

# Anita Czurabska

---

## Problem artysty w nowelistyce Młodej Polski

---

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 35, 163-179

---

1979

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ANITA CZURABSKA

## PROBLEM ARTYSTY W NOWELISTYCE MŁODEJ POLSKI

W okresie Młodej Polski moda pisania o artyście przybiera charakter epidemii, której ofiarami stają się właściwie wszyscy twórcy literatury lat 1890—1914. Wnikliwe, oryginalne i niezwykle portrety artystów przedstawili pisarze wybitni, ale twórcy drugorzędni, trzeciorzędni czy wręcz grafomani, zwykli męczennicy pióra i atramentu, stworzyli blade i anemiczne kopie portretu. Subtelny retusz został w nich zastąpiony niezdarną i nieudolną krechą. Manifesty literackie, wypowiedzi programowe, liczne refleksje krytyczne tworzą postulatywny model artysty, który w tysiącach odmian i konkretyzacji literackich pojawia się w poezji i w prozie, w dramacie i satyrze. A. Makowiecki w pracy pt. *Młodopolski portret artysty*<sup>1</sup> zestawiał bibliografię powieści artystowskiej, prawie zupełnie pominął zaś obfitą nowelistykę. Ponieważ za lata 1890—1914 brak bibliografii adnotowanej, stąd dotarcie do wszystkich nowel o tej tematyce jest bardzo trudne, a często wręcz niemożliwe. Utwory te najczęściej nie przedstawiają wybitnej wartości literackiej, więc nie były wznawiane, niekiedy rozproszone po czasopismach nie miały w ogóle swego książkowego wydania. Zestawiona przeze mnie bibliografia, obejmująca ponad 130 utworów, nie jest listą zamkniętą.

Utwory te umownie nazwane są nowelami, gdyż nie zawsze odpowiadają czystej, kanonicznej postaci noweli, która jest pod względem strukturalnym niezwykle zrygoryzowaną formą wypowiedzi artystycznej. Teksty te nie odpowiadają najnowszej definicji noweli<sup>2</sup> nie tylko dlatego, że w okresie Młodej Polski brakowało normatywnej definicji tego gatunku, ale można mówić nawet o pewnej nieświadomości różnic gatunkowych u pisarzy młodopolskich. Liberalizm gatunkowy, zerwanie z konwencją i tradycją gatunku były często świadomym zamierzeniem artystycznym, ale częściej rezultatem żenującej wprost nieudolności pisarskiej. Choć problem jednorodności, jednoznaczności gatunkowej jest ważny, nie

---

<sup>1</sup> A. Z. Makowiecki, *Młodopolski portret artysty*, Warszawa 1971.

<sup>2</sup> *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1976.

można go przeceniać i absolutyzować, bowiem jednolitość genologiczna nie stanowi żadnej gwarancji wysokiej wartości artystycznej utworu. Nowele o tematyce artystowskiej są na ogół słabe, ale nie ze względu na brak rygorów genologicznych, lecz przede wszystkim w wyniku nadmiernego schematyzmu, uproszczeń prowadzących do banału, maniery, szablonowej rutyny.

W historii cywilizacji istnieje pewien niejako „wieczny” repertuar określeń roli artysty w społeczeństwie i miejsca sztuki w układzie społecznym. Każda epoka, na swój własny użytek, dokonuje z tego gotowego katalogu wyboru głównego, ponadindywidualnego, programowego. Wybór jednej z tych ról jest zawsze determinowany wyobrażeniem o naturze kreacji artystycznej i roli sztuki w układzie społecznym<sup>3</sup>. Wprowadzona na nowo do obiegu stara koncepcja artysty w każdej epoce ulega oczywiście pewnym zabiegom adaptacyjnym, stary mit artysty każdorazowo zostaje wzbogacony nowymi szczegółami, dzięki którym może stać się modelem, postulatywnym wzorcem artysty akceptowanym przez epokę. W okresie Młodej Polski spór o nowy model twórcy miał charakter szczególnie dramatyczny, dyskutantów nieraz rozpałał do białości, wzbudzał w nich nie zawsze dostojne emocje, miał często przebieg tak histeryczny i drapieżny, że nikt nie mógł pozostać obojętny i bezstronny. W dyskusji czasem ginęły gdzieś argumenty, brakowało dowodów, które zastępowano lawirowaniem między sprytnymi frazesami lub jawną demagogią. Utwory przedstawiające młodopolski portret artysty reprezentują wszystkie stanowiska wobec modelu artysty — od entuzjastycznej aprobaty do unicestwiającej negacji.

Najwięcej oczywiście powstało utworów apologetycznych, których autorzy dosłownie i bezkrytycznie przyjmują młodopolski wzorzec artysty. Dla tych pisarzy, zgodnie z duchem i modą epoki, podstawą rozpowszechnienia mitu artysty było przekonanie, że najistotniejszym celem ludzkiej egzystencji jest ekspresja osobowości w działalności twórczej, kreacji artystycznej. Bezwzględne i kategoryczne postawienie na czele hierarchii ludzkich potrzeb działalności twórczej przybliżało artystę do „myśli zawartej w słowach o człowieku »stworzonym na podobieństwo Boga«”<sup>4</sup>. Ta zasada w sposób oczywisty przejawiała i wyolbrzymiała rolę sztuki w życiu, polaryzowała strukturę potrzeb człowieka niezgodnie z codzienną obserwacją i życiowym doświadczeniem. Ale dla entuzjastycznych apologetów sztuka stała się świętością, religią; artyści — „dziećmi szatana” w wersji demonicznej lub „pomazańcami bożymi” w wersji sentymentalnej; proces twórczy — tajem-

<sup>3</sup> K. Rudzińska, *Artysta wobec kultury. Dwa typy autorefleksji literackiej: ekspresjonści „Zdroju” i Witkacy*, Wrocław 1973, s. 6 n.

<sup>4</sup> Z. Niedźwiecki, *Sen*, „Tygodnik Ilustrowany” 1898, nr 36, s. 755.

niczym darem natury. Zaczadzeni kadzidłem pychy, otumanieni nadętą frazeologią, modlą się do swego potężnego bóstwa — sztuki.

Niewierni profani ośmielający zajmować się sprawami ziemskimi, codziennymi zostają ekskomunikowani ze świata artystów. Nie są nawet przedmiotem ataków czy nienawiści, gdyż artyści z wyżyn sztuki nawet nie dostrzegają ich. „Zwykły” człowiek, nieartysta, w utworach będących bałwochwalczą apoteozą artysty nie istnieje prawie w ogóle, nawet jako element tła, opozycji.

Z niemalże religijną egzaltacją, w ekstatycznym tonie piszą przeważnie o artyście, i to jest znamienne, twórcy niewysokiego lotu, rozegzaltowane do granic hysterii literatki z pretensjami do geniuszu. Mit artysty nie tyle był stworzony i wypracowany, ile wypieszczony, wymodlony przez pisarzy zawiedzionych, rozczarowanych, nie docenianych, ale których, wedle złośliwej uwagi Brzozowskiego, nawet ukrzyżowanie nie czyniłoby godnymi czytania. To oni niestrudzenie, nieustannie, aż do znudzenia produkowali utwory przedstawiające artystę jako findesieclowego męczennika. Cierpienie jak cień snuje się tam za artystą, perwersyjna niemalże skłonność do samoofiary, do samozatracenia siebie dla sztuki to cecha każdego bohatera w tej grupie nowel. Zapewne pod wpływem filozofii Schopenhauera rozpowszechniała się szybko moda na cierpienie, lubowanie się cierpieniem, hedonizm cierpienia. Schopenhauer widział w geniuszu spotęgowane cierpienie, więcej, według niego geniusz to wszechcierpienie. W powieściach arystowskich pojawiają się liczne refleksje na ten temat, jak choćby ta: „Ból, ból im gorszy, im więcej szarpie, tym płodniejszy...”<sup>5</sup> Ale dopiero nowele o artyście to istny „boom na cierpienie”. *Słoneczna Strzemińczyka*, *Z udręczeń* Jacówny, *Za późno* Ceysinger, *Chińskim tuszem* Łuskiny — to tylko kilka przykładów nowel będących posępnym pogłosem poglądów upatrujących w bólu i cierpieniu podstawę i najważniejszy warunek tworzenia, istotę geniuszu. Sami artyści mówią o tym w następujący sposób: „Zabijałem się piórem, tym drobnym narzędziem rozkoszy i męki, które cicho biegając po papierze ssie z nas myśl i soki. [...] Tworzenie to zabójcza i upajająca gorączka”<sup>6</sup>, albo: „Rola to trup spowity w zimny całun papieru, w którego żyły trzeba przetoczyć krew własną [...]”<sup>7</sup>

Niestety, tak krzykliwa emfaza i zawstydzający brak dyskrecji w przedstawianiu „bólu tworzenia” wcale nie gwarantują sugestywnego i wnikliwego portretu wewnętrznego twórcy, wcale nie przynoszą precyzyjnej analizy psychologicznej. Przeciwnie, talent

<sup>5</sup> S. Przybyszewski, *Synowie ziemi*, Lwów 1923, s. 85.

<sup>6</sup> Niedźwiecki, *op. cit.*, s. 755.

<sup>7</sup> A. Sygietyński, *Aktorka*, [w:] *Nowele wybrane*, Kraków 1957, s. 9.

i estetyczna wrażliwość są zawsze trochę „na wyrost” przypisane artyście, nie wytłumaczone, nie umotywowane, doczepione na wiarę i niczym nie udokumentowane. Bohater nie tyle jest artystą, ile czuje się nim, tym człowiekiem „z iskrą prometeuszowych ogni, ze świętym dreszczem twórczości w piersiach”<sup>8</sup>. Nie znaczy to wcale, że doskonałość wewnętrznego przeżycia zostanie zmaterializowana i utrwalona w dziele sztuki. Artysta nie zawsze musi być jednocześnie twórcą i nadawać swym wizjom materialny kształt. O byciu artystą decyduje tu przede wszystkim posiadanie tzw. artystycznej duszy, a więc specjalnej organizacji psychicznej, zdominowanej czy raczej opętanej wewnętrzną potrzebą tworzenia. Wszyscy artyści w tej grupie nowel, choć motyw ten pojawia się również u autorów polemizujących z młodopolską koncepcją artysty, są „opętani zarazą tworzenia”. „Zaprzepaściłbym siebie, zatracił duszę własną za możliwość natychmiastowego uchwycenia tej wizji krwi, przepłomieniającej mi mózg”<sup>9</sup> — pod taką upiorną deklaracją podpisałby się każdy rasowy artysta. Sztuka staje się fatalną koniecznością, jej ofiaruje twórca całego siebie, bez kompromisu, bez targu, bez asekuracji. Samobójcza śmierć dla sztuki staje się tutaj czymś tak zwyczajnym, banalnym i pospolitym, że przestaje być nawet niezawodnym środkiem reklamowym własnego dzieła.

Perwersyjne pojmowanie wymagań, jakie stawia sztuka życiu, sprawiało, że gorszące jeszcze niedawno hasło „sztuka dla sztuki” stawało się śmiesznie, upokarzająco minimalistyczne. Należałoby je zastąpić bardziej zuchwałym hasłem — „świat dla sztuki”. Czytając takie nowele o artyście, jak np. Grubińskiego *Baal* czy Prażmowskiej *Jeżeli...*, trudno nie przyznać, że hasło to było czymś więcej, niż tylko teoretycznym postulatem. Zwykła, tradycyjna moralność staje się w tym przypadku anachronicznym przeżytkiem, nie może przekroczyć progu pracowni, należy do innego świata.

Nie pozostawały bez echa nauki Przybyszewskiego, który dowodził, że artysta jest zawsze święty i czysty, gdyż służyć nieśmiertelnej sztuce, nie może być niewolnikiem przypadkowej i zmiennej moralności. Ci uczniowie Przybyszewskiego są więc pełni zrozumienia dla „nie-ludzkich” kategorii życia twórcy. Zanik instynktu moralnego i przerażające odwrócenie wartości staje się czymś zupełnie naturalnym, bowiem sztuka usprawiedliwia i uniewinnia artystę nawet z popełnionej zbrodni, gdyż ta jest tylko prostą konsekwencją przeczulonej i nadwrażliwej natury. Dowodzi to, jak bardzo sztuka mimo patetycznych wykrzykników dehumanizowała się, jak niebezpiecznie została zachwiana proporcja między sztuką a życiem.

<sup>8</sup> T. Prażmowska, *Jeżeli...*, „Bluszcz” 1907, nr 36, s. 348.

<sup>9</sup> E. Luskińska, *Chińskim tuszem*, „Życie” (krakowskie) 1899, nr 3.

Oprócz nowel, w których stosunek autora do problematyki artystowskiej ma charakter bezkrytycznej, bałwochwalczej aprobaty, pojawia się grupa nowel, w których stosunek do młodopolskiej koncepcji artysty ma postać pełnej akceptacji. Znikają jednak gołosłowne, oparte tylko na wierze deklamacje o potędze artysty. Czas na emocjonalny dystans i korektę intelektualną. Jeżeli w pierwszej grupie nowel aprobata artysty wynikała wyłącznie z emocjonalnego stosunku autora do bohatera, w drugiej grupie zostaje ona podbudowana próbami wyjaśnienia niezwyklej pozycji artysty w społeczeństwie.

W nowelach tych talent jest również tajemniczym darem natury, artyści osobnikami uprzywilejowanymi, gdyż „dzięki swej specjalnej organizacji duchowej odgrywają rolę pośredników pomiędzy naturą a człowiekiem, skończonością a nieskończonością”<sup>10</sup>. Za Matuszewskim podchwycano, że artysta to „oko i ucho ludzkości”. Jest on zdolny „odkrywać »otchłanie« prawdy, rozświetlać tajemnice zakryte dotąd przed tymi, którzy usiłowali wyjaśnić sens bytu za pomocą tradycyjnych, niezdarnych narzędzi poznawczych”<sup>11</sup> — rozum. Proces twórczy jest aktem poznania, najdoskonalszym uchwyceniem mechanizmu świata w momencie najwyższego emocjonalnego napięcia. Jedynie geniusz twórczy zdolny jest do przedstawienia niezmaconego, czystego obrazu wszechświata, do stworzenia syntezy życia. Ale nie tylko przyznanie talentowi tak wielkiej rangi sprawia, że artysta staje się najlepszym i najwartościowszym człowiekiem. Wielkość twórcy jest tutaj raczej antytezą przeciętności ludzkiej natury, wynika z opozycji: artysta — społeczeństwo.

We wszystkich nowelach tej grupy pełna aprobata artysty wynika z negatywnej oceny społeczeństwa i dopiero na tle bezwartościowej, skompromitowanej masy ludzkiej twórca nabiera niezwyklego znaczenia. Egzaltację ogólnikowo naszkicowaną naturą artysty zastępuje szacunek dla artysty jako człowieka, bezpodstawne uwielbienie wyjaśnione społeczną postawą twórcy. W nowelach tych bohater, nie przestając być artystą i zachowując całą atmosferę tajemniczości i cudowności wokół talentu, staje się jednocześnie nade wszystko człowiekiem reprezentującym najszlachetniejsze ludzkie ideały. Tak przedstawiają swego bohatera Liciński w *Niedokończonych opowieściach*, Bartkiewicz w *Sztuczce*, Tetmajer w *Rzeźbiarzu Mertenie*, Rittner w *Potworze* czy Olechowski w *Zatrutym* — by wymienić kilka przykładów.

We wszystkich tych utworach artysta zostaje zaprezentowany

<sup>10</sup> J. Matuszewski, *O sztuce i krytyce. Studia i szkice*, Warszawa 1965, s. 144.

<sup>11</sup> T. Weiss, *Przełom antypozytywistyczny w Polsce w latach 1880—1890. (Przemiany postaw światopoglądowych i teorii artystycznych)*, „Zeszyty Naukowe UJ” 1966, z. 10, s. 117.

na tle sfilistrzałego społeczeństwa, marzącego o wygodnej egzystencji, ustabilizowanej i dostatniej, pozbawionej rozmachu i fantazji. Najprostszym sposobem zdyskredytowania mieszczaucha jest ośmieszenie go przezwiskiem. Takie „przezwy” mieszczanina jak „mydlarz”, „filister”, „procedernik”, „mamut”, „episier”, „surduto-wiec”, „trogłodyta”, są argumentami w walce artysty ze światem.

Trzeba jednak przyznać, że zarzuty stawiane społeczeństwu często mają charakter demagogiczny, oskarżenia publiczności o obojętność są przesadzone, inwektywy — zbyt ostre, ocena — zbyt surowa. Artysta jest w sporze ze społeczeństwem stroną bardziej aktywną i hałaśliwą. To on prowadzi grę, ale też on — przegrywa, zawsze przegrywa. I choć w zdeprawowanym świecie staje się on ostatnim stróżem zachwianego porządku moralnego, to jego los jest zawsze tragiczny. Od znieawidzonego świata odgradza się nie tylko murem pogardy, jego niezgoda na świat wyraża się często desperackimi gestami buntu. Społeczeństwo w anarchicznych gestach dostrzega zagrożenie dla istniejącego porządku, w postawie artysty widzi niebezpieczne źródło ideowego fermentu. Dlatego artysta żyje w społecznej izolacji. Niezrozumiany i odpychany przez ludzi, kończy życie zawsze tragicznym finałem — samobójczą śmiercią lub obłędem. Optymistyczna pointa utworu w tej grupie nowel nigdy nie występuje.

W historii życia każdego artysty niezbędne są niepowodzenia, zawody, brak uznania. Należy to po prostu do kanonu. Są oni traktowani jak dziwowisko, wybryk natury, groźny już przez to, że inny, niezrozumiały. Społeczeństwo instynktownie wyczuwając „inność” artystów nie może jej akceptować, tolerować, nie może wchłonąć tych, którzy się od niego różnią. Wykluczeni ze społeczeństwa, samotni, tragiczni — oto atrybuty, synonimy wielkości i talentu. „Los geniusza” był tragiczny, gdyż „z bożej łaski czuł, cierpiał inaczej niż wokoło świat”<sup>12</sup>.

„Porządni obywatele” stworzyli świat, w którym wystarczą tylko pozory, efektowna blaga kryjąca egoizm, praktyczne cwaniactwo. Publiczność sama sztuka nudzi, nie zna się na niej i nie odczuwa potrzeby obcowania z nią, bowiem — „Czym jest sztuka dla ogółu? Głupstwem, tapetą na ścianie, bez której by i tak ściana była”<sup>13</sup>. Ta właśnie publiczność decyduje o rozwoju sztuki, feruje wyroki, lansuje swoich ulubieńców. Żąda ciągle czegoś nowego, świeżego. Jest to jednak nowość tylko pozorna, bowiem musi zmieścić się w uznanych schematach. Publiczność chce być porwana, chce brawury, nerwowości, dreszczów, cudów. Z determinacją wyznaje więc artysta: „Dzisiaj, ażeby budzić interes, zaję-

<sup>12</sup> Z. Bartkiewicz, *Sztuczka*, [w:] *Polityka w lesie. Wybór nowel*, Warszawa 1925, s. 365.

<sup>13</sup> W. Tetmajer, *Rzeźbiarz Merten*, [w:] *Melancholia*, Warszawa 1901, s. 57.

cie, potrzeba nieodzownie wiarołomstwa, potrzeba skandalu, inaczej zawsze będziesz nudny”<sup>14</sup>. Ponieważ istnieje dyskryminująca zależność artysty od publiczności, stąd aby przeżyć, twórca musi korzystać z różnych sposobów i sposobików dla zdobycia klientów. Gdy reklama jest zbyt anemiczna, artysta pozostanie nie zauważony przez nikogo. Wystarczy jednak np. jeden pojedynek, który „więcej wart w Warszawie od napisania całej powieści, choćby pornograficznej, choćby dedykowanej Sienkiewiczowi”<sup>15</sup>. Tępy, ograniczony mieszczuch nie dostrzega nigdzie piękna — „dla niego tłusta kobieta — ładna kobieta”<sup>16</sup>. Los artysty zależy zawsze od kaprysu, od przypadku, od łaski publiczności, która jest zwykłą loterią. Salonowe piękności i snobi często adorują, kokietują artystę, schlebiają mu, bo jest on w ich życiu pożądanym dreszczykiem emocji i skandalicznej sensacji. Są to jednak tylko przelotne symbiozy, gdyż najczęściej salony przed dumnym artystą bywają zamknięte, i to z bardzo prozaicznej przyczyny: „Jakże ja tam pójde? Na surdut zarobić nie dadzą, a bez surduta nie przyjmą”<sup>17</sup>. Tak oto wygląda trywialna prawda. Zadziwiająco zgodnie wszyscy widzą w artyście wiecznego głodnego nędzarza, nieodłącznym rekwizytem każdego artysty są dziurawe buty, a wszystkie, z takim upodobaniem portretowane, trupy teatralne jednoznacznie przypominają wędrujące zakony żebracze.

Trzecią grupę nowel tworzą te utwory, w których autor przy zasadniczej, generalnej aprobacie modelu artysty, wysuwa drobne zastrzeżenia do aktualizacji tego modelu na przykładzie bohatera swego utworu. Akcenty krytyczne odnoszą się zawsze do postawy obyczajowo-moralnej artysty, nigdy nie podważają samej istoty i wielkości talentu. Autorzy wyraźną sympatią darzą swych bohaterów, choć nie są wobec nich bezkrytyczni, blask talentu nie zaślepia, ale prowokuje do dyskusji. Polemika prowadzona jest w tonie poważnym, prawie dostojnym. Jest to zawsze dyskusja bardzo serio. Taką postawę wobec bohatera-artysty zajmują np. Dąbrowski w opowiadaniach *Zmierzchy* i *Sonata cierpienia*, Bartkiewicz w nowelach *Na szóstym* i *Droga sztuki*, Kiedrzyński w *Fatalnym miłosierdziu*, Rittner w *Życiu śnie* i *Przyszłości* oraz Olechowski w *Okwiecie śmierci*.

O losie artysty pisze się tam ciepło i ze wzruszeniem, tak jak pisze się o tych, których spotkał niezасłużenie smutny los. Są to zawsze ludzie zagubieni, wykorzystywani przez sprytniejszych,

<sup>14</sup> K. W. [K. Witte], *Pierwsze dziecko. Novella*, „Biblioteka Warszawska” 1890, t. 2/3, z. 3, s. 125.

<sup>15</sup> *Henio Kudłacki, literat. Niedokończona powieść*, „Krytyka” 1900, t. 2, s. 505.

<sup>16</sup> Z. Bartkiewicz, *Na szóstym*, [w:] *Polityka w lesie*, s. 298.

<sup>17</sup> Tetmajer, *op. cit.*, s. 57.



bezradni wobec sformalizowania i materializacji stosunków międzyludzkich. Ich nieprzystosowanie do rzeczywistości wynika z wyjątkowej psychiki, jaką natura obdarzyła artystę. Jest on osobliwym, niepospolitym, niezwykłym do tego stopnia, że szuka się pokrewieństwa między nim a człowiekiem umysłowo chorym. Szuka się i znajduje.

Poglądy o podobieństwie między geniuszem a obłąkanym są popularne co najmniej od czasów Platona, ale w okresie Młodej Polski zostały niejako kanonizowane przez Cezarego Lombroso w jego pracy pt. *Geniusz i obłąkanie*<sup>18</sup>. Lombroso, grzebiąc z upodobaniem w artystycznych biografiach, wyszukuje ze szczególną pasją dziwactwa, lęki, obsesje, niepospolite upodobania ludzi wybitnych. Choć pseudonaukowe spekulacje Lombroso przypominają niekiedy bredzenie człowieka obłąkanego, jego teoria pokrewieństwa geniuszu i obłąkania była bardzo popularna i, o dziwo, lansowana nawet przez samych artystów.

Identyfikowanie artysty z wariatem to oczywiście postawa skrajna, zazwyczaj ograniczono się do sądów bardziej ostrożnych, do podkreślenia odmienności psychicznej twórcy — tylko przez udowodnienie jej wyższości. Artysta to zawsze natura rozległa, bogata, ale nadmiernie nerwowa, niestała, chwiejna, nadwrażliwa. Niezwykle intensywne życie wewnętrzne i patologiczna niemalże skłonność do marzycielstwa powoduje tragiczne nieprzygotowanie do rzeczywistości.

Taka niezyciowa postawa bohaterów nowel spotyka się często z krytyką autorów. Widzą oni w postawie swych bohaterów skłonność do przybierania roli „ofiary”, świadome teatralizowanie swego życia na modłę ponurego dramatu, w którym artysta-aktor epatuje publiczność cierpieniem. Niepowodzenia artysty wynikają nie tylko z obiektywnych układów społecznych, dyskryminujących artystę, ale często są rezultatem żenującej nieudolności życiowej, lenistwa, biernej postawy wobec losu. Brak poczucia rzeczywistości — to cecha prawie wszystkich bohaterów. Antoni Lange nazwał tę cechę artysty „niesocjalnością”, która łącząc się z osamotnieniem, stanowi jednocześnie wynik i warunek twórczości. Powiada, że „umysły twórcze to dusze samotne”<sup>19</sup>. Niezaradni, nie posiadający żadnych praktycznych zdolności dostosowania się do choćby elementarnych wymogów życia, znajdują bezpieczny azyl w sztuce. Ona często zastępuje im rzeczywistość. Tworzenie jest dla nich czymś najważniejszym, niemalże instynktownym. Tylko ono rozgrzewa do białości, tylko ono wzbudza w nich uczucia prawdziwe, gorące, entuzjastyczne. Wszyscy tworzą, bo muszą, tak jak muszą

<sup>18</sup> C. Lombroso, *Geniusz i obłąkanie. W związku z medycyną sądową, krytyką i historią*, przeł. J. L. Popławski, Warszawa 1887.

<sup>19</sup> A. Lange, *O twórczości*, „Głos” 1898, nr 37.

oddychać. Najbardziej reprezentatywne może tu być lapidarne wyznaczenie jednego z nich: „Piszę, bo potrzebuję, pragnę, muszę pisać, bo pisanie jest dla mnie w tej chwili jedyną postacią istnienia”<sup>20</sup>.

Wewnętrzny mus tworzenia to udręka i przekleństwo, ale jednocześnie upojenie skończonym pięknem wizji artystycznych, które twórca dostrzega w błysku natchnienia. Piękno wizji poraża swą doskonałością, wobec której każda realizacja jest zawsze porażką, rozdzwięk między ideałem wizji a jej konkretyzacją w dziele jest zawsze ogromny, nie do pokonania. Choć rozdarcie między marzeniem a realizacją, przepaść między euforią tworzenia a depresją wynikającą z uświadomienia sobie artystycznej porażki, niedoskonałości i ułomności stworzonego dzieła to problemy znane już romantikom, dopiero jednak neoromantycy ze szczególnym naciskiem podkreślali, że każde dzieło sztuki jest parodią ideału, mimowolną karykaturą doskonałej wizji. Każda realizacja jest chybiona, poroniona, martwa i daremna, gdyż twór rąk i twór ducha należą zawsze do odrębnych światów. Artysta-twórca dociera do doskonałego piękna, zna prawdę absolutną, tj. prawdę jednostkową, zdobytą w chwili najwyższego emocjonalnego napięcia, w „twórczym szale”, artysta-wykonawca za okalecza piękno, zniekształca prawdę, gdyż przedstawia ją za pomocą ogólnego, pospolitego kodu, zdolnego oddać tylko prawdę cząstkową. Dlatego publiczność obcuje zawsze z imitacją piękna, podczas gdy artysta — z pięknem nieskażonym.

Niedoskonałość dzieła sztuki jest przeważnie rezultatem oporności materiału, który niszczy i osłabia moc geniuszu. Czasem materia wręcz uniemożliwia wykorzystanie rozmachu i bogactwa talentu, artysta staje się improduktywem. Oczywiście mowa tu o improduktywach — mimo woli, nie zaś o tak popularnych w tej epoce improduktywach z wyboru, programowych, konsekwentnie rezygnujących z prób tworzenia, dumnych z tego, że tworzą tylko samych siebie, modelują swój los na wzór dzieła sztuki. Improduktywi — mimo woli zanik talentu twórczego traktują jak kalectwo, jak najboleśniejczy życiowy dramat. Kilka daremnych prób twórczych załamuje tych subtelnych, ale słabych i nadmiernie wydelikacyonnych ludzi. Wypielegnowany świat marzeń zostaje zburzony, niepoprawny marzyciel musi zginąć, gdy fantazji nie towarzyszy choćby elementarna część zdrowego rozsądku. Ale autorzy tej grupy nowel trafnie dostrzegli, że atmosfera klęski wokół artysty jest sztucznie zagęszczona. To oni sami świadomie przybierają rolę życiowego niezdary, mazgają i niedołągi, by zewnętrznie wymodelować swą osobowość zgodnie z powszechnym wyobrażeniem o postępowaniu artysty. Nastrajają się na „nieżyciowość”, gdyż sądzą, że jest ona niezawodnym potwierdzeniem talentu.

W tych nowelach autorzy zdemaskowali tylko jedną pozę mło-

<sup>20</sup> Niedźwiecki, *op. cit.*, s. 756.

dopolskiego artysty, pozę ofiary. W kolejnej grupie nowel autorzy zdemaskują następne, już dużo bardziej groźne i społecznie niebezpieczne pozy. Są to utwory wyraźnie krytyczne, będące ostrą polemiką z modelem artysty. Kontynuując poprzedni zarzut, ale w dużo agresywniejszej tonacji, krytykują pozowanie prawdziwych twórców na artystów, granie przed innymi roli artysty, niewolnicze powielanie istniejącego w wyobraźni społeczeństwa skonwencjonalizowanego i powierzchownego modelu twórcy. Dla zdobycia popularności, uznania bohater zaczyna udawać, podlizywać się publiczności, mizdrzyć się do niej, ulegać wymaganiom obiegowego schematu artysty. Zgodnie z nim — twórca to człowiek przegryziony chorobą wieku, cyniczny ponurak szydzący z powszechnie szanowanych świętości. Krytyczne stanowisko wobec stylizacji na artystę, przybierania tajemniczej, fascynującej i efektownej pozy, popisywania się, kokietowania swoją starannie wyreżyserowaną rolą jest tematem wielu nowel, np. *Pięciu wieczorów* Jellenty, *Sugestii* Jaroszyńskiego, *Pseudonimu* i *Na marginesie* Perzyńskiego, *Z bożej łaski* Bartkiewiczza.

Bohater często jest zmuszany do udawania, do pozowania, gdyż publiczność, zwłaszcza rozegzaltowane wielbiciele i snobi, żąda, by artysta zachowywał się zgodnie z ich koncepcją idealnego modelu twórcy. Artysta nie może wychodzić ze swej roli, nie może burzyć mitu o niefrasobliwym, beztroskim i koniecznie niemoralnym trybie życia „kapłanów sztuki”. Wokół artysty wytwarza się szczególny klimat, sztucznie podtrzymywany przez artystę — bo schlebia jego próżności, jest świetną reklamą, oraz przez filistra — bo jest w jego życiu tak pożądaną sensacją. Ponieważ w społeczeństwie twórca nie może obejść się bez pewnych rekwizytów, którymi obdarowała go publiczność, stąd zmuszany jest do prowadzenia podwójnej buchalterii. Bohater, który „cenił ideały i symbole. lecz tylko w sztuce, w miłości pragnął jak najpospolitszego realizmu”<sup>21</sup>, musi kryć się ze swoimi prawdziwymi upodobaniami, gdyż nie pasują one do artystycznej otoczki, jaką wokół niego wytworzono.

Wielu bohaterów w tej grupie nowel to postacie sfilistrzałych artystów. Choć manifestacyjnie i prowokacyjnie obnoszą swą „inność”, choć z furją atakują tępego mieszczucha, to jednak marzą daremnie: „Gdyby to tak być hipnotyzerem, usiąść i patrzeć, patrzeć, patrzeć, ażeby mydlarz wyciągnął pularę”<sup>22</sup>. Bohaterzy głośno zarzekają się, że gardzą codzienną krzątaniną, ale ich marzenia o bogactwie pokazują, jak bardzo artysta młodopolski był „fili-strem podszyty”. Oprócz lekceważenia dostatniego życia do oficjal-

<sup>21</sup> W. Perzyński, *Na marginesie*, [w:] *Miłość, sztuka i pieniądze*, Warszawa 1911, s. 57.

<sup>22</sup> W. Perzyński, *Sercem za serce*, [w:] *Miłość, sztuka i pieniądze*, s. 111.

nego światopoglądu, do zewnętrznej manifestacji artysty należała też pogarda dla sławy i pragnienie anonimowości. Był to jakby strój królewski, który miał podkreślać dystans między artystą a społeczeństwem. Ten galowy strój zakładany był często, aby zamydlić oczy społeczeństwu. Credo młodopolskiego twórcy: „W duszy mamy miarę i kryterium swej wartości. [...] wiwat tysięcy byłby nam upokorzeniem”<sup>23</sup> — to błaga, gdyż w rzeczywistości artysta stale szuka potwierdzenia swej wartości, dąży do konfrontacji z innymi. Stąd tak popularnym tematem wielu nowel są różne konkursy, a bohaterowie, którzy głoszą dumną zasadę: „prawdziwi artyści nie tworzą dla tłumów, ale dla własnej, królewskiej rozkoszy twórczenia”<sup>24</sup>, po kryjomu wysyłają swoje prace na konkursy.

Dla schyłkowych okresów w sztuce znamienne jest porównanie sztuki z prostytutką. Artysta czuje, że się prostytuuje sprzedając publiczności swe dzieło. „Prostytutce bierze się za złe, że ciało swoje sprzedaje, a taki literat duszę swą sprzedaje — co gorsze, he?”<sup>25</sup> — pytał Przybyszewski, i nie on jeden. Sława hańbi artystę i dlatego tworzy on dla siebie, pisze pamiętnik własnej duszy, pozostając anonimowy. Dlatego zapewne tak popularnym motywem prozy artystowskiej jest motyw zniszczenia dzieła. Rzadko jednak gardzenie sławą i popularnością było szczere. W głębi duszy wszyscy marzą o nieśmiertelności.

Najostrzejsze zarzuty dotyczą niebezpiecznego, często antyhumanitarnego przewartościowania wartości w imię wartości nadrzędnej — w imię sztuki. Forsowna absolutyzacja sztuki budzi protesty wielu autorów, przesadna miłość do sztuki rodzi podejrzenie, że artysta traktuje twórczość jako wygodne, uniwersalne alibi moralne, zwalniające od wszelkiej odpowiedzialności. Krytyka życiowej postawy artysty wynika z przekonania, że sztuka — to tajemnicze misterium dostępne tylko dla wybranych — czy nawet „ból tworzenia” nie usprawiedliwiają demonstracyjnego zrywania powszechnych zasad moralnych. Artysta to często okaz monstrualnego egoisty, krzywdzącego ludzi, z którymi przeciął się jego los. Zadaje ból, poddaje wyrafinowanym torturom psychicznym swych najbliższych, aby zdobyć podniecie twórczą, zgromadzić efektowny materiał artystyczny.

Przedstawienie artysty podporządkowującego swoje i innych życie — sztuce, odwracającego w perfidny sposób naturalne wartości jest przedmiotem ostrej krytyki np. Rabskiej w *Barbarzyńcy*, Krzywdy w *Zwycięzcy*, Ceysinger w *Violi* czy Hajoty w noweli

<sup>23</sup> M. Komornicka, *Przejsciovi*, [w:] M. Podraza-Kwiatkowska, *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, Wrocław 1973, s. 34.

<sup>24</sup> W. Perzyński, *Pseudonim*, [w:] *Miłość, sztuka i pieniądze*, s. 99.

<sup>25</sup> S. Przybyszewski, *Mocny człowiek*, t. 1, Warszawa 1923, s. 6.

30-tego września. Heroiczny model twórcy młodopolskiego daleko odbiega od przedstawionej w literaturze jego konkretyzacji. Szczególnie odheroizowano charaktery aktorów i stosunki panujące w teatrze, zwłaszcza w wędrownym trupie. Taki demaskatorski charakter mają np. nowele Niedźwieckiego *W drodze*, *Wakans* czy Kosiakiewicza *Mama Cretien*. Zarówno tych trzeciorzędnych aktorów jak i wybitnych artystów talent nie wysublimował, nie uduchowiał.

Autorzy choć nie degradują wartości i rangi talentu, są zgodni z młodopolską koncepcją geniuszu, to jednak wysuwają generalne zastrzeżenie dotyczące całkowitej swobody moralnej twórców. Ponieważ geniusz w konieczny sposób nie wpływa na doskonalenie postawy etycznej, a często sprzyja moralnej deprawacji, dlatego podważa się postulowane przez filozofię i publicystykę zasady nieograniczonej wolności. Krytycznie mówi się o kawiarnianym trybie życia (np. w *Zelmie* Daniłowskiego, *Gdzie dusza Warszawy* Bartkiewicza), o niechęci do normalnego życia wynikającej z pospolitego lenistwa (np. w *Metamorfozach* Olechowskiego), o rozwiązłości, swobodzie obyczajowej (np. w *Zemście* Walewskiej, *Literatce* Marion). Autorzy tych nowel są zdania, że artysta swą wyjątkowość powinien potwierdzać twórczością, nie zaś skandalicznym i ekstrawaganckim postępowaniem. Artysta nie chce przystosować się do rzeczywistości, bo mu wygodnie nie mieć żadnych zobowiązań, nie poczuwać się do odpowiedzialności za swoje czyny. To nie natura talentu, lecz zwykłe lenistwo jest przyczyną takiej oto postawy: „Co? posadę? Za nic w świecie! [...] Zabiłbym się. Dla mnie posada... to nierząd. Duszę bym splamił”<sup>26</sup>. Kawiarniane życie nie tyle wzbogaca i rozwija samego artystę, ile jest modnym kamuflażem beztroskiego życia. Artyści i artystyczne duszyczki zbierają się w kawiarniach, które zastępują im dom, salon artystyczny, szkołę, bibliotekę. „Pijany apostoł sztuki” gada najczęściej o sztuce, gada nałogowo, jak w transie, który stopniowo pod wpływem alkoholu przechodzi w bełkot. Przypadkowe zdania, powierzchowne sądy, efektowne frazesy są podstawą estetycznej oglądy, jakiej nabierają stali bywalcy kawiarni, zwabieni tam swobodną atmosferą. Tutaj prawdziwi artyści i pozerzy, snobi i masa pospolitych blagierów, cwaniaków i mistyfikatorów, oddychając atmosferą sztuki i obyczajowego fermentu, nabiera modernistycznego szlif. Tutaj zdobywa się „lekcje praktycznego cynizmu po 4 koniaki za godzinę”<sup>27</sup>, tutaj ordynarnemu pijaństwu usiłuje się nadać pozory tajemniczego i tragicznego misterium. Tutaj ośmiesza się i parodiuje społeczne normy i obyczaje, a ze szczególną satysfakcją pokpiwa się z tradycyjnej rodziny. Małżeństwo zastępuje artyście „romans, który się

<sup>26</sup> G. Olechowski, *Metamorfozy*, „Świat” 1910, nr 19.

<sup>27</sup> A. Nowaczyński, *Gladiolus Tavernalis*, [w:] *Małpie zwierciadło. Wybór pism satyrycznych*, t. I, Kraków 1974, s. 112—113.

kończy po dwóch tygodniach z trzydniowym wypowiedzeniem<sup>28</sup>. Aby kobieta nie stała się przysłowiową kulą u nogi, artysta traktuje ją jak „trzymiesięczny weksel puszczoney w kurs bez daty płatności”<sup>29</sup>.

Wszystkie te utwory są jednoznacznie krytyczne, choć o różnej skali natężenia niechęci. Przechodzą od ironii i drwiny do złośliwej karykatury, ale nie dyskwalifikują artysty. Są tylko bardzo surową oceną, nie zaś negacją modelu artysty. Pozostaje zawsze spory margines uznania i aprobaty zasilany wiarą w niezwykłą moc geniuszu. Kiedy talent zostanie pozbawiony otoczki tajemniczości, kiedy przestanie być wzniosłym i tragicznym misterium, młodopolski model twórcy rozpada się już u swoich podstaw. Talent zastępuje umiejętność, natchnienie — sprawność warsztatu twórczego, artysta-demiurg zostaje zastąpiony przez artystę-fachowca. Młodopolska wersja skrajnego indywidualizmu ulega kompromitacji, gdyż o wartości decyduje wtedy tylko skala umiejętności, potwierdzona materialnymi konkretyzacjami twórczych projektów, nie zaś bałamutne i niczym nie poświadczone bogactwo osobowości twórcy. Po obaleniu wiary w nadprzyrodzoną moc talentu specjalna taryfa wobec artystów nie ma uzasadnienia. Podważenie i ośmieszenie cudowności talentu w prostej konsekwencji prowadzi do krytyki całkowitej swobody moralnej twórcy. W takim ujęciu artysta to już nie nadczłowiek, nie człowiek nawet, ale coś poniżej człowieka, to bestia w ludzkiej skórze, groźna bestia.

Problem ten najkonsekwentniej i najdobitniej przedstawił Nowaczyński w opowiadaniach *Gladiolus Tavernalis* i *Histeryczny histrion*, Niedźwiecki w noweli *Dobro publiczne*, Weysenhoff w *Doli geniusza* czy Wieniawa w utworze *Dla złudy*. Wszyscy sportretowani w tej grupie nowel artyści to kliniczne przypadki „modern upodlenia”, to bezczelni blagierzy i kabotyni, którzy udają fanatyków sztuki, aby usprawiedliwić jej wymaganiami własne łotrostwo. To ludzie dotknięci nieuleczalną atrofią zmysłu moralnego, którzy pod pozorem artystycznych eksperymentów zadają ból i z perwersyjną przyjemnością stają się sprawcami cierpień psychicznych wszystkich napotkanych na swej drodze ludzi. Talent nie może być uniwersalnym usprawiedliwieniem, gdyż nie jest on boskim stygmatem. Tworzenie nie ma w sobie nic niezwykłego, to umiejętność jak każda inna. Natchnienie — to błaga, poza chętnie przybieraną przez artystów, którzy sądzą, że im z nią do twarzy.

Skoro tworzenie przestaje być tragiczną formą emanacji boskości, a staje się rzemiosłem, artysta nie jest już człowiekiem wybranym. Zaczynają go obowiązywać normalne, ludzkie prawa. Do-

<sup>28</sup> K. Makuszyński, *Prawdziwe małżeństwo znieważa Szymona Chrzęszcza*, [w:] *Pery i wieprze*, Kraków 1957, s. 132.

<sup>29</sup> A. Niemojewski, *Listy człowieka szalonego*, Warszawa 1899, s. 54.

konuje się brutalna demaskacja artysty, jego mit z obłoków spada może nie tyle na ziemię, ile wprost w błoto. Patos, euforia, z jaką kreślono w niektórych nowelach obraz „bólu tworzenia”, zawstydzający brak dystansu emocjonalnego autorów wielu nowel do problematyki artystowskiej jest rekompensowany takimi tonami satyry, ironii, głosem rozsądku. Przedstawiono obraz codzienności, która niszczyła wyobrażenie artystów o sobie i weryfikowała ideały.

Pozostaje jeszcze grupa utworów, których autorzy nie ustosunkowują się w sposób wyraźny i jednoznaczny do modelu artysty. Dzieje się tak wówczas, gdy zawód bohatera jest tylko pewną etykietą, problem zaś artyzmu niepogłębiony, przypadkowy i schematyczny. Bohater staje się wtedy raczej produktem schyłkowej epoki niż reprezentantem „zawodu” (np. Srokowski, *Lipy*). Również trudno mówić o określonym stosunku autora do modelu artysty w utworach budujących legendę o barwnym, niekonwencjonalnym życiu „kapłanów sztuki”. Taki charakter mają opowiadania Makuszyńskiego zawarte w książce pt. *Perły i wieprze* czy wiele nowel Perzyńskiego. Są to zabawne historyjki, ciepło i żartobliwie przedstawiające losy artystów. Ich dziwactwa traktuje się pobłaźliwie, bo nie są one groźne, polemika z megalomanią i mitomanią artystów ma charakter wyraźnie zarzutu z przymrużeniem oka, pełnego kokieterii. Również opozycyjna para artystów — „straszni mieszczanie” — przedstawieni są dobrotliwie, gdyż są to tylko praktyczni poczciwcy, którzy nie mogą zrozumieć całego gładzenia o sztuce. Drobnie grzeszki bohaterów literackich służą społeczeństwu do wyrobienia sobie wyobrażenia o życiu twórców rzeczywistych, ale to już jest normalna cena i ryzyko, jakie ponosi autor. Zresztą nie było ono takie duże, korzyść natomiast często konkretna i wymierna. Utwory o tematyce artystowskiej to towar sezonowy, sprzedawany w każdej ilości, bez względu na jakość. Ponieważ utwory te z maniackim uporem produkowały miernoty bez talentu, grafomani, żałośni zaślepienci czujący w sobie iskrę talentu, megalomani z determinacją próbujący swych sił, fanatycy tworzenia — stąd większość z tych utworów jest już dzisiaj słusznie zapomniana.

#### BIBLIOGRAFIA NOWEL O TEMATYCE ARTYSTOWSKIEJ

- Z. Aleksandra [Z. Rabska], *Do swoich*. Nowela, „Bluszcz” 1908, nr 10.  
 — *Fortuna*. Nowela, „Tygodnik Ilustrowany” 1907, nr 33.  
 J. Augustynowicz, *Na Capri. Kartki z notatnika podróżnego*, „Prawda” 1913, nr 6—8.  
 Z. Bartkiewicz, *Droga sztuki*, [w:] *Polityka w lesie*. Wybór nowel, Warszawa 1925.  
 — *Gdzie dusza Warszawy*, [w:] *Trzy listy prababki i inne opowiadania*, Warszawa 1959.  
 — *Na szóstym*, [w:] *Polityka w lesie*.  
 — *O pieśniarzu i muzie*, [w:] *Trzy listy prababki...*  
 — *Poeta i życie*, [w:] *Polityka w lesie*.

- *Sztuczka*, tamże.  
 — *Z bożej łaski*, tamże.
- J. Borczycki [K. Górski], *Odmiana*, „Biblioteka Warszawska” 1892, t. 4.
- H. Ceysinger, *Viola. Urywki z pamiętnika artysty*, „Tygodnik Mód i Powieści” 1898, nr 45—51.  
 — *Za późno*. Nowela, tamże 1895, nr 12—15.
- G. Daniłowski, *Laureat*, [w:] *Nad urwiskiem*, Warszawa 1905.  
 — *Zelma*, „Naprzód” 1912, nr 11—21.
- Darwid [H. Zawadzka], *Już nie wróci*, „Bluszcz” 1892, nr 9.
- I. Dąbrowski, *Jedna iza*, „Tygodnik Ilustrowany” 1894, nr 45—46.  
 — *Sonata cierpienia*, „Ateneum” 1897, t. 4.  
 — *Zmierzchy*, [w:] *Nowele wybrane*, Kraków 1961.
- G. Glass, *Opinia*, [w:] *Błyśki*, Lwów 1908.
- W. Grubiński, *Baal*, „Ogniwo” 1905, nr 35—42.  
 — *Niedokończony poemat*, [w:] *Bunt*, Warszawa 1909.
- F. Hoesik, *Lart pour l'art. Z notatek beletrysty*, [w:] *Krajobrazy i opowiadania*, Kraków 1895.  
 — *Nie-chopinowskie preludium*, tamże.  
 — *Nokturn*, tamże.  
 — *Sonata cis-moll Beethovena*. Nowela muzyczna, tamże.
- Hajota [H. Pajzderska], *Ładunek palmowego oleju*, [w:] *Z dalekich łądów*. Nowele i opowiadania, Warszawa 1925.  
 — *On i my*, [w:] *On i my*, Warszawa 1900.  
 — *Portret*, tamże.  
 — *30-go września*. Nowela w dwóch listach, „Tygodnik Ilustrowany” 1903, nr 10.
- Henio Kudłacki, *literat. Niedokończona powieść*, „Krytyka” 1900, t. 2.
- Ira [K. Zawistowska], *W księżycową noc*, tamże.
- J. Jacówna, *Z udręczeń*, „Tydzień” 1901, nr 2.
- T. Jaroszyński, *Chwile szczerości*, [w:] *W nawiasach życia*, Warszawa 1908.  
 — *Piękny gest*, tamże.  
 — *Pocziwy Pietrek*, tamże.  
 — *Sugestie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1909, nr 21.
- E. Jeleńska [E. Dmochowska], *Bociany*, [w:] *Bociany*, Kraków 1908.  
 — *Jubileusz*, „Bluszcz” 1908, nr 40—47.  
 — *Za kurtyną*, „Tygodnik Ilustrowany” 1909, nr 42.
- C. Jellenta, *Pięć wieczorów*, [w:] *W przesileniu. Wykrawki z życia*, Kraków 1894.  
 — *Stary kawaler*, tamże.  
 — *Tryumfy pana Walerego*, tamże.  
 — *Zepsuty klawisz*, tamże.
- S. Kiedrzyński, *Fatalne miłosierdzie*, „Prawda” 1911, nr 36—45.
- W. Kosiakiewicz, *Doskonały pomysł do dramatu albo powieści*, [w:] *Widmo i inne opowiadania*, Warszawa 1974.  
 — *Eks-aktor*, tamże.  
 — *Mama Cretien*, [w:] *Widmo*, Kraków 1889.  
 — *Pojedynek*, [w:] *Widmo i inne opowiadania*.  
 — *Powołanie*, [w:] *Widmo*.  
 — *Ważne przedstawienie*, [w:] *Widmo i inne opowiadania*.  
 — *W drodze do sławy*, „Świat” 1907, nr 1.  
 — *Ze wspomnień autora dramatycznego*, [w:] *Widmo*.  
 — *Życie idzie w kółko. Ze zwierzeń znakomitego człowieka*, [w:] *Nowele i opowiadania*, Warszawa 1952.
- S. Krzywda, *Zwycięzca*. Nowela, „Bluszcz” 1911, nr 30.
- S. Krzywoszewski, *Przygoda poety*, „Kraj” 1904, nr 51.
- S. Liciński, *Niedokończone powieści*, [w:] *Z pamiętnika włóczęgi*, Lwów 1908.
- A. Łapińska, *Uśmiechy życia*. Nowela, „Bluszcz” 1899, nr 19—20.



- E. Łuskińska, *Chińskim tuszem*, „Życie” (Kraków) 1899, nr 3.
- K. Makuszyński, *Prawdziwe małżeństwo znieważa Szymona Chrzęszcza*, [w:] *Perły i wieprze*, Kraków 1957.
- *O wieprzach*. Szymon Chrzęszcz znieważa sakrament małżeństwa, tamże.
- Marion [C. Gluksmann?], *Literatka*, „Bluszcz” 1909, nr 27—28.
- W. Marreme, *Przestroga*. Nowela, „Nowa Reforma” 1892, nr 42—45.
- *Symfonia światła*, „Tydzień” 1898, nr 16—18.
- A. Matuszewicz, *Złoty medal*, „Kraj” 1901, nr 40—44.
- Moszczeńska (?), *Jubileusz*, „Tydzień” 1898, nr 2—8.
- Z. Niedźwiecki, *Afisz*, „Krytyka” 1900, t. 2.
- *Bratnie dusze*, tamże.
  - *Dobro publiczne*, [w:] *Proszę o głos!* Wybór nowel, Kraków 1954.
  - *Sen*, „Tygodnik Ilustrowany” 1898, nr 36.
  - *Wakans*, [w:] *Proszę o głos!*
  - *W drodze*, tamże.
- A. Nowaczyński, *Gladiolus Tavernalis*, [w:] *Małpie zwierciadło*. Wybór pism satyrycznych, t. 1, Kraków 1974.
- *Histeryczny histrion*. Szkic do aktu dramatycznego, tamże.
- G. Olechowski, *Metamorfozy*, „Świat” 1910, nr 19.
- *Okwiat śmierci*, [w:] *Uświadomiony*, Warszawa 1913.
  - *Trzeba umrzeć, żeby żyć*, tamże.
  - *Zatruty*, tamże.
- J. Orwicz [N. Dzierzkówna], *Fabrykanci opinii*, [w:] *Okruchy życia*. Nowele, Warszawa 1901.
- *Zmarnowany*, tamże.
- W. Perzyński, *Dzień autora*, [w:] *Nowele*, Warszawa 1956.
- *Edukacja artystyczna*, tamże.
  - *Kłapa*, tamże.
  - *Na marginesie*. (Romans), [w:] *Miłość, sztuka i pieniądze*, Warszawa 1911.
  - *Premiera udana*, [w:] *Nowele*.
  - *Pseudonim*, [w:] *Miłość, sztuka i pieniądze*.
  - *Sercem za serce*, tamże.
  - *Spółka literacka*, [w:] *Nowele*.
  - *Wielbiciel talentu*, tamże.
  - *Wybraniec losu*, tamże.
- A. Potocki, *Berta*, „Biblioteka Warszawska” 1899, t. 1.
- I. Płomińczyk [M. Wolska], *Gretchen*, „Krytyka” 1905, t. 1.
- T. Prażmowska, *Jeżeli...*, „Bluszcz” 1907, nr 36.
- Z. Rabska, *Barbarzyńca*, [w:] *Barbarzyńca*, Warszawa b.r.
- *Gioconda odzyskana*, [w:] *Miniatura*, Warszawa 1918.
  - *Miniatura*, tamże.
  - *Zaborcza kochanka*. Bajka, „Tygodnik Ilustrowany” 1910, nr 3—4.
- K. Rąkowski, *Artysta i dzieło*, tamże, 1905, nr 4.
- T. Rittner, *Jour fixe*, [w:] *Nowele*, Warszawa 1907.
- *Mała operacja*, tamże.
  - *Potwór*, [w:] *Nowele*, Warszawa 1960.
  - *Przyszłość*, tamże.
  - *Życie sen*. Kartki z dziennika, tamże.
- W. Rogowicz, *Na czasie*. *Prawie idylla*, „Świat” 1906, nr 12.
- W. Sawiczewski, *Grafoman*, „Czas” 1895, nr 62—68.
- Sewer [I. Maciejowski], *Bajecznie kolorowa*. Nowela, Warszawa 1933.
- *Pierwszy występ*. Nowela, „Bluszcz” 1894, nr 1—13.
- M. Srokowski, *Lipy*, [w:] *Krew*, Warszawa 1906.
- M. Strzemieńczyk [Z. Jenike], *Słoneczna*. Szkic fantastyczny, „Bluszcz” 1900, nr 17—20.
- A. Sygietyński, *Aktorka*. Monolog, [w:] *Nowele wybrane*, Kraków 1957.

- *Skrzat*, „Tygodnik Ilustrowany” 1913, nr 37—40.
- W. Tetmajer, *Bajka*, [w:] *Tryumf*. Nowele, Kraków 1917.
- *Dusza ludzka*, tamże.
- *Laureat*, [w:] *Wybór nowel*, Kraków 1906.
- *Rzeźbiarz Merten*. Kontur do noweli, [w:] *Melancholia*, wyd. 2, Warszawa 1901.
- *Ze wspomnień malarza*, [w:] *Tryumf*.
- Theresita [M. Krzymuska-Iwanowska], *Sanguina*, „Krytyka” 1899, t. 1.
- XXX, tamże, t. 2.
- C. Walewska, *Z czyjej winy*, „Ateneum” 1890, t. 1.
- *Zemsta*. Nowela, „Bluszcz” 1914, nr 1—8.
- J. Weyssenhoff, *Rola geniusza*, „Świat” 1911, nr 51—52.
- Wieniawa (?), *Dla złudy*, „Bluszcz” 1907, nr 18—19.
- M. Wierzbński, *Otwarte karty*, [w:] *Virtuti militari i inne nowele*, Poznań (ok. 1916).
- K. Witte, *Bez opieki*, Nowela, Kraków 1890.
- *Pierwsze dziecko*. Nowela, „Biblioteka Warszawska” 1890, t. 2/3.
- J. Zachariasiewicz, *Wydzieńczony*, tamże, 1891, t. 2.
- H. Zbierzchowski, *Bacillus poeticus*. Humoreska, „Nasz Kraj” 1906, t. 2, z. 15.
- *Ostatni romantyk*, [w:] *Pająk i inne nowele*, Lwów 1914.
- *Sfinks*, tamże.
- Znicz [M. Paprocka], *Zemsta*. Nowela, „Bluszcz” 1897, nr 31—34.
- E. Zmijewska, *Jak Duduś został wieszczem*, [w:] *Z daleka i z bliska*, Nowele, Warszawa 1912.
- *Po co? czyli konkurs*, tamże.
- *Z dziennika smutnej dziewicy*, tamże.