Edward  
Pietrzak, Włodzimierz  
Pietrzycki, Jan  
Pigoń, Stanisław  
Piłsudski, Józef  
Pinder, Wilhelm  
Plauvert Jacques (Paul Adam i Félix Fénéon)  
Plechanow, Georgij  
Płomieński, Jerzy Eugeniusz  
Pług, Adam (Antoni Pietkiewicz)  
Podraza-Kwiatkowska, Maria  
Poe, Edgar Allan  
Połoniecki, Bernard  
Popławska, Felicja  
Popławski, Ludwik  
Porębowicz, Edward  
Posner-Garfeinowa, Malwina  
Potocki, Antoni  
Prażmowska, Teresa  
Presser, Wilhelm  
Proust, Marcel  
Prus, Bolesław (Aleksander Głowacki)  
Przemski, Leon  
Przerwa-Tetmajer, Kazimierz  
Przesmycki, Zenon (Miriam)  
Przewoński, Edward  
Przybyszewska, Dagny  
Przybyszewski, Stanisław  
Puchalska, Mirosława  
Puvis de Chavannes, Pierre

Quasimodo (Artur Górski)  
Rabski, Władysław  
Ranke, Leopold  
Raymond, Marcel  
Raynaud, Ernest  
Rawita-Gawroński, Franciszek  
Régnier, Henri de  
Remarque, Erich Maria (Erich Paul Remark)  
Renan, Ernest  
Retté, Adolphe  
Rettinger, Mieczysław  
Reymont, Władysław Stanisław  
Řezáč, Václav  
Ribot, Théodule-Armand  
Richard, Noël  
Richepin, Jean  
Rimbaud, Jean Arthur  
Rittner, Tadeusz  
Rodenbach, Georges  
Rodin, Auguste  
Rodziewiczówna, Maria  
Rogalski, Aleksander  
Rokoszewski, Szmul  
Romski, Juliusz (Tadeusz Garbowski)  
Rossetti, Dante Gabriel  
Rossowski, Stanisław

Rousseau, Jean Jacques  
Różewicz, Tadeusz  
Różycki, Zygmunt  
Rubczyński, Witold  
Rümelin, Gustav  
Ruskin, John  
Rutkowski, Jan  
Rydel, Lucjan  
Rygier, Leon  
Rzewuski, Stanisław

Sade, Donatien-Alphonse-François  
Sainte-Beuve, Charles-Augustin  
Samain, Albert  
Sandauer, Artur  
Sandler, Samuel  
Sarnecki, Zygmunt  
Sarrazin, Gabriel  
Savitri (Anna Zaborska Anna)  
Schaff, Adam  
Scheidt, Walter  
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph  
Schiller, Friedrich  
Schlaf, Johannes  
Schlegel, August Wilhelm  
Schlegel, Friedrich  
Schleiermacher, Friedrich  
Schmidt, Erich  
Schnitzler, Arthur  
Schopenhauer, Arthur  
Schulz, Bruno  
Schütz, Wilhelm von  
Sénéchal, Christian  
Serafinowicz, Leszek (Jan Lechoń)  
Servaes, Franz  
Sewer (Ignacy Maciejowski)  
Seyda, Władysław  
Shelley, Percy Bysshe  
Siedlecki, Grzymała Adam  
Sienkiewicz, Henryk  
Sieroszewski, Wacław  
Sierotwiński, Stanisław  
Silvester (Teresa Landy)  
Skarga, Piotr  
Skierkowska, Elżbieta  
Skiwski, Jan Emil  
Sławińska, Irena  
Sławiński, Janusz  
Słoński, Edward  
Słoński, Stanisław  
Słowacki, Juliusz  
Smolka, Stanisław  
Sobeski, Michał  
Sobolewski, Tadeusz  
Sofokles  
Sokel, Walter  
Sorel, Georges

Sowiński, Leonard  
Spencer, Herbert  
Spengler, Oswald  
Spinoza, Baruch  
Spranger, Eduard  
Spytkowski, Józef  
Sroka, Mieczysław  
Srokowski, Mieczysław  
Staff, Leopold  
Stebelski, Włodzimierz  
Sten, Jan (Ludwik Bruner)  
Stendhal (Henri Beyle)  
Sterling, Kazimierz  
Stern, Haym  
Stojałowski, Stanisław  
Strauss, David Friedrich  
Strindberg, August  
Strug, Andrzej (Tadeusz Gałeczki)  
Stur, Jan (Hersz Feingold)  
Suchodolski, Bogdan  
Suesser, Ignacy  
Supervielle, Jules  
Supiński, Józef  
Surówka-Brzegowski, Franciszek  
Sydow, Eckart von  
Sygietyński, Antoni  
Szablowski, Teodor  
Szarlitt, Bernard  
Szarota, Jan  
Szczepanowski, Stanisław  
Szczepański, Ludwik  
Szekspir (William Shakespeare)  
Szeliga, Maria  
Szyrmer, Ludwik  
Szucki, Henryk  
Szujski, Józef  
Szukiewicz, Maciej  
Szuman, Jan Nepomucen  
Szweykowski, Zygmunt  
Szykowski, Marian  
Szymankiewicz, Aleksander

Ślepowron-Ronisz, Wincenty  
Świdziński, Karol  
Świerz, Stanisław  
Świętochowski, Aleksander

Taborski, Roman  
Taine, Hippolyte  
Tarnowski, Stanisław  
Teesing, Hubert Paul Hans  
Terlecki, Tymon  
Tetmajer-Przerwa, Kazimierz  
Thérive, Andre  
Thibaudet, Albert  
Thon, Louise  
Tieck, Ludwig

Tokarzewicz, Józef  
Tolstoj, Lew  
Topass, Jan  
Towiański, Andrzej  
Treitschke, Henri de  
Troczyński, Konstanty  
Trzeszczkowska, Zofia  
Trznadel, Jacek  
Turgieniew, Iwan  
Tuwim, Julian

Ujejski, Józef  
Ujejski, Kornel

Valéry, Paul  
Van Gogh, Vincent  
Vanor, Georges (Georges Van Ormelingen)  
Vaugelas, Claude Favre de  
Verhaeren, Emile  
Verlaine, Paul  
Vicaire, Gabriel  
Vierkandt, Alfred  
Vigeland, Gustav  
Vigny, Alfred de  
Villiers de l'Isle, Adam August de  
Vogt, Karl-Christoph  
Volkelt, Johannes  
Vrchlický, Jaroslav (Emil Frida)

Wagner, Richard  
Wais, Kurt K. T.  
Walicki, Andrzej  
Wallis, Mieczysław  
Walzel, Oskar  
Waryński, Ludwik  
Wasilewski, Leon  
Wasilewski, Zygmunt  
Wechsler, Eduard  
Wedekind, Frank  
Weiss, Tomasz  
Werner, Andrzej  
Weysenhoff, Józef  
Whitman, Walt  
Wienbarg, Ludwig  
Wilde, Oskar  
Wille, Bruno  
Wilson, Edmund  
Winiarski, Leon  
Wiśniowski, Józef  
Witkiewicz, Stanisław  
Witkiewicz, Stanisław Ignacy  
Witwicki, Stefan  
Włast (Maria Komornicka)  
Włostowski, Kazimierz (Józef Tokarzewicz)  
Wojewódzki J. (Ludwik Krzywicki)  
Wojnarowska, Wanda  
Wolff, Eugen



Wölfflin, Heinrich  
Wollerner, Szymon  
Wolska, Maryła  
Wolski, Waclaw  
Womela, Stanisław  
Wroczyński, Jan  
Wyczółkowski, Leon  
Wyka, Kazimierz  
Wyka-Husakowska, Marta  
Wyrzykowski, Stanisław  
Wysłouch, Bolesław  
Wyspiański, Stanisław

Zagórska, Aniela  
Zagórski, Jerzy  
Zagórski, Włodzimierz  
Zahorska, Anna  
Zakrzewski, Jan  
Zakrzewski, Wincenty  
Zaleski, Bohdan  
Zan, Tomasz  
Zapolska, Gabriela  
Zawodziński, Karol Wiktor  
Zdziechowska, Stefania  
Zdziechowski, Marian  
Zengel, Ryszard  
Zeyer, Julius  
Ziegenfuss, Werner  
Zimand, Roman  
Złotnicki, Antoni  
Zmorski, Roman  
Zola, Emile

Żeleński-Boy, Tadeusz  
Żeromski, Stefan  
Żmichowska, Narcyza  
Żmigrodzka, Maria  
Żółkiewski, Stefan  
Żuławski, Jerzy

---

Wszystkie zasoby Wolnych Lektur możesz swobodnie wykorzystywać, publikować i rozpowszechniać pod warunkiem zachowania warunków licencji i zgodnie z **Zasadami wykorzystania Wolnych Lektur**.

Ten utwór jest udostępniony na licencji **Creative Commons Uznanie Autorstwa - Na Tych Samych Warunkach 3.0. PL**.

Wszystkie materiały dodatkowe (przypisy, motywy literackie) są udostępnione na **Licencji Wolnej Sztuki 1.3**. Fundacja Wolne Lektury zastrzega sobie prawa do wydania krytycznego zgodnie z art. Art.99(2) Ustawy o prawach autorskich i prawach pokrewnych. Wykorzystując zasoby z Wolnych Lektur, należy pamiętać o zapisach licencji oraz zasadach, które spisaliśmy w **Zasadach wykorzystania Wolnych Lektur**. Zapoznaj się z nimi, zanim udostępnisz dalej nasze książki.

E-book można pobrać ze strony: <http://wolnelektury.pl/katalog/lektura/wyka-modernizm-polski>

Tekst opracowany na podstawie: Kazimierz Wyka, *Modernizm polski*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968.

Wydawca: Fundacja Nowoczesna Polska

Publikacja zrealizowana w ramach projektu Wolne Lektury (<http://wolnelektury.pl>). Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Reprodukacja cyfrowa wykonana przez Bibliotekę Narodową z egzemplarza pochodzącego ze zbiorów BN.

Opracowanie redakcyjne i przypisy: Aleksandra Kopeć, Aleksandra Sekuła, Dorota Kowalska, Wojciech Kowtwa.

ISBN 978-83-288-5645-5

*Wesprzyj Wolne Lektury!*

Wolne Lektury to projekt fundacji Wolne Lektury – organizacji pożytku publicznego działającej na rzecz wolności korzystania z dóbr kultury.

Co roku do domeny publicznej przechodzi twórczość kolejnych autorów. Dzięki Twojemu wsparciu będziemy je mogli udostępnić wszystkim bezpłatnie.

*Jak możesz pomóc?*

Przełącz 1,5% podatku na rozwój Wolnych Lektur: Fundacja Wolne Lektury, KRS 0000070056.

Wspieraj Wolne Lektury i pomóż nam rozwijać bibliotekę.

Przełącz darowiznę na konto: **szczegóły na stronie Fundacji**.