

# Jadwiga Zacharska

---

## Wczesna liryka Tetmajera

---

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 29, 57-70

---

1994

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.

Jadwiga Zacharska

## WCZESNA LIRYKA TETMAJERA

Refleksja nad twórczością Kazimierza Przerwy–Tetmajera prowokuje do efektownych uogólnień, podkreślających kontrast między szybko osiągniętą, niebywałą popularnością i sławą poety pod koniec lat dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia, a powściągliwymi ocenami i niewielkim zainteresowaniem współczesnych badaczy literatury. Nie ma dotąd nie tylko monografii prezentującej całość dorobku literackiego, ale nawet poprawnego, pełnego wydania utworów poetyckich; całkowicie zapomniana jest publicystyka i duża część prozy, w tym pozycje tak wartościowe, jak znakomita nowela *Ksiądz Piotr* czy *Wrażenia słuchowe nauczyciela z wielkiego domu*.

Wysoką pozycję „księcia poetów”, pierwszego na Parnasie Tetmajer uzyskał właściwie bez walki. Po pierwszych laurach, zdobytych w konkursach na okolicznościowe utwory ku czci Kraszewskiego i Mickiewicza, po wydaniu dwóch poematów, *Illa* i *Alegoria*, cieszących się równie umiarkowanym zainteresowaniem, jak wydana w 1891 roku pierwsza seria *Poezji*, ogłoszona w 1894 r. druga seria *Poezji* przyniosła autorowi wysokie oceny krytyki i czytelników, a po latach zaszczytne miano „najlepszego odtwórcy smutków swego pokolenia”<sup>1</sup>.

Łatwo utrwalające się w pamięci, melodyjne frazy z jego wierszy szybko stały się, według może przesadnego szacunku Boya, „językiem całej bez mała kulturalnej Polski”<sup>2</sup>. Faktem jest, że najslawniejsze zbiorki poety szybko doczekały się wznowień, w ciągu kilku lat wydane zostały wybory wierszy<sup>3</sup>, a wiele utworów Tetmajera przedrukowywano wielokrotnie w czasopismach i antologiach.

Towarzyszyło temu żywe zainteresowanie osobą poety, którego fotografie publikowały gazety i tygodniki, zamieszczając wywiady, artykuły poświęcone twórczości, a w kronikach towarzyskich – informacje o planach życiowych i piersarskich oraz podróżach modnego autora. W licznych wspomnieniach osób współczesnych Tetmajerowi znajdują się wzmianki i anegdoty o jego sukcesach towarzyskich, a w zachowanej korespondencji cała masa listów z prośbą o prze-

slanie autografu, wiersza do albumu, fotografii, a nawet – zaproszeń od całkiem nieznanym ludzi, poczytujących sobie za zaszczyt goszczenie poety.

Na niewątpliwą popularność i atrakcyjność poezji Tetmajera wskazuje także pojawienie się licznych naśladowców jego muzy, moda na „Zadumy” i „Osmętnice” w poezji epoki oraz oddziaływanie wzorca lirycznego Tetmajera na następne pokolenia poetyckie. Nie tylko Leopold Staff, ale i urodzony w szczytowej fazie popularności autora *Na skalnym Podhalu* Leszek Serafinowicz (Jan Lechoń) w swych młodzieńczych wierszach nawiązuje do poezji Tetmajera i oddaje hołd jej autorowi<sup>4</sup>.

Szybko zdobytą popularność zawdzięczał Tetmajer nałożeniu się kilku zróżnicowanych czynników. Jednym z nich było wzmożone zapotrzebowanie na lirykę po nie tyle może niepoetyckim, co preferującym inne odmiany poezji okresie pozytywizmu – zgodnie z ironiczną obserwacją Cypriana Norwida, że „wielcy poeci przychodzą, gdy poetów wielkich nie ma”<sup>5</sup>. Drugim, nieporównanie ważniejszym, była prezentacja bohatera lirycznego o niezwykle aktualnych wówczas cechach psychiki i świadomości. Była to jednostka o typowej postawie i typowej biografii, nie umiejąca, według znanej diagnozy Stanisława Brzozowskiego, „znaleźć dla siebie zadania ani stanowiska”<sup>6</sup> w istniejącej rzeczywistości.

Dalszymi, choć także znaczącymi czynnikami były: wyraziste sformułowanie hasła czystej sztuki (wiersz *Eviva l'arte*), które stało się czynnikiem integracji nowego prądu, modernizmu<sup>7</sup>, zaproponowanie nowego wzorca obyczajowości erotycznej i nowego typu wyznania lirycznego, którego treścią są nieokreślone doznania i nacechowane emocjonalnie refleksje, wyrażające sprzeczne niekiedy względem siebie deklaracje i poglądy. Dotyczą one spraw o niezwykle zróżnicowanej wadze: od chwilowych nastrojów po problemy natury egzystencjalnej, a nawet metafizycznej.

Pomijając liczne, nie związane bezpośrednio z jakością i oceną poezji przyczyny sławy Tetmajera (takie jak np. uroda i sposób bycia poety, snobizmy czytelników, czy – jak podkreśla wielu pamiętnikarzy – czytelniczek, zainteresowanie cieszących się znacznym autorytetem krytyków), chciałabym poszukać we wczesnej liryce autora *Preludiów* tych elementów, które zadecydowały o jej odrębności i które wniosły nowe wartości do poezji epoki i poezji polskiej w ogóle. Jest to ważne, bo nowatorstwo Tetmajera szybko zbladło i zostało zapomniane, a z perspektywy historycznej jest nawet kwestionowane przez badaczy, którzy podkreślają decydującą rolę w tworzeniu nowoczesnego języka poetyckiego przedstawicieli drugiego pokolenia poetyckiego Młodej Polski – Leopolda Staffa, Tadeusza Micińskiego, Bolesława Leśmiana.

Podzielając sąd Jana Prokopa<sup>8</sup> o kompromisowości poezji Tetmajera twierdzą jednak, że radykalna zmiana języka liryki nie mogłaby odbyć się bez jego udziału. W dodatku te cechy wierszy autora *Legendy Tatr*, które mogły działać

inspirująco i stymulować bardziej znaczące przemiany języka poetyckiego, wystąpiły w sposób najbardziej wyrazisty już w wierszach I i II serii, wyodrębniając je na tle utworów innych poetów. Sam poeta był świadomy tej odrębności, kiedy upojony świeżą sławą w satyrycznym wierszyku w serii III odpiął zarzuty Ludwika Krzywickiego pod adresem „liryków w guście Tetmajera”.

Także Kazimierz Czachowski w znacznie późniejszej, podręcznikowej charakterystyce Tetmajera stwierdza:

„Pojemność jego indywidualności, od razu ustalona i z góry ograniczona, rozwija się i pogłębia w szczegółach, udoskonala i potęguje w tonie i wyrazie, ale jej cechy zasadnicze są niezmiennie, co twórczości poety nadaje jednolitość, uwydatniającą się nawet nawrotami do tych samych wątków i myśli”<sup>9</sup>.

Dwa pierwsze tomy poety zawierały nie tylko typowe dla całej jego twórczości motywy i środki wyrazu, ale też były najbardziej autentyczne i oryginalne ze względu na nasycone konkretem obrazowanie i metaforykę. Widoczna w następnych seriach zmiana postawy poetyckiej i sposobu operowania elementami sensualnymi wynikała z narzucenia sobie przez poetę pewnych ograniczeń. Tetmajer świadomie eliminował przejawy zmysłowości, uznanej przez krytykę za nadmierną, a przez niego samego za nie licującą z jego świeżo zdobytą pozycją pierwszego z poetów. W niedatowanym liście do matki autor *Księdza Piotra* pisał z dumą, że przygotowywana właśnie do druku jego IV seria „będzie jak jeden czysty ton srebra, poważna i dostojna”<sup>10</sup>, poświęcona w całości sprawom ducha.

Cechą wspólną wierszy z I i II serii (przemieszanych przy redagowaniu następnych wydań), odbieraną jako element nowatorski na tle bezosobowych na ogół utworów Asnyka i Faleńskiego oraz społecznych wierszy Konopnickiej, jest skrajnie subiektywne, osobiste nacechowanie i emocjonalne zabarwienie liryków Tetmajera nawet wtedy, gdy wyrażają one uczucia zbiorowości, najczęściej – pokolenia rówieśników Tetmajera. Rozpisana na liczne drobne utwory i luźno powiązane cykle *Preludiów* i *Zamyśleń* „spowiedź dziecięcia wieku” zawiera wyznania pesymizmu, niewiary w skuteczność i sens jakiegokolwiek działania, ale także wezwania do jakiegokolwiek, nawet straceńczego czynu wbrew rozsądkowi.

W deklaracjach wyrażających stan nazwany przez Kazimierza Wykę „porażeniem filozoficznym”<sup>11</sup> zwraca uwagę wielokrotnie deklarowana nieufność wobec wszelkich abstrakcji pojęciowych. Ten rys młodzieńczej postawy Tetmajera zasługuje na szczególne wyeksponowanie, ze względu na jego konsekwencje w warstwie języka poetyckiego, a występuje on w szczególnie jaskrawy sposób właśnie w wierszach najwcześniejszych, najbardziej autentycznych.

Już współcześni poeci krytycy podkreślali skrajny sensualizm autora *Legendy Tatr*. Bohater liryczny wczesnej poezji Tetmajera opiera swój stosunek do świata przede wszystkim na subiektywnym doświadczeniu zmysłowym. Wszelkie sądy ogólne konfrontuje z wiedzą nabytą tą metodą i zastosowaną podmio-

towo. Dlatego wątpliwą pociechą jest dla niego nadzieja wiecznego trwania, także po śmierci, jako cząstki niezniszczalnej materii w przyrodzie, dlatego nie znając szczęścia nie wierzy w jego istnienie. Nie tylko że wzmoczoną siłą odbiera bodźce materialne, poddając się np. wrażeniom miłosnym czy nastrojom obserwowanych obrazów przyrody, ale w sposób fizyczny, wręcz cieleśnie reaguje na problemy i pojęcia abstrakcyjne, a w dodatku reakcjom tym przyznaje znaczenie rozstrzygające o jego stosunku do świata.

Poznanie zmysłowe nie ogranicza się dla Tetmajera tylko do badania cech materii, ale dostarcza wiedzy nie dającej się ująć w formy pojęć i słów. W serii *Zamyśleń* wyraża to poeta *expressis verbis* w liryku XXIII:

Jest dal nieznaną w umyśle człowieka,  
ale granice ma uświadomienie,  
i spod harpunu pojęcia ucieka  
niejedno próżno chwywane wrażenie.

Wieluż zagadek, tajni by nie było,  
gdybyśmy mogli odczuć to świadomie,  
co zmysły nasze zbyt subtelną siłą  
dla pojęć naszych wchłaniają kryjomie.

I te odczucia, o które się kruszy  
wiedza, jak pocisk o kamienne mury,  
są tylko z tajną siłą naszej duszy  
rozmową tajnych dla nas sił natury.

W wierszu realizującym tok dyskursywny i ujmującym w formy obrazów procesy abstrakcyjne, według najlepszych wzorów Asnyka, zdefiniowana jest postawa poznawcza znajdująca się u podstaw symbolizmu. Polega ona na przypisywaniu przedmiotom i zjawiskom materialnym ukrytych i niejasnych znaczeń metafizycznych.

Chwywanie wrażeń zmysłowych w poezji Tetmajera nie stanowi celu samego w sobie, dlatego najbardziej rozpowszechniona interpretacja Antoniego Potockiego, sprowadzająca filozofię poety tylko do „niezmiernie rozmaitych, zawsze namiętnie silnych odruchów”<sup>12</sup> i podkreślająca jej liczne niekonsekwencje nie wydaje mi się całkowicie trafna. Podzielam raczej diagnozę Kazimierza Czachowskiego, który stwierdza, że w poezji autora *Preludiów* „wrażenia ciała są pierwszym bodźcem poetyckiego natchnienia”, a „całym światem jest jego własna dusza”<sup>13</sup>.

W liryku *W nocy*, pochodzącym z serii I, przedstawiając refleksje wywołane obcowaniem z przyrodą poeta podkreśla związek między wrażeniami zmysłowymi, a odczuciami metafizycznej tajemnicy istnienia. Widok nocnego nieba, w którego kopule „grzęźnie wzrok”, wywołuje reakcję somatyczną, dreszcz, który znacznie później Witkacy nazwie „dreszczem metafizycznym”, a który Marian Stala określa jako „stan egzystencjalnej trwogi”<sup>14</sup>. Podobnie działają na bohatera lirycznego abstrakcje takie, jak pojęcie nicości i nieskończoności, z któ-

rych każde stanowi dla niego zagadkę, jest „tajemniczym runem”, które „druzgota mózg”.

Odrzucając abstrakcje pojęciowe Tetmajer kwestionuje w ogóle znaczenie poznania intelektualnego, a więc odrzuca nie tylko program będący wynikiem wiedzy pozytywistów o świecie, ale także ich wiedzę i metodę nabywania tej wiedzy. Dlatego nie podejmuje bezpośredniej polemiki z przedstawicielami myśli pozytywistycznej ani jakiegokolwiek innej teorii, ograniczając się do ekspresji własnej postawy wobec świata, czy raczej formułowania szeregu niezwykle emocjonalnych, ale mających ograniczony zakres twierdzeń i większej jeszcze liczby pytań.

Forma pytania i zasygnalizowanego wielokropkiem niedomówienia lub wątpliwości w wierszach programowych poety występuje niezwykle często. W wielu z nich forma pytania występuje w incipicie i określa temat rozważań (np. *Co warte słońce?*, *Czymże jest młodość bez miłości?*, *Kto nam powróci te lata stracone?*), w innych (*Credo*, *Nad polem pustym*, *Serce ludzkie*) snuta refleksja doprowadza do wyrażenia – w postaci swoistej pointy – bezradności poznawczej, emocjonalnej niezgody lub niezdolności dokonania wyboru żadnego z gotowych rozwiązań rozpatrywanych problemów.

Sz szczególnie często zadawane jest pytanie o cel ludzkiego życia, konkretnych dążeń lub cierpień człowieka. W repertuarze pytań, stawianych w pierwszych dwóch seriach poezji Tetmajera niewątpliwie na pierwszym miejscu pod względem częstotliwości występuje „najokropniejsze z wszystkich pytań – po co?”. Wskazuje to na utylitarny charakter rozważań filozoficznych, które podporządkowane są poszukiwaniu i motywacji programu życiowego, wyrażają zatem znamienne dla kryzysu tradycyjnych ujęć systemowych tendencję do koncentrowania się na zagadnieniach etyki.

Najczęściej występujące w wierszach pytania pozbawione są odpowiedzi, choć nie zawsze mają charakter retoryczny. Znaczna ich część uświadomić ma ograniczoność możliwości poznawczych człowieka, albo zwrócić uwagę na niedostatki popularnych w tym czasie koncepcji świata. Cechy graficzne tekstów, użyte w nich znaki interpunkcyjne określają zatem znaczące elementy wyrażanej w utworach postawy wobec świata: braku zaufania do istniejących systemów czy wręcz agnostycyzmu.

Bardzo charakterystyczny jest pod tym względem powszechnie znany, ale niezupełnie dla autora typowy wiersz *Koniec wieku* (lub *Koniec wieku XIX*)<sup>15</sup>, tworzący dla deklaracji formalne ramy dyskursu światopoglądowego. W kształcie dialogu z nieokreślonym partnerem, czy może dialogu pozornego, bohater liryczny wyraża swoje stanowisko w sprawach, sygnalizowanych przez pojęcia pochodzące z różnych kręgów myślowych, obecnych, jak na to zwraca uwagę Marian Stala, w świadomości przeciętnego Europejczyka końca XIX wieku<sup>16</sup>.

Znaczące jest przy tym posługiwanie się pojęciami na najwyższym poziomie

abstrakcji, oderwanymi od kontekstów światopoglądowych, wypreparowanymi z systemów zabarwiających je specyficznymi sensami i w dodatku rozpatrywanymi w izolacji. Zakres ich też jest mocno zróżnicowany. Większość z nich to nazwy utworzone od czasowników lub mające związek z czynnościami, inne – takie jak „idee”, czy „byt przyszły”, przez analogię z „użyciem” i „rezygnacją” stanowią w tekście autonomiczne, i jak wynika z zakończenia, instrumentalnie traktowane wyznaczniki postawy życiowej, sposoby przeciwstawienia się „włóczni złego”.

Poza kontrastem między ogólnością haseł, a konkretnymi i obrazowo przedstawionymi sposobami interpretacji prowadzącej do ich zanegowania, zwraca uwagę dążenie do obiektywizowania i absolutyzowania wniosków, wynikających z tego nierównego dyskursu. Przywołanym w formie bardzo ogólnych pojęć i opatrzonym znakami zapytania hasłom w większości przypadków (5 na 8) przeciwstawia się opis sytuacji, ilustrującej jedną z wielu, arbitralnie wybraną konsekwencję lub konkretyzację ich zastosowania, albo argument, kwestionujący możliwość zrealizowania bądź skuteczność implikowanego użytym pojęciem sposobu działania.

Już sama kolejność i proporcje między lakonicznie, na początku wersu wskazaną nazwą abstraktu, a wypełniającym pozostałą część trzynastozgłoskowego dystychu komentarzem wskazują na uprzywilejowaną pozycję kontestatora, którego racje nie podlegają już ocenie. Nie tyle zatem merytoryczne, co formalne względy decydują o absolutyzacji subiektywnego przecież stanowiska „człowieka z końca wieku” – jego sądy zamykają wywód. Tak jak w znacznie późniejszej rozmowie Konrada z Maskami w *Wyzwoleniu* Stanisława Wyspiańskiego, można by w wierszu Tetmajera dopatrzeć się nie programu sceptycyzmu, a tylko wyrazu własnej (czy pokolenia) bezsilności – negatywnego stosunku do zastanych propozycji działania.

Różnorodność kryteriów, stosowanych w ocenach kolejnych propozycji ideowych, podobnie jak dobór i kolejność rozpatrywanych haseł świadczy o tendencji zarówno autora, jak i bohatera lirycznego, skłonnego do apriorycznej i programowej negacji. Możliwości działania przedstawione są w kategoriach pojęciowych i nie analizowane wszechstronnie; w dodatku wybrane zostały spośród skrajności i skontrastowane w ramach kolejnych zwrotek: przekleństwo – ironia, wzgarda – rozpacz, walka – rezygnacja, byt przyszły – użycie, idee – modlitwa.

Rozpatrywane hasła zawierają w większości propozycje negatywnych postaw i wybrane są arbitralnie; zwłaszcza dwie ostatnie pary stanowią przykład dowolności w budowaniu opozycji. Pojęcia takie, jak „byt przyszły” i „użycie” występują bowiem w różnych dziedzinach refleksji filozoficznej: pierwsze pochodzi z teorii poznania, drugie z etyki. Z kolei potraktowanie jako przeciwieństw (choćby przez analogie do zasady symetrii obowiązującej w pozostałych strofkach) „idei” i „modlitwy” wnosi jeszcze więcej komplikacji, wykluczać może

spośród idei religię, konkretyzowaną jako wiara katolicka poprzez symbol oka wprawionego w trójkąt, albo określać charakter potraktowanych bardzo ogólnie idei jako niezgodnych z tą religią.

Arbitralne też i całkowicie dowolne jest wartościowanie postaw, sygnalizowanych przez nazwy przywołanych pojęć. Już różnorodność spójników, wśród których najczęściej występują współrzędne (lecz, ale, ależ) i raz tylko rozpoczynający zdanie podrzędne wynikowe spójnik „więc”, wskazuje niejednorodną wartość użytych dla ich zdeprecjonowania argumentów. Uznanie nieskuteczności proponowanego środka (walka), czy zakwestionowanie konkretnej, ale jednej z wielu możliwych konsekwencji jakiejś postawy, oparte na różnych, racjonalnych bądź utylitarnych, ale zawsze subiektywnych podstawach, traktowane jest w wierszu jako ostateczne i powoduje odrzucenie całej idei.

W wierszu częściej niż jednoznaczne, werbalne zdyskredytowanie postawy (np. użycia) lub skompromitowanie jej pośrednie przez negatywne wartościowanie realizującego ją podmiotu („...tylko głupiec gardzi...”, więc chyba także, przez analogię należy interpretować „tylko dziki, kiedy się skaleczy...”) odrzucenie jej dokonuje się w mniej wyrazistej formie z zastosowaniem się do zaproponowanego sposobu życia i dopiero kolejne pytanie w ostatniej strofocie: „Cóż więc jest? Co zostało nam, co wszystko wiemy...” świadczy, że zakwestionowanie jednego elementu jest równoznaczne z odrzuceniem.

Narracyjność utworu oraz bezosobowa forma wypowiedzi bohatera określonego w kategoriach bardzo ogólnych, sugerujących reprezentatywność jego postawy – jako „człowieka końca wieku”, wyklucza potraktowanie jej tylko jako wyrazu jednostkowych czy wyjątkowych poglądów autora, zgodnie z dominującym w epoce stylem biografizującego odbioru. Zwłaszcza, że nie bardzo wiadomo, jak potraktować relację między obiektem, do którego skierowane jest zawarte w ostatniej strofocie pytanie – „człowiekiem z końca wieku”, a zbiorowością, określoną zaimkiem osobowym w 1 osobie liczby mnogiej: czy człowiek z końca wieku jest jednym z tych, co wszystko wiedzą i którym „żadna z dawnych wier już nie wystarcza”, czy też jest kimś różnym, kogo nie obejmuje zaimek „nam”.

Znaczące jest także podsumowanie rozważań – pointa wiersza nie jest zwerbalizowana, słowa zastępuje gest. Nadaje to z pewnością większą wyrazistość i plastyczność utworowi, skoro abstrakcyjne rozważania filozoficzne są związane z konkretną postacią. Z drugiej strony powoduje rozszerzenie i tak już niezbyt precyzyjnego znaczenia. Czy nieme zwieszenie głowy jest przejawem zniechęcenia do bezprzedmiotowej wymiany zdań, czy wyraża bezradność – chwilową? trwałą? – wobec stawianych pytań, czy ma inną jeszcze przyczynę – np. niechęć do uznania wynikających z rozmowy wniosków za ostateczne lub tylko do rozważania problemów przeciwdziałania złu na tak wysokim poziomie ogólności. (Ta ostatnia interpretacja wprowadza i usamodzielnia osobny, a ciągle nie doceniany problem stosunku Tetmajera do języka.)



W innych wierszach programowych, gdzie subiektywny charakter wyznań podkreślony jest i użyciem odpowiedniego zaimka i odwołaniami, bardzo zresztą ogólnymi, do konkretnej sytuacji zindywidualizowanego bohatera lirycznego, nie ma nawet formalnych wyznaczników dyskursywności. Twierdzenia o „nieskończoności złego”, o bezsilności człowieka wobec losu, o beznadziejności egzystencji, pozbawionej nie tylko celu, ale i trwałości, przyjmowane są jako oczywiste, najczęściej nie wymagają argumentacji, a prowadzą do przedstawienia sugestywnych i ekspresywnych obrazów doznań podmiotu lirycznego, tak jak np. w utworze „*Wiem, nieskończoność złego jest przede mną...*”

W paradoksalny sposób skutek – subiektywna reakcja emocjonalna, przeżywane przez jednostkę cierpienie staje się jakby dowodem istnienia przyczyny: wszechobecności zła, nieszczęścia, niesprawiedliwości. Indywidualne doznanie jednostki lub nieokreślonej bliżej zbiorowości stanowi podstawę uogólnienia, a następnie absolucyzacji przedstawionego stanu: „Nam źle – lecz jestże komu inaczej?”

„Dzieci krytyki, wiedzy, rozważań”, jak nazywa w innym wierszu swoje pokolenie Tetmajer, pozostają wierne najbliższej tradycji myślenia naukowego, obiektywizując i dokonując klasyfikacji jednostkowych przeżyć i sytuacji, które interpretują jako konsekwencję działania powszechnych i obiektywnych praw. Zastępują tylko myślenie dedukcyjne różnorodnymi sylogizmami, które nieodmiennie prowadzą do wskazania lub analizy przeżyć negatywnych, obecności cierpienia i zła w ich własnym życiu, a na tej podstawie budują wnioski o nieosiągalności szczęścia w ogóle.

Czynniki takie, jak zgodność osobistych doświadczeń czytelnika z mającymi charakter emocjonalny wnioskami wierszy, bądź siła sugestywnych, zmysłowych obrazów cierpienia w lirykach Tetmajera, odwracają uwagę od sposobu argumentacji i nieściśłości rozumowania. Bo pojęciowe abstrakcje mimo nagromadzenia ich w niektórych wierszach poety odgrywają raczej pretekstową rolę.

W utworze zaczynającym się od słów *Fatsz, zawiść, płaskość...*, a często cytowanym ze względu na rekordową liczbę aż sześciu rzeczowników oderwanych w incipicie, nazwy wskazanych przez nie ujemnych zjawisk społecznych można by zastąpić innymi, można by ich liczbę zmniejszyć lub zwiększyć (w granicach określonych przez prozodję) bez poważniejszych konsekwencji dla budowy i sensu tekstu. Bo też wskazują one tylko elementy tła, nazywają niektóre z licznych przeszkód, raf, o które „potrąca łódź”, żeglująca i tak opieszale „przez życia mętne i cuchnące błota”.

Najważniejszą sprawą jest zaś kontrast między metaforycznie przedstawionymi możliwościami, a aktualnie realizowanymi zadaniami żeglarza. I nie o analizę arbitralnie wskazanych trudności, nie o ocenę ich roli chodzi w wierszu. Poddawanie racjonalnej kontroli emocjonalnych deklaracji jest nie tylko niewskazane, ale wręcz niemożliwe wobec wielości kategoriicznych, a dowolnych

stwierzeń. Sądy w rodzaju „ja, zrodzony do czystego morza” nie poddają się weryfikacji intelektualnej. Ale konkretność rozbudowanego obrazu, ilustrującego nie zrealizowane możliwości lub pragnienia bohatera wiersza, podobnie jak sama liczba wskazanych na początku przeszkód, które mu utrudniają żeglugę, świadczy o posiadaniu wiedzy, czyni zatem wiarygodnym i narzekanie na aktualne, zewnętrzne okoliczności życia i opinię o jego powołaniu do czegoś lepszego.

Czynnikiem dodatkowo utrudniającym ewentualną weryfikację sformułowanych w wierszach Tetmajera sądów o świecie jest ich ogólnikowość. W liryku z serii *I Konaj, me serce...* bohater liryczny wskazuje jako przyczynę deklarowanej niechęci do życia przekonanie: „Żadne z twych pragnień nigdy się nie iści”. Przesadność tego twierdzenia pozwala ujawnić tylko analiza językowa – obecność potrójnego przeczenia (żadne... nigdy... nie...), tekst nie daje natomiast możliwości skonfrontowania tego faktu z rzeczywistością, tj. z biografią podmiotu. Jest ona zarysowana subiektywnie i w sposób niepełny, co usprawiedliwia występująca w wierszu sytuacja liryczna: dialog (pozorny) z własnym sercem, a więc ze sobą samym, czyli partnerem na tyle dobrze znającym realia i zdarzenia z życia bohatera lirycznego, że nie potrzeba ich opisywać.

Także i w tym wierszu przyczyna prezentowanego stanu emocjonalnego wskazana jest ogólnikowo i arbitralnie, a o jej wadze świadczyć mają konsekwencje: konanie w milczeniu, bądź rzucenie klątwy, która mogła by sprawić, że „skały się kruszą i spłomieni morze/ zadrży strop niebios wiecznie nieruchomy”. Obydwa człony alternatywy wskazują zjawiska o tak ogromnej skali lub znaczeniu, że rozmiary ich przenoszone są automatycznie na przesłankę – przyczyny (zrównanych w wierszu) faktów takich, jak śmierć jednostki i katastrofa kosmiczna, nie mogą być błahe.

Dominujące w dwóch pierwszych seriach wiersze–wyznania, w których retoryka i tok dyskursywny współlistnieją z pełnymi ekspresji opisami konkretnych doznań psychicznych i somatycznych, wyrażają sytuację jednostki poddającej weryfikacji całą dotychczasową wiedzę o świecie w bardzo szczególny sposób. Bohaterem lirycznych wierszy Tetmajera nie jest wysublimowana świadomość lub czysty intelekt, lecz istota z krwi i kości, odbierająca wrażenia także, a może przede wszystkim za pośrednictwem ciała. Potwierdza to m.in. sporządzony przez Mariana Stalę wykaz czasowników, określających wykonywane przez podmiot czynności.

Na czele listy nazywającej rodzaje aktywności „Tetmajerowskiemu człowieka” bezwzględne pierwszeństwo ma „patrzenie”, „widzenie” jest na trzecim miejscu, a zaraz za nimi występuje „słyszenie” i „czucie”. Dopiero na miejscach od 12 do 14 znajdują się czasowniki określające aktywność intelektualną „myśle, wiem, nie wiem”. Ta hierarchia czynności podkreśla wagę, (choć nie wyłączność) doświadczenia zmysłowego w poznaniu jednostki, do której nie przemawiają abstrakcje, ale materialistyczna koncepcja rzeczywistości budzi jej emo-

cjonalny protest, prowokuje do poszukiwania innego, możliwego do zaakceptowania porządku świata. Sensualizm o charakterze naturalistycznym prowadzi w stronę metafizyki, co nadaje oryginalność poetyckiemu obrazowaniu i jest w poetyce Tetmajera elementem progresywnym. Do najlepszych wierszy poety można by nawet zastosować uwagę Paula Valéry'ego dotyczącą Baudelaire'a, że jest w nich „jakaś kombinacja cielesności i ducha, przemieszanie powagi, namiętności i goryczy, planu wieczności z planem osobistym, przedziwnie rzadki stop energii i harmonii”<sup>17</sup>.

We wczesnych wierszach autora *Preludiów*, występują wyraziście i krzyżują się inspiracje dwóch najważniejszych dla literatury drugiej połowy XIX wieku nurtów: parnasizmu i naturalizmu. Obecność pierwszego wielokrotnie odnotowywała krytyka i historia literatury, zwłaszcza studia Stefana Lichańskiego<sup>18</sup>. Nurt parnasistowski w sposób znaczący występuje jednak przede wszystkim w serii III, gdzie wiele wierszy zawiera opisy znanych dzieł sztuki, rzymskich pamiattek, włoskich pejzaży i „dawnej dzielności greckiej”. W dwóch pierwszych seriach bardziej widoczne jest za to oddziaływanie naturalizmu. Wyraża się ono akcentowaniem roli doznań fizycznych, związku między psychiką a fizjologią, podkreśleniem autonomii ciała i wagi biologicznych reakcji człowieka oraz częstym użyciem metafory zwierzęcej nawet tam, gdzie poeta prezentuje metafizyczne tęsknoty czy problemy.

W *Rozmowie* z serii I myśli dążące do przeczuwanej zaledwie, kosmicznej, elementarnej siły (którą Marian Stala identyfikuje z Bogiem) porównane są do zwierząt, „jak tygrysięta u stóp tygryscy/ igrają dziko”. Gdzie indziej (*Wybiegła dusza...*) sytuację duszy tęskniącej za swobodą dzikich i niedostępnych turni wyraża historia jelenia wypuszczonego ze zwierzyńca, który „wybiegł – i runął... Bujne jego siły/ tam się w zwierzyńcu starły i strawiły”. A w *Prometeuszu* obrazowym odpowiednikiem nieszczęścia czyhającego na ludzi jest tygrys, „co ukryty w nadwodnej komyszy,/ czyhając na gazelę krwią i mordem dyszy”.

Szczególnie często zwierzęce porównania przedstawiają plastycznie pracę myśli, przy czym kładą nacisk nie na przedmiot czy wynik refleksji, ale na przebieg procesu, zwłaszcza na zróżnicowaną jego dynamikę. Pojęcie abstrakcyjne – myśl, przez związek z czynnością zyskuje już pewną konkretność, a dalszym czynnikiem jego „substancjalizacji” jest porównanie, najczęściej z ptakiem: sokół, żurawiem, mewą, jaskółką, gołębiem, ale i z kretem.

Dobór obiektu wskazanego w porównaniu i przybliżonego w sugestywnym obrazie oraz rodzaj przypisywanego mu ruchu nie służy tylko charakterystyce przedmiotu – najczęściej myśli – ale określa stan emocjonalny podejmującego go podmiotu. I tak np. myśl porównana do ptaka „wznosi się w przestrzeń” (II, 147), „zawisa nieruchoma, senna” (II, 148), „włóczy się jak zbarczone żurawie po ziemi” (II, 149), „zmęczona do lotu się zrywa” (II), „wybiega skrzydlata (*Lu- bię, kiedy kobieta...*).

Użyty w porównaniu rozbudowany obraz stanowi ekwiwalent niewyraźnego przeżycia lub tylko plastyczną i zwięzłą formę jego przedstawienia. Wyjątkowo silną kondensację treści osiągnął poeta w wierszu *Na „Żelaznej drodze” pod reglami z serii II*:

...myśl moja  
zmęczona do lotu się zrywa i na jej łono leci,  
jak gołąb na gniazdo.

Zbanalizowany już w poezji obraz lotu myśli, czy wznoszenia się jej do gwiazd Tetmajer ożywił animizacją gwiazdy, przydaniem myśli cech zmęczenia, zamiast częściej używanych w tej sytuacji odwagi i rozmachu, ale najbardziej – porównaniem jej do gołębia, wracającego do gniazda. Tym samym czynności wlotu myśli przedstawianej dotąd jako incydentalna i jednorazowa nadał charakter wielokrotny i powtarzalny, czego konsekwencją jest odpowiednie usytuowanie rzeczywistego podmiotu tej czynności utożsamionego z podmiotem lirycznym wiersza.

W paradoksalny sposób porównanie do ptaka, zwierzęcia służy ugruntowaniu przekonania, że właściwym miejscem pobytu, „gniazdem” bohatera lirycznego są gwiazdne przestrzenie, a nie – ziemia. Sensualistyczny obraz otwiera drogę refleksji metafizycznej....

Odmienne i zróżnicowane funkcje pełnią wyjątkowo liczne porównania zwierzęce w obydwu poetyckich parafrazach fragmentów z *Exodus*. Dwukrotne powtórzenie archaicznie brzmiącej konstrukcji (skrótowa forma przymiotnika, forma celownika): „Jozue, równie krwiożerczemu smoku” oraz rozbudowane, homeryckie porównanie, wyeksponowane przez użycie szyku inwersyjnego (np. „...podobny orłowi z błękitów/ grożącemu jagniętom owcy krętowłosej:/ Amalek król wstecz hufce parł Izraelitów”) służy wydobyciu kolorytu lokalnego zdarzeń z odległej przeszłości. Dodatkowo porównanie odpędzonych przez Jozuego wrogów do stada bawołów, a w drugim fragmencie ziemi drżącej od gromów i trąb mosiężnych do przestraszonej pożarem lasu lwicy wnosi element egzotyki i jednocześnie potęguje dynamikę opisywanych zdarzeń. Przypisany zaś Mojżeszowi „dreszcz o kłach białych i strach krwawooki” nie tylko (poza realizacją wskazanych wyżej funkcji) wzmacnia ekspresję przeżyć bohatera, ale i zabarwia je pierwotną surowością.

Przez porównanie do cech i zachowań zwierzęcych w wierszach Tetmajera zyskują konkretność także żywioły, jak wichur czy nawałnica, mająca „łeb turczy”, a nawet abstrakcje, nieskończoność i wieczność, przedstawione jako „para orłów żerujących wraz” i wiejących skrzydłami.

We wszystkich tych przykładach dla nadania plastyki i konkretności przeżyciom bohaterów w drastyczny niekiedy, prowokujący sposób zderzone zostają abstrakcje pojęciowe z odległymi i odbiegającymi od metafizycznych skojarzeń realiami przyrody. W dwóch pierwszych seriach Tetmajera podobnych porównań

jest nie tylko wyjątkowo dużo, ale i zyskują one wyjątkowo ekspresywny charakter, co jest skutkiem rozbudowania i usamodzielnienia obrazu i przesunięcia punktu ciężkości na opis wrażeń zmysłowych.

W otwierającym serię I wierszu *Przeżytym* liczne metafory przybliżające pojęciowe abstrakcje mają jeszcze konwencjonalny charakter, wyraźnie nawiązują do romantycznych wzorów. „Natchnień tęcza”, „wiary zorza”, „gwiazda nadziei”, „uczuć lot”, podobnie jak „dni umarłe” czy „przeszłości trumna” nie tylko pod względem estetycznym, ale i znaczeniowym, łącząc pojęcia z równie jak one odległymi od potocznych doświadczeń, a więc niedostępnymi bezpośrednio poznaniu zjawiskami, bądź ich znakami (trumna), pozostają w kręgu utrwalonych w poezji skojarzeń i mieszczą się w obowiązującej dotąd normie poetyckości.

Do odnowienia wzorca prowadzi zestawianie w poezji Tetmajera abstrakcji z obiektami konkretnymi i lepiej poznanymi („posągi marzeń”, „twarz przesytu... blada”), wyposażonymi w większą liczbę cech fizycznych („nieszczeście jasne, hoże”, nirwana o twarzy matowo bladej) lub przedstawionymi w wyraziście zarysowanym, zyskującym pewną autonomię obrazie – tak jak np. w *Godzinie tworzenia*. W wierszu tym porównanie „myśl rozwija się jak kwiat róży” rozrasta się w szczegółowy opis czynności rozkwitania kwiatu z uwzględnieniem towarzyszących temu procesowi efektów i wrażeń zapachowych. Jakość tych wrażeń przez analogię uzmysłowić ma przyjemność towarzyszącą swobodnemu rozwojowi myśli, który jest istotą „czarodziejskiej godziny tworzenia”.

We *Wstępie*, umieszczonym na początku serii II i zawierającym mało oryginalne w tym czasie narzekania na upadek autorytetu poezji (patrz np. *Obol Belizarowy* Faleńskiego), ekspresywność tekstu zwiększa skutecznie zarysowanie nieoczekiwanej analogii między tym zjawiskiem a sytuacją limby, „co gdzieś w skałach kona/ w huczącą patrząc się kaskadę”. Obraz „skazanego na zagładę” drzewa budzić ma emocje, przenoszące się na ocenę upadku poezji.

Zarysowanie analogii między odległymi abstrakcjami, a bliższymi i znanymi z obserwacji lub własnych doznań zmysłowych obiektami lub procesami pozwala odwoływać się do sfery emocji przy rozważaniu problemów oderwanych. Tetmajer realizuje więc swoiście (i niezależnie od Norwida) nowoczesną zasadę nasywania myśli uczuciem.

Jednocześnie w połączeniu abstraktu z konkretem poeta kładzie nacisk na ten drugi człon i rozbudowuje jego opis. W efekcie użyte w zestawieniu rzeczowniki abstrakcyjne zyskują konkretność za cenę rozluźnienia ich związku ze znaczeniem. Na przykład we wskazanym na początku wierszu *W nocy*, pojęcia nieskończoności, wieczności i nicości przez nazwanie każdego z nich „brzmieniem” i „tajemniczym runem” zatracają swoją odrębność i indywidualne znaczenie, a sprowadzone zostają do roli jednego ze znaków w sklasyfikowanym pod względem gatunku (brzmienie, run) kodzie. W kolejnym obrazie przedsta-

wiającym niezwykle silne ich działanie na jednostkę dokonuje się dalsze stadium ich materializacji, ale jednocześnie i oddalenia funkcji znaczeniowej. W tym przypadku łączenie abstraktu z konkretem nie prowadzi do powstania konstrukcji symbolicznej, stanowi jednak ogniwo pośrednie, mogące służyć do jej utworzenia.

Zasada łączenia abstrakcji z konkretem w poezji Tetmajera realizowana bywa różnie. Poeta wyczulony na doznania zmysłowe nie tylko posługuje się techniką synestezji w ich przedstawianiu, ale przenosi wrażenia zmysłowe na przedmioty niematerialne, tworzy konstrukcje, w których pojęciom oderwanym przypisuje barwę lub ciężar, np. „szara i głucha pustka”, „błękitne zadumanie” czy „słoneczne zamyślenie”.

W zwrotach tych, z których autorstwa poeta był szczególnie dumny, występuje równowaga między wzajemnie oddziałującymi na siebie członami. Epitety nadające abstraktowi konkretne cechy – barwę, czy mniej konkretny przymiotnik „słoneczne”, sygnalizujący tylko związek przedmiotu ze słońcem (który może się realizować w różny sposób, oznaczać np. ciepło, barwę, blask, lub wszystkie te cechy jednocześnie) nie wpływają na zmianę znaczenia słowa „zadumanie”, a tylko – wzbogacając jego treść – ograniczają zakres.

Kolejną konsekwencją zacierania granicy między doznaniem fizycznym i psychicznym, między rzeczywistością materialną a światem idei, jest przypisywanie konkretnym zjawiskom lub przedmiotom cech abstrakcyjnych, a co za tym idzie – odkrywanie ich związków ze sferą transcendencji. Dokonuje się to już jednak w twórczości przedstawicieli następnej generacji młodopolskich poetów, bo autor *Preludiów* szybko zrezygnował z uprawianych w młodości eksperymentów. Tetmajerowskie „błękitne zamyślenie” stanowi etap prowadzący, choć może nie bezpośrednio, do metafory symbolicznej w wierszu Micińskiego *W Kościelisku* („niebo tak modre, jak myśl Zbawiciela, gdy potępieńców wyciągał z otchłani”) i w poezji Leśmiana, gdzie nawet mur ma „marzeń stronę”. W liryce samego Tetmajera rozpoczęty w IV serii zwrot w kierunku metafizyki prowadzi do ograniczenia zmysłowego odbioru świata, a w konsekwencji – stopniowego powrotu do tradycyjnej retoryki filozoficznej w późniejszych seriach poezji<sup>19</sup>.

## Przypisy

- <sup>1</sup> *Jubileusz Tetmajera*, „Tygodnik Ilustrowany” 1912, nr 10.
- <sup>2</sup> T. Żeleński, *Wakacje z przydumką*, w: *Pisma*, t. 2, red. H. Markiewicz, Warszawa 1956.
- <sup>3</sup> *Wybór poezji*, Warszawa 1897 i *Wybór poezji [nowy]*, Warszawa 1906, a oprócz tego wybory poezji tematyczne: *Hasła*, Warszawa 1901 i *Erotyki*, Warszawa 1905.
- <sup>4</sup> J. Lechoń, *Na złotym polu*, Warszawa 1913.
- <sup>5</sup> C.K. Norwid, *Z fantazji „Za kulisami”*, [*Pieśń Tyrteja*] w: C.K. Norwid, *Poezje*, Warszawa 1956, s. 76.
- <sup>6</sup> S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski*, w: *Dziela wszystkie*, t. VIII, Warszawa 1937, s. 18.

<sup>7</sup> Według Katarzyny Rosner poglądy estetyczne decydują o – krótkotrwałej zresztą – wspól-  
nocie świadomości modernistów. Por. K. Rosner, *Sztuka a społeczeństwo w programach polskich*  
*modernistów*, w: *Studia z dziejów estetyki polskiej 1890–1918*, Warszawa 1972, s. 56–57.

<sup>8</sup> J. Prokop, *Żywiół wyzwolony*, Kraków 1978, s. 67.

<sup>9</sup> K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884–1933*, Lwów 1934, t. T s.  
179.

<sup>10</sup> K. Tetmajer, list do matki Julii Tetmajerowej, b/d, w: *Listy różnych osób do „Kuriera*  
*Lwowskiego”*, Rkps. Ossolineum 7192.

<sup>11</sup> K. Wyka, *Modernizm polski*, Kraków 1968, s. 48.

<sup>12</sup> A. Potocki, *Szkice i wyznania literackie*, Lwów 1903, s. 101.

<sup>13</sup> K. Czachowski, dz.cyt., s. 178–179.

<sup>14</sup> M. Stala, *Pejzaż człowieka*, Kraków 1994, s. 147.

<sup>15</sup> Tytuł i tekst tego wiersza występuje w dwóch wersjach. W pierwszej, pochodzącej z II  
serii *Poezji* (Kraków 1894) i przedrukowanej w *Wyborze poezji nowym* z 1906 r., wiersz ma tytuł  
*Koniec wieku*, dopiero w czterotomowym wydaniu zbiorowym *Poezji*, Warszawa 1923–24 tytuł  
został rozszerzony i w takiej formie, jako *Koniec wieku XIX* występuje w późniejszych przedru-  
kach.

<sup>16</sup> M. Stala, dz.cyt., s. 115.

<sup>17</sup> P. Valéry, *Estetyka słowa*, Warszawa 1971, s. 156.

<sup>18</sup> S. Lichański, *Duch światła i grania*, w: *Cienie i profile*, Warszawa 1967. Autor zwraca  
uwagę na „zapóźyczenia” Tetmajera u Leconte de Lisle’a, ale i na fakt, że „w twórczości Tetmajera  
zbiegły się, skumulowały wszystkie postromantyczne nurty dziewiętnastowiecznej literatury...” (s.  
159).

<sup>19</sup> Zwraca na to uwagę M. Podraza-Kwiatkowska w szkicu *Metafizyka Tetmajera*, „Ruch  
Literacki” 1988, nr 6.