

Radosław Okulicz-Kozaryn

Rok 1894. Właściwy początek Młodej Polski

Wiek XIX : Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 5 (47), 7-31

2012

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

RADOSŁAW OKULICZ-KOZARYN

ROK 1894
WŁAŚCIWY POCZĄTEK MŁODEJ POLSKI



Rok dziewięćdziesiąty czwarty... Sześć lat do
końca wieku... *Fin-de-siècle!*... ha?... co?...

Gabriela Zapolska

SZAŁ UNIESIENIE WŁADYSŁAWA PODKOWIŃSKIEGO należy do najbardziej znanych, chociaż z pewnością nie do najlepszych obrazów młodopolskich. Dość często parodiowany, ale jeszcze częściej tylko powielany i cytowany: w podręcznikach, na okładkach, plakatach, stronach www, T-shirtach (będących w stałej ofercie straganów w krakowskich Sukiennicach), otoczony jest nie tylko sławą, lecz także – jak to uwidaczniają owe koszulki – aurą ekshibicjonizmu, która towarzyszy mu od momentu powstania. Już podczas pierwszego specjalnego pokazu w Zachęcie w marcu i kwietniu 1894 roku *Szał* zobaczyło „aż 12 000 widzów”¹, głównie żądnych sensacji, to jest ujrzenia tajemnicy wielkiej i tragicznej namiętności artysty do pewnej mężatki z wyższych sfer. Jakby mało było tego rozgłosu, na zakończenie pokazu Podkowiński publicznie zniszczył swoje dzieło w geście agresji, który można by uznać za prekursorski wobec sztuki następnego wieku, a w wywiadzie udzielonym Wiktorowi Gomulickiemu – uzupełnił ten gest komentarzem:

1 E. Charazińska, *Władysław Podkowiński*, Wrocław 2002, s. 65. Miał w tym wprawdzie i Podkowiński poprzednika w rzeźbiarzu Antonim Kurzawie, który rozbił model zaprojektowanego przez siebie pomnika Adama Mickiewicza; na ten temat zob. m.in.: D. Kielak, *Figury kryzysu: rzeźba w młodopolskiej powieści o artyście*, Warszawa 2007.

chwila była piekielna. Rozdzierane płótno wydawało głos podobny do krzyku. A gdy w otworze, na kilka łokci długim, błysnęło białe drzewo rusztowania, strach mię zdjął... bo podobne to było do kości, bielejących w rozplatanym trupie.²

Była więc to wiwisekcja posunięta aż do granic ostatecznych, próba anatomicznego odsłonięcia jak najgłębszych warstw ludzkiego wnętrza. W obu aktach, w pierwszym, niejako ilustrującym charakterystyczny dla ówczesnej mentalności splot metafizyki i naturalizmu, i w drugim, zamieniającym dzieło w proces dochodzenia do kresu poznawczych i wyrazowych możliwości indywiduum – w obu tych aktach młodzi twórcy mogli odnaleźć właściwy sobie romantyczny pęd ku ideałowi i jednoczesną fascynację mrocznymi siłami psychiczno-somatycznymi, a także metodę niecofającej się przed niczym introspekcji, uprawianej zresztą często pod wpływem teorii nerwowości³. Szał odegrał w Polsce rolę manifestu nowej sztuki⁴, a Podkowiński – wbrew oczywistemu powodzeniu dzieła, ale w zgodzie z trybem życia, jaki prowadził – stał się sztandarowym przykładem artysty odrzuconego.

Już po śmierci malarza w styczniu 1895 roku *Szał marzeń* – tak brzmi inna nazwa obrazu – odrestaurowano i obwożono po całym kraju. We wrześniu płótno pokazywano w Krakowie, co, jak wiadomo, znalazło oddźwięk w głośnym dramacie Jana Augusta Kisielewskiego *W sieci*. „Podkowińskiego widzieliście *Szał*... szalonego Podkowińskiego szalony *Szał*?⁵ – pyta Szalona Julka, identyfikując się z obrazem niemal fizycznie, ba, widząc w nim narzędzie, za pomocą którego wciąż działa artysta: „on sam, on, Podkowiński, [...] chwycił mnie za włosy i szarpał, darł, targał [...] tak mnie cudownie bił kopytami swojego czarnego demona”⁶.

Kisielewskiemu niewiele było trzeba, by uzyskać efekt parodystycznego przerysowania. W zasadzie skondensował on tylko wypowiedzi tych krytyków, którzy niejako połączyli swe głosy w jeden hymn na cześć „płótna

2 W. Gomulicki, *U twórcy „Szału”*, „Kraj” 1894, nr 18 (przedruk w: *Teksty o malarzach. Antologia polskiej krytyki artystycznej*, wyb., ułożył i przedm. opatrzył W. Juszczyk, Wrocław 1976, s. 97).

3 Zob. K. Kłosińska, *Powieści o „wieku nerwowym”*, Katowice 1988, s. 27.

4 Zob. W. Wierzchowska, *Władysław Podkowiński*, Warszawa 1957, s. 47.

5 J.A. Kisielewski, *W sieci*, w: tegoż, *Dramaty*, oprac. R. Taborski, Wrocław 1969, s. 94. Nie jest to, być może, jedyne odwołanie do twórczości Podkowińskiego. *Marche funèbre* Fryderyka Chopina, wykonywany przy Julii Chomińskiej przez Jerzego Boreńskiego, didaskalia określają jako „melodię czarną”, „ciemne dźwięki” niczym „czarna pajęczka nic” (s. 61). Tony „zbliżają się ciche” do Chomińskiej, „muzyka ku niej idzie”. Nadanie ponurej barwy upersonifikowanym dźwiękom pozwala łączyć tę scenę z transpozycją utworu Chopina, którą malarz przeprowadził w swoim *Mar-szu żałobnym* z 1894 roku.

6 Tamże.

symbolicznego”, „fantazji malarskiej”, „snu gorączkowego”... Kazimierz Przerwa-Tetmajer na przykład w recenzji publikowanej na łamach „Kuriera Codziennego” ujrzał na płótnie Podkowińskiego „szalonego rumaka godnego [...] na bajeczne boje olbrzymie *Króla-Ducha* nieść widmo”. Pisał poeta:

ten rumak s z a l o n y to s z a l e ń s t w o jej pragnień, wulkan jej namiętności
ławą zionący i wichrem zionący, to s z a ł jej krwi, jej wyobraźni i jej ciała. Koń jest
potężny w s z a l o n y m ruchu itd.⁷

Tetmajer przekłada wizję malarską na wizję poetycką, eksploatując tytuł obrazu. Jest to swoista postać zasady „mówienia z wnętrza dzieła” – by odwołać się tu do terminów zaproponowanych przez Michała Głowińskiego – odmiana „intertekstualnej mowy pozornie zależnej”⁸, która wykracza poza literaturę i obejmuje sobą wszystkie wypowiedzi artystyczne, zakłada wspólność sztuk. Tetmajer miał do dyspozycji tylko jedno słowo, ewentualnie dwa słowa tytułowe, ale na początku swojej interpretacji zaznaczył, że i tak sam obraz bez nazwy mówi o sobie w sposób dla wyczulonego i kompetentnego odbiorcy wystarczająco wyraźny. Pierwsze zdanie recenzji jest zresztą majstersztykiem, doskonałą mieszanką znawstwa i nonszalancji: „Nie wiem, jaki jest tego obrazu tytuł – mówi poeta – podobno *Szał*, i ten wydawałby mi się najwłaściwszym”⁹.

Jednak tytuł obrazu Podkowińskiego ma też swoje intertekstualne odniesienia. Ma również podbudowę scjentyczną – w neurologii, psychologii i psychiatrii, zafrapowanych badaniem niezwykłych stanów psychicznych.

Słowo wracało do łask w literaturze od końca lat osiemdziesiątych, kiedy to kolejne pokolenie „rozumnych szalem” zaczęło upominać się o swoje miejsce w życiu publicznym, odwołując się do topiki romantycznej, a ściślej do młodego Mickiewicza. Młodzi poszukiwali zatem początku na miarę tego sprzed siedemdziesięciu lat. Andrzej Niemojewski w wierszu *Morituris* (z października 1889 roku) przeciwstawiał pokoleniom odchodzącym „młódź szaloną” (w innym sformułowaniu: młódź wzlatującą „na skrzydłach szalu”¹⁰). Jakkolwiek samoświadomość debiutujących w tych latach twórców była częściej zabarwiona rezygnacją, to jednak odwołania do „szalu” wraz z pokrewnymi mu „burzami”, „wichrami”, „huraganami”, „orkanami”, „morzami rozhukanymi”, „płomieniami” i „wybłyskami” pojawiały się w literaturze

7 *Teksty o malarzach...*, s. 92.

8 M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997, s. 159.

9 *Teksty o malarzach...*, s. 92.

10 A. Niemojewski, *Morituris*, „Ognisko” 1889, nr 3; cyt. za: K. Wóycicki, *Adam Asnyk wśród prądów epoki. (Materiały i opracowania)*, Warszawa 1931, s. 148–149.

dość często, najczęściej zaś w tekstach o charakterze deklaratywnym bądź postulatywnym. „Szał walki” pociąga młodego Jerzego Żuławskiego, który stawia sobie za zadanie „ból zwątpienia” – „w hymn przekuć śpiewany w zwycięskim obłędzie”¹¹. Nawet Miriam jako autor tomu *Z czary młodości*, wydanego w 1893 roku, w apostrofach do pieśni i poezji odrzucał ciężar pesymizmu, stęskniony „do radosnych szałów”, „do potężnych natchnień”, „grzmiącego tchnienia burz”, do „dźwięków uraganu” (*Hymn do poezji*, [inc.:] *Posępny, ciężki los...*)¹². Antoni Lange natomiast w wielce udanym wierszu *Nie, jam nie kochał wcale*, dopowiadał myśli nurtujące jego współczesnych i – w intencji bez wątpienia polemicznej – wydobywał na jaw ich sprzeczną naturę; słowo „szał” uwydatnił w przerzutni i jeszcze trzykrotnie powtórzył:

Syny rozczarowania – newrozy – zwątpienia –
Zewsząd wchłaniamy w siebie jadowne tchnienia
Wieku, co mówi: Ja wam ironią uśmiercę
Kaźde bicie serc waszych – Dzisiaj nasze serce
Tak mózgiem przesiąknięte, że już być nie umie
Sercem. Samo się mózgiem stało. Nie rozumie
Szału. Byliśmy niegdyś rozumni swym szałem.
Dziś jesteśmy rozumem szaleni. Kochałem
Mózgiem. Ale ja nie chcę, by mój mózg był w szale,
Nie, ja nie umiem kochać, jam nie kochał wcale!¹³

Lange w 1893 roku opublikował w „Przeglądzie Tygodniowym” szkic zatytułowany *Twórczość i obłęd*, w którym – w sposób wyważony – zrelacjonował poglądy na geniusz i szaleństwo, przeciwstawiając znanym już wówczas bardzo szeroko materialistycznym poglądom autora ogłoszonej trzydzieści lat wcześniej *Genio e follia* Cesarego Lombrosa, prace nowszych autorów, zwłaszcza *Die dichterische Einbildungskraft und Wahsinn* Wilhelma Diltheya. Dla ujęcia fizjologicznego szukał przeciwwagi w teoriach wyższego życia psychicznego, by w końcu powiedzieć, że artysta „z jednej strony tkwi [...] w jedności pierwotnej, z drugiej w jedności ostatecznej żywiołów”¹⁴.

Wobec naelektryzowania atmosfery umysłowej pojęciami niejako już usamodzielnionymi, nie wydaje się ważne, że Podkowiński raczej malował

11 J. Żuławski, *Wiersze*, wyb. i wstęp A.Z. Makowieckiego, Warszawa 1982, s. 25, 28 (wiersze *Nurek*, *Moje życie*).

12 Oba wiersze miały swój pierwodruk w „Życiu” w 1887 roku; Z. Przesmycki (Miriam), *Wybór poezji*, wyb. i oprac. tekstu T. Walas, Kraków 1983, s. 86–88, 119.

13 A. Lange, *Rozmyślenia i inne wiersze*, wyb. i wstępem poprzedził J. Poradecki, Warszawa 1979, s. 217 (zob. też *Nota edytorska* na s. 243).

14 Tenże, *Twórczość i obłęd*, w: tegoż, *Studia i wrażenia*, Warszawa 1900, s. 107.

niż czytał. Wiktor Gomulicki, opisując samotnię „twórcy Szalu” jako tło rozmowy z artystą o sztuce, skonstatował: „książek nie dostrzegłem”¹⁵. Najwyraźniej w 1894 roku, w którym złożył wizytę artyście, nie trzeba już było słowa „szał” z książek wyczytywać. A ściągnięte z powietrza, doprowadziło do potężnego wyładowania.

Fascynujące losy *Szału marzeń* zasługiwałyby na osobne studium albo nawet na osobną konferencję i pokonferencyjny zbiór analiz, jakich doznała się *Melancholia* Jacka Malczewskiego, dzieło ukończone również w 1894 roku¹⁶. Na rewersie tego słynnego płótna znajduje się kartka z napisem: „Prolog/(Widzenie) (Wiek ostatni w Polsce) (*Tout en siècle*)”¹⁷. Na awersie, w lewym górnym narożniku obrazu, ujęty od pleców, w pozie ciężkiego melancholijnego zadumania siedzi przed sztalugami malarz – mężczyzna pochylony pod ciężarem niemłodych już lat i czarnych myśli¹⁸. Zwrócony jest ku przeszłości narodowych zrywów i klęsk. Jego wizja – „synteza całego stulecia”¹⁹, podsumowuje jeden etap twórczości i otwiera perspektywę na inne dzieła, przede wszystkim na rozpoczęte w następnym roku *Błędne koło*. Bohater Malczewskiego zrzuca z siebie brzemię historii zbiorowej i własnej, widzi się na powrót w postaci owego chłopca na górze drabiny, w centrum kręgu wirujących postaci – wobec ogromu możliwości, przed jakim stawia młodość, i nieodłącznej od niej męki wyboru.

Kreśląc szersze tło przewartościowań dokonujących się w sztuce Malczewskiego, Andrzej Jakimowicz zwrócił uwagę na wzmożony napór obrazów martwych i żywych: panoram, dioram, wystaw objazdowych, ruchomych fotografii... , jakiemu podlegał uczestnik życia kulturalnego, począwszy od połowy lat dziewięćdziesiątych; *nota bene* Malczewski od uczestnictwa w nim nie stronił²⁰.

Tak więc – wylicza autor pracy o malarzu i jego epoce – 15 stycznia 1894 roku w Warszawie Wojciech Gerson i Franciszek Żmurko „przy pomocy urodziwych warszawianek”

15 W. Gomulicki, *U twórcy „Szału”...*, s. 97.

16 Zob. „*Melancholia*” Jacka Malczewskiego. *Materiały Seminarium Instytutu Historii Sztuki UAM i Muzeum Narodowego w Poznaniu. Rogalin 17–18 grudnia 1998*, pod red. P. Juszkiewicza, Poznań 2002.

17 Zob. tamże, wklejka. *Nota bene*, analogiczny, trójdzielny blejtram widnieje w pracowni malarza, na dalszym planie *Melancholii*.

18 Zob. J. Puciata-Pawłowska, *Jacek Malczewski*, Wrocław 1968, s. 72.

19 A. Ławniczakowa, *Jacek Malczewski*, Warszawa 1976, s. 30.

20 T. Budrewicz, *Asnyk między symbolizmem a socjalizmem. (Przeoczone konteksty „Szkicu do współczesnego obrazu”)*, „Prace Polonistyczne” 2000, seria IV, s. 103–104; D. Kudelska, *Prawdy współczesności we współczesnych obrazach. Dyskusja poetów z Podkowińskim i Malczewskim w tle*, w: *Prawda w literaturze. Studia dedykowane prof. Stefanowi Sawickiemu*, pod red. A. Tyszczyka, I. Piekarskiego i J. Borowskiego, Lublin 2009, s. 561 i n.

odtworzyli *en action* obraz Henryka Siemiradzkiego *Chopin u Radziwiłła*. W czerwcu tegoż roku odbył się we Lwowie z okazji Powszechnej Wystawy Krajowej osobny pokaz *Panoramy racławickiej*²¹,

przy czym widowiska takie często prezentowano wielokrotnie – w różnych miastach.

Największe programowe kompozycje Malczewskiego poprzedzał realistyczny jeszcze, ale zwiastujący poszukiwanie nowych form wyrazu *Malarczyk – Introdukcja* z 1890 roku²². Te trzy – jak to określił Kazimierza Wyka – „programy ułożone w kształt malarski” nie tylko dla artysty, lecz także „dla najbliższej mu epoki posiadają znaczenie zasadnicze”²³. Tworząc tryptyk z *Melancholią* w centrum, czterdziestoletni malarz przystąpił do ruchu młodej sztuki. W następstwie tego aktu zainteresowani jego dziełem krytycy „zgłosili akces do języka pojęć i walorów obowiązujących młodopolskiego artystę”²⁴. Argumentując na rzecz tej ostatniej tezy, znakomity historyk literatury sięgnął po studium o *Jacku Malczewskim* z 1903 roku niedawnego strażnika naturalistycznej ortodoksji, Stanisława Witkiewicza, który pisząc o *Błędnym kole*, wpada w manierę Przybyszewskiego i głosi świętość sztuki. Warto tu przytoczyć obszerniejszy fragment, jako że mowa w nim również – jak i w omówieniu *Melancholii* – o postaciach „napiętnowanych siłą uczucia”²⁵, „wijących się w bólu i szalejących radością”:

B ł ę d n e k o ł o życia niesie się dokoła świecącej w czerwonym blasku postaci chłopca, który [...] zapatrzony w ten zawrotny szal życia, upuścił wycinane w kartonie patrony jakichś konwencjonalnych, bezdusznych kształtów [...]. Zagadka Malczewskiego pojęć o sztuce rozwiązana. Na świetlistych jej wyżynach widzi się szczyt zjawisk życia

21 A. Jakimowicz, *Jacek Malczewski i jego epoka*, Warszawa 1970, s. 86.

22 Mowa tu o powstałym w 1890 roku *Malarczyku*, zwanym też *Introdukcją* lub *Prologiem*. Drugi obraz pod tytułem *Malarczyk* (rozszerzonym też do postaci *Malarczyk i jego Muza*), a wymieniany niekiedy pod nazwą *Podszepty*, pochodzi z 1898 roku. *Introdukcja* ma swoją kontynuację w *Błędnym kole*, a *Melancholia*, podejmująca wątki martyrologiczne z lat osiemdziesiątych, odzywa się potem jeszcze wielokrotnie w innych dziełach, m.in. *Portrecie Adama Asnyka z muzyką*, *Widzeniu*, *Natchnieniu malarza*. Pomimo ich wymiaru programowego obrazów tych nie należy traktować jako światopoglądowych i artystycznych rozstrzygnięć, ale raczej jako zapis etapów nigdy do końca nierozstrzygniętej walki wewnętrznej. Zob. m.in.: J. Puciata-Pawłowska, dz. cyt., s. 71 i n.; A. Jakimowicz, dz. cyt., s. 110–111; A. Ławniczakowa, dz. cyt., s. 29 i n.

23 K. Wyka, *Thanatos i Polska, czyli o Jacku Malczewskim*, Kraków 1971, s. 34.

24 Tamże.

25 S. Witkiewicz, *Jacek Malczewski. (Fragment)*, „Krytyka” 1903, s. 111; zob. też: K. Wyka, dz. cyt., s. 35.

– ludzką duszę w jej najrozmaitszych przejawach, na tych też wyżynach dusza artysty wyzbywa się z wszelkich konwenansów, z wszelkiej rutyny, szablonu, odrzuca patron formułek i tworzy w bezpośrednim związku z wszechświatem.²⁶

Podobnych słów użył współcześnie inny artysta, Antoni Gawiński, tworząc osobiwe, narracyjne streszczenie dzieł Malczewskiego. W artykule *Malarczyk i jego muza*, zakładając milcząco nadprzyrodzoną wspólnotę indywidualności twórczych, jeden z etapów historii bohatera ujął tak, jakby były one odzwierciedleniem losów Podkowińskiego:

Przebogata, potężna dusza malarczyka pożądała walki, pożądała otchłani, pożądała poznać siebie samego... Odepchnął precz szablony zużyte i wytarte, został sobą i runął w wirujące obłędnie, szalone koło zjawisk – duszę swą oddał udręczeniu poznania, z których wyszła oczyszczona, jak przez mistyczną całopalną obiatę.²⁷

Kazimierz Wyka twierdził, że autotematyczny tryptyk Malczewskiego antycypuje artykuły programowe Artura Górskiego i Stanisława Przybyszewskiego, Maria Poprzęcka postawiła tezę bardziej stanowczą i jakby przerysowaną, jakoby to głównie ówczesne wypowiedzi malarskie, a nie literackie spełniały kryteria właściwych programów artystycznych epoki. Kiedy jednak pisze o *Melancholii* i *Błędnym kole*, iż

plótka te szokująco odmienne od przyjętych zasad obrazowania, rażące przestrzenną i stylistyczną niespójnością, są zarazem utrzymane w bardzo starej formule ikonograficznej, zgodnie z którą wyobrażenie pracowni artysty służy alegorycznej wykładni poglądów na sztukę²⁸

– to przecież ta ich niejednorodność znajduje odpowiedniki, choć na pewno nie aż tak spektakularne, w utworach Zenona Przesmyckiego, Ludwika Szczepańskiego, Jerzego Żuławskiego, Jana Kasprowicza..., a uzasadnienie między innymi we wstępie do *Szkiców* Marii Komornickiej. Inna sprawa, że synkretyzm nieobcy był nawet tak spójnym propozycjom artystycznym, jak dość szeroko u nas komentowana, a proklamowana w 1886 roku przez Jeana Moréasa doktryna symbolistyczna.

Jeżeli ukończone w 1894 roku „wielowarstwowe dzieło” Leona Wyczółkowskiego *Druid skamieniały* (pierwsza wersja – 1892), spajając ze sobą

26 Tamże, s. 108.

27 A. Gawiński, *Malarczyk i jego muza*, w: *Teksty o malarzach...*, s. 275 (pierwodruk: „Wędrowiec” 1903, nr 41).

28 M. Poprzęcka, *Pochwała malarstwa. Studia z historii i teorii sztuki*, Gdańsk 2008, s. 246. Na temat ikonografii motywu zob. niezmiernie ciekawy artykuł Andrzeja Pieńkosa *Widma w pracowni na przestrzeni wieków. Garść uwag około „Melancholii”* (w: „*Melancholia*” Jacka Malczewskiego..., s. 45–57).

inspiracje Słowackim i Nietzschem²⁹, poprzedza, tak samo w duchu nadczłowieczeństwa heroiczny, rozogniony pejzaż *Giewont o zachodzie słońca* (1898) i prowadzi do wizji gór w rapsodach Stanisława Wyspiańskiego, poezji i prozie Tadeusza Micińskiego – to dobrze znany obraz Olgi Boznańskiej *Dziewczynka z chryzantemami* z 1894 roku nie wydaje się niczym więcej, jak tylko nastrojowym portretem. Tymczasem to pozbawione jakiegokolwiek ostentacji, niemal monochromatyczne dzieło przełamywało uświęcone reguły doboru barw i w sposób równie niezauważalny dla dzisiejszego odbiorcy nobilitowało szarość postaci za pomocą białych chryzantem, atrybutu cesarzy japońskich, kwiatów egzotycznych, w Europie schyłku wieku zupełnie nowych³⁰, a do tego cieplarnianych, czyli maeterlinckowskich. To propagowany u nas głównie przez Miriamę autor *Les serres chaudes* miał – według szwajcarskiego krytyka, Williama Rittera – patronować *Chryzanthemowi*, jak pierwotnie nazywano ten obraz. Boznańska – napisał on w 1896 roku w swojej krótkiej, ale gęstej znaczeniowo nocie –

ureczywistniła ideał postaci stworzonej przez Maeterlincka, dając wizerunek jasnowłosej, bladej dziewczynki, o dziwnych i niespokojnych oczach jak krople atramentu, co zdają się wylewać na przezroczystą twarz. Dziecko zagadkowe, przyprawiające o szaleństwo tych, którzy patrzą na nie zbyt długo, Melisanda sześćioletnia z arystokratycznych sfer jakiejś dzisiejszej metropolii³¹

– Monachium, Wiednia, Krakowa...

Po co jednak tyle uwagi poświęcać poszczególnym dziełom, istotnym przecież nie tyle, czy nie tylko, jako utwory wartościowe artystycznie, lecz także jako elementy rozleglejszej całości? Czy nie stosuje się w ten sposób anachronicznego modelu „ekspozycji muzealnej”, który – jak twierdzi Teresa Walas – „uwzględnia w planie ogólnym raczej związku przylegania niż zależności przyczynowo-skutkowe”³²? Wyodrębnia się przedmioty i zawęża nadmiernie spojrzenie, tracąc z oczu epokę, do której one należą. I po co w takim razie izolować rok 1894?

29 J. Malinowski, *Imitacje świata. O polskim malarstwie i krytyce artystycznej drugiej połowy XIX wieku*, Kraków 1987, s. 156: „Wystawienie tego obrazu w Salonie Krywulta [...] w dwa miesiące po *Szale uniesień* Władysława Podkowińskiego spowodowało, że zaczęto porównywać obie prace. Kazimierz Przerwa-Tetmajer dynamicznemu, rozpalającemu wyobraźnię *Szałowi uniesień* przeciwstawiał statycznego, pełnego zadumy i melancholii *Druida skamieniałego*, nieświadomie, po raz pierwszy w Polsce różnicując cechy symbolizmu i wczesnego ekspresjonizmu”.

30 P. Kopszak, *Olga Boznańska (1865–1940)*, Warszawa 2006, s. 9–16.

31 W. Ritter, *Correspondance de Vienne*, w: *Teksty o malarzach...*, s. 307 (pierwodruk: „Gazette des Beaux-Arts” 1896, nr 4).

32 T. Walas, *Czy możliwa jest inna historia literatury?*, Kraków 1993, s. 86.

Od dłuższego czasu już w historii literatury dominuje model dynamiczny („organiczno-dynamiczny”) i kategoria procesu – procesu historycznoliterackiego. Trudno przeciwko temu oponować. Okres literacki czy epoka poniekąd unieruchamiają dynamiczny nurt przeobrażeń w kulturze, a granice czasowe naruszają ciągłość przemian. Do truizmów należy twierdzenie, iż granice epok są umowne, a są one takimi szczególnie wtedy, gdy nie decydują o nich czynniki zewnętrzne, jak w przypadku Młodej Polski pierwsza wojna światowa; rzec by można, że historia wybawia historyków z kłopotu. Z kolei wyznaczanie zasięgu czasowego według czynników wewnętrznych, choć z teoretycznego, warsztatowego i ambicjonalnego punktu widzenia dużo cenniejsze, w praktyce okazuje się niezwykle trudne. Zamiast dat umownych powstają wówczas daty sporne, gdyż – jak to zwięźle sformułował Jerzy Ziomek – „periodyzacja jest interpretacją”³³.

W odniesieniu do Młodej Polski utarło się uważać – a jest to sąd podzielany przez wszystkich, od Juliana Krzyżanowskiego i Kazimierza Wyki po Andrzeja Z. Makowieckiego i Marię Podrazę-Kwiatkowską – że jej początek przypada na początek lat dziewięćdziesiątych XIX wieku, z niewielką kontrowersją, czy to 1890, czy 1891 roku, jako że w 1890 roku pole literackie dało plony jedynie w postaci dwóch powieści o „wieku nerwowym”, a rok następny oprócz *Bez dogmatu* zaowocował jeszcze tomikami Rolicz-Liedera i Przerwy-Tetmajera oraz pierwodrukiem szkicu Miriama o Maeterlincku w „Świecie” w 1891 roku. Niemniej otwarcie przyznaje się, że w roku 1890 nic szczególnego się nie zdarzyło. Czy jednak – do poprzednich pytań dochodzi kolejne – nieostry początek nie implikuje nieostrego obrazu epoki, nie przedłuża nadmiernie niemowlęctwa okresu, skoro na przykład jeszcze „Życie” krakowskie, nie warszawskie, mógł Krzyżanowski nazwać „oficjalną kolebką nowego kierunku”³⁴. Zapewne też to świadomość płynnego początku Młodej Polski nie pozwoliła obchodzić jej jubileuszu w roku 1990. Urodziny nie są datą umowną, toteż uroczystości w stulecie Młodej Polski obchodzono w roku 1994, „biorąc jako punkt wyjścia ukazanie się w 1894 roku słynnego tomiku Kazimierza Tetmajera *Poezje. Seria II*”³⁵. Ale w znakomitym posesyjnym zbiorze *Stulecie Młodej Polski* poza przytoczoną tą właśnie uwagą brak refleksji nad wyborem daty. Jego czytelnik może poczuć się w tej mierze nieusatisfakcjonowany, zwłaszcza jeśli ma w pamięci sądy autorów monografii historycznoliterackich. Artur Hutnikiewicz na przykład podaje, że za „terminus a quo Młodej Polski przyjmowano niekiedy

33 J. Ziomek, *Powinowactwa literatury*, Warszawa 1980, s. 282.

34 J. Krzyżanowski, *Neoromantyzm polski 1890–1918*, Wrocław 1980, s. 11.

35 *Stulecie Młodej Polski. Studia*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1995, s. [5].

rok 1894 jako datę wydania II serii *Poezji* Tetmajera, w której znalazły się wiersze uznane z miejsca za głos wstępującej generacji młodych”, ale „datą przyjmowaną najczęściej jest rok 1890”³⁶. Makowiecki jeszcze silniej podważa sens datowania początku epoki na 1894 roku, skoro proces historyczno-literacki „przebiega długofalowo”, a „wymiana pokoleń literackich, poetyk, światopoglądów nie realizuje się w obrębie jednego roku”³⁷. Nie ma więc większego sensu – sugeruje Makowiecki – nadawać tak dużego znaczenia dacie, „związanej w zasadzie z indywidualną manifestacją literacką”, nawet jeśli tomik – jak nieco wcześniej napisał badacz – „przyjmowany był z entuzjazmem i odczuwany jako głos pokolenia, manifestacja jego uczuciowości, nastrojów psychicznych i światopoglądu”³⁸. Można by nieco zmienić ten kierunek argumentacji i stwierdzić, że II seria *Poezji* Tetmajera nie zasługuje na miano dzieła przełomowego z tego jeszcze względu, że nie ma wielkich różnic między I serią (w której znajdują się między innymi tak charakterystyczne dla nowej wrażliwości wiersze, jak *Nie wierzę w nic...* albo *Wszystko umiera z smutkiem i żałobą...*) a II serią, podobnie jak między serią II a III. Skądinąd wiersze takie jak *O wicherze, wicherze...* z pierwszego tomu i programowy *Poeci idealisci* z drugiego korzystają ze znanej nam frazeologii: „Porwany szaleńcem niejednym wśród drogi...”³⁹ itd. Kiedy zaś zmienić punkt obserwacji – jak to zrobił Marian Stala – i przenieść uwagę na lirykę drugoosobową, cała poezja Tetmajera nabiera jednolitości⁴⁰.

Jeżeli jednak między I a II serią zaszły zmiany nie w charakterze, ale w intensywności pewnych cech poezji, historyk literatury nie powinien przeczyć, dlaczego ta właśnie „indywidualna manifestacja literacka” stała się manifestacją gustów i przekonań zbiorowych. Wilhelm Feldman niezwykle powodzenie drugiego zbioru wyjaśniał przyczynami, rzecz można, socjologicznymi, jako że nerwowcy odnaleźli w nim swój portret i – w pierwszej części tomu – hasło *Evviva l'arte!* Zjednoczyli się już nie tylko jako ofiary tej samej choroby, ale jako przedstawiciele nowej wrażliwości, uzyskującej właśnie swój właściwy wyraz w sztuce. Pisał Feldman:

Tajemnicą popularności nie bywają najcenniejsze nasze zalety, lecz wypowiedzenie w o d p o w i e d n i e j c h w i l i, co na dnie wielu dusz spoczywa. Bezdogmatowcy tego czasu, którzy poznawali siebie w Płoszowskim, ale czuli się odepchnięci przez moralizatorstwo jego twórcy, znaleźli nagle pełny swój wyraz w drugim tomie *Poezji*

36 A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Warszawa 1994, s. 69.

37 A.Z. Makowiecki, *Młoda Polska*, Warszawa 1987, s. 10.

38 Tamże.

39 K. Przerwa-Tetmajer, *Poezje*, Warszawa 1980, s. 148.

40 M. Stala, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994, s. 92.

(1894), nie człowieka na miarę ludzkości lub dawnego bohatera, lecz po prostu człowieka, własne ja, dotąd pozbawione daru wypowiedzania się... Stąd potężne wrażenie tego szczególnie pamiętnego tomu.⁴¹

Od „pamiętnej drugiej serii” Tetmajera⁴² rozpoczął Tadeusz Boy-Żeleński zestawienie najważniejszych dokonań literackich, które przez zaledwie parę lat – wspólnie z innymi wydarzeniami kulturalnymi – odnowiły oblicze miasta u stóp Wawelu. W szkicu pod znaczącym tytułem *Wiatr nad Krakowem*, pomimo swego niezobowiązującego stosunku do ścisłości i wiarygodności, chciał dać skrót tego, co zdarzyło się po 1893 roku, „nigdy bowiem w tak krótkim czasie i na tak małej przestrzeni nie dokonała się większa przemiana”⁴³. Nie wolno dać się tu zwieść – „po 1893” oznacza tu przede wszystkim 1894.

Za „symboliczny znak zbliżającej się odnowy” Boy uznał związaną tylko pośrednio z literaturą datę ślubu Henryka Sienkiewicza z drugą Marią jego życia, a także, co w szerszej perspektywie ważniejsze, dzień rozpoczęcia działalności nowego Teatru Miejskiego pod kierownictwem Tadeusza Pawlikowskiego, któremu za główną zasługę policzył rozpropagowanie zachodnioeuropejskiego dramatu modernistycznego. Niefortunne małżeństwo Sienkiewicza z Wołodkiewiczówną zostało zawarte 11 listopada. Sezon teatralny 1893–1894 rozpoczął się wprawdzie trzy tygodnie wcześniej, ale repertuar obcy, tak istotny dla odświeżenia sceny i gustów widowni, nie od razu zagościł na deskach.

Rok 1894 miał więc swoją siłę fatalną. Reminiscencje Boya spotykają się w tym punkcie ze wspomnieniami wykpiwanego przez niego autora, Ferdynanda Hoesicka:

W roku 1894, po wyjściu drugiego tomu *Poezji* Kazimierza Tetmajera powstał na Parnasie polskim niebyswały ruch. Była to chwila, kiedy wśród młodzieży zaczęto się przejmować hasłami [...] *fin-de-siècle*'izmu, kiedy przysięgano na „nastroje” Böcklina i Maeterlincka, kiedy zachwycano się symbolizmem *Pijanego Statku* Rimbauda, kiedy Tetmajer, jako autor płomiennych i zmysłowych erotyków, nagle któregoś dnia – niczym Byron – obudził się sławnym w całej Polsce, kiedy po salonach toczyły się spory na temat jego *Hymnu do miłości* i *Hymnu do Nirwany*, kiedy młodzi gimnaziści deklamowali „Lubię, kiedy kobieta”, a pensjonarki umiały na pamięć „Mów do mnie jeszcze”, kiedy różne czasopisma zaczęły rozbrzmiewać sławą Kasprowicza i Rydla, kiedy jednym słowem zaczęło być głośno o różnych „młodych”, gdy tymczasem

41 W. Feldman, *Współczesna literatura polska*, wstęp i oprac. T. Walas. Kraków 1985, s. 239 (podkr. – R.O.-K.); zob. też: K. Fazan, *Szczerza poza dekadenta. Kazimierz Tetmajer: między epistolografią a sztuką*, Kraków 2001, s. 93–94.

42 T. Żeleński (Boy), *Znaszli ten kraj?... i inne wspomnienia*, Warszawa 1956, s. 74.

43 Tamże, s. 70.

o „starych” jakoś było głucho. Do tych „starych” [...] należał między innymi i Asnyk, którego czwarty tom *Poezji*, wydany w tym czasie właśnie, nie zrobił spodziewanego wrażenia, przez krytykę był powitany dość oziębło, a co najfatalniejsze – i co najbardziej martwiło Asnyka – rozszedł się w minimalnej liczbie egzemplarzy. Tymczasem drugi tom Tetmajera, z *Hymnem do Nirwany* i *Narodzinami Afrodyty*, narobił szalonego hałasu, uczynił młodego autora swojego modnym i głośnym, a co najważniejsza, wyczerpał się tak prędko, że niebawem okazała się potrzeba nowego wydania.⁴⁴

Główny bohater tych wspomnień, spisując w 1899 roku swój życiorys na prośbę „czeskiego tłumacza-poety”⁴⁵, Františka Kvapila, informował z powściąganą dumą, że na jego sukcesie skorzystała cała generacja:

Zasługę przypisuję sobie jedną – pisał – oto zdaje mi się, że od 1894 roku, tj. od wyjścia mojej II Serii wierszy, zaczęto się zajmować u nas więcej młodą poezją i stanowisko jej o tyle się zmieniło, że dziś już młodszym poetom kupują wydawcy pierwsze książki.⁴⁶

Sposób, w jaki Tetmajer wyraził tu świadomość pokoleniową, trąci filisterstwem, a przecież korzyści wymierne były wtórne wobec zasadniczej zmiany atmosfery wokół literatury najnowszej. W tym przede wszystkim względzie rola odegrana przez II serię *Poezji* jest nie do przecenienia.

Kiedy jesienią 1894 tom trafił do czytelniczego obiegu, został przywitany jako głos reprezentatywny dla nowej generacji, a zatem w znacznej mierze typowy dla nowych dążeń, ale jednocześnie „najcelniejszy w młodym zastępie”⁴⁷, „o szerokiej skali”⁴⁸, niepokojąco urodziwy, indywidualny. Czuli na ten dojrzały artystycznie wyraz przekonań i wrażliwości młodych okazali się też krytycy starszej daty, i choć nie podzielali rozgoryczenia ani zwątpienia ani nie pochwalali „szału upojeń zmysłowych”⁴⁹ – jak to ujął Piotr Chmielowski – zainteresowaniem dla jego wierszy torowali tym tendencjom drogę do coraz większej popularności.

44 Cyt. za: M. Szypowska, *Asnyk znany i nieznan*, Warszawa 1971, s. 724–725. Zastanawiające, że podobnie jak Boy, Hoesick wśród utworów wywołujących wielkie poruszenie wymienił najgłośniejszy wiersz Rimbauda *Statek pijany* w tłumaczeniu Miriama, choć ogłoszony on został w „Świecie” w 1892 roku.

45 J. Krzyżanowski, *Wstęp*, w: K. Przerwa-Tetmajer, *Poezje wybrane*, Wrocław 1968, s. III.

46 Tamże, s. VIII.

47 Quis [M. Gawalewicz], *Z tygodnia na tydzień*, „Tygodnik Ilustrowany” 1894, nr 47 (przedruk w: *Materiały źródłowe do recepcji twórczości Kazimierza Przerwy-Tetmajera w epoce Młodej Polski. Recenzje z lat 1890-1918*, wyb. oprac. i wstęp W. Czernianin, Wrocław 2006, s. 97).

48 Cz. Jankowski, *Nowy poeta. Kazimierz Tetmajer. Poezje II*, „Tygodnik Ilustrowany” 1895, nr 8.

49 P. Chmielowski, *Rozbiory i sprawozdania. Kazimierz Tetmajer. „Poezje”. Seria II...*, „Ateneum” 1895, t. 1, s. 618 (przedruk w: *Materiały źródłowe do recepcji...*, s. 58).

Nestor krytyki krakowskiej, Stanisław Tarnowski, zobaczył w II serii zjawisko wyjątkowe – rozbłysk „talentu prawdziwego”, a przy tym typowe – „widok człowieka w złym stanie”. Ujrzał liryczny portret przedstawiciela pokolenia pesymistów, wychowanego na pozytywistycznych doktrynach. Scharakteryzował tom jako niezwykle wartościowy literacko amalgamat „ze Słowackiego poczętej” poezji i podręcznikowej bądź gazetowej filozofii pozytywnej. Podobnie – jako głos młodzieży zarażonej przez starszych niewiarą – interpretował II serię *Poezji* Marian Zdziechowski, sławiąc „te wiersze, w których poeta daje się nieść marzącym falom fantazji”⁵⁰. Nowe pokolenie zostało zatem również przez starszych uznane w swym osobnym bycie.

Pomimo intencji Tarnowskiego, a nie bez udziału Zdziechowskiego, który talent Asnyka chwalił z umiarem, a Tetmajera z entuzjazmem, powstało, a w zasadzie wzrosło napięcie między poetami⁵¹. Ich wzajemna animozja, pozostająca wcześniej tylko sprawą prywatną, zaczęła budzić zainteresowanie opinii. Wysunięci na czoło przeciwnych obozów twórcy znaleźli się na pozycji dowódców toczących pojedynki przed starciem armii. Jego losy wydawały się przesądzone.

Ostatni tom wierszy najgłośniejszego poety polskiego drugiej połowy XIX wieku zawierał zwieńczenie jego dzieła, sonety *Nad głębiami*. Ukazawszy się – co przypomniiał Kazimierz Wóycicki w swojej monografii *Adam Asnyk wśród prądów epoki* – kilka miesięcy przed drugą serią *Poezji* Tetmajera⁵², wywołał jednak tylko nikły oddźwięk⁵³, podczas gdy tamten ogromne poruszenie. Stało się tak pomimo niemal powszechnego uwielbienia dla autora, czczonego także przez młodych, daremnie zresztą upatrujących w nim sojusznika⁵⁴. Sukces Tetmajera, a równocześnie nowej sztuki, uważanej przez autora *Sztucznych kwiatów*, *Przed jutrem*, *Sprzecznych prądów*, *W loży* za objaw jałowego estetyzmu, egotyzmu i szkodliwego społecznie eskapizmu, niepokoił go i martwił, czemu dawał wyraz w wymienionych właśnie utworach z lat 1894–1895. Stając *nolens volens* wobec jubileuszu trzydziestolecia pisarstwa,

50 M. Zdziechowski, *Szkice literackie*, Warszawa 1900, s. 252; K. Wóycicki, dz. cyt., s. 157.

51 Tetmajer narzekał, że pomimo długiej, to jest ciągnącej się od jego ludzimierskiego dzieciństwa znajomości, Asnyk go „nie lubił, tak że stosunek był trudny i sztuczny” (list do F. Kvpila z 6 kwietnia 1899; cyt za: M. Szypowska, *Asnyk znany i nieznan*, s. 776).

52 K. Wóycicki, *Adam Asnyk wśród prądów epoki*, s. 150.

53 *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”* odnotowuje tylko dwie recenzje zbioru.

54 Wśród swoich haseł mieli przecież tytułowe słowo, a zarazem refren przetłumaczonej przez Asnyka ballady Henry’ego Wadswortha Longfellowa *Excelsior*; zob. m.in. *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław–Warszawa–Kraków 2000, s. 103.

pragnął za wszelką cenę dochować wierności ideom ewolucji i postępu, „a nie w uwiedłych laurów liść z uporem stroić głowę”. Jednak podminowana radykalizmem i rozpierana rewolucyjnym wrzeniem współczesność budziła w nim zwątpienie w słuszność kierunku dziejowych przemian. W wierszu *Przed jutrem* ze zwątpieniem graniczącym z rozpaczą, której nie równoważyła deklaratywna wiara w lepszą przyszłość, przedstawiał punkt widzenia ustępującej generacji:

Ci, którzy patrzą na dzisiejszy przełom
Pod nowych haseł i dążności wodzą,
Muszą zlorzeczyć bezlitosnym dziełom,
Którymi dzieci w pierś macierzy godzą.⁵⁵

Z utworów Asnyka skierowanych przeciw „szalonemu zamachowi” na świętości najgłośniejszym echem odbił się *Szkic do współczesnego obrazu*. Do niedawna uważano, że w utworze tym, ogłoszonym po raz pierwszy 10 marca 1895 roku w „Nowej Reformie”, poeta dał upust – nagromadzonej podczas niefortunnego dla siebie poprzedniego roku – niechęci do zwolenników nowych prądów estetycznych, w szczególności do Tetmajera⁵⁶. Tymczasem Tadeusz Budrewicz zdezawuował tę opinię, stwierdzając na podstawie analizy notesu z rękopisami, że *Szkic...* powstał na przełomie lata i jesieni 1893 roku, ponieważ jego zwrotki poeta zapisywał przemiennie ze strofami *Prologu na uroczyste otwarcie Nowego Teatru w Krakowie*. Ten drugi wiersz w połowie września otrzymał Józef Kotarbiński, by recytować go podczas inauguracji 22 października 1893⁵⁷. Pierwszego poeta jeszcze długo nie kierował do druku, cyzelując poszczególne sformułowania.

„Kierunek stylistycznego doskonalenia utworu” Budrewicz uwidacznia przy pomocy zestawienia „wprowadzonych do rękopisu poprawek”⁵⁸ i zajmując komentuje decyzje poety, zwłaszcza te, które świadczą o staraniu o adekwatne uchwycenie estetycznych upodobań młodych. Obszernie i wnikliwie, odwołując się do poezji i pism krytycznych Miriama, wyjaśnia zamiar słów „co rozumieją” na „odczuwających” w szczególnie ważnym, jak się później okaże, fragmencie:

55 A. Asnyk, *Poezje zebrane*, wstępem opatrzyła Z. Mocarska-Tycowa, Toruń 1995, s. 757. Wcześniejszy wiersz, *Wśród przełomu*, powstał w 1894 roku (tamże, s. 574).

56 Zob. T. Budrewicz, dz. cyt., s. 86–89.

57 Tamże.

58 Trzeba tu zaznaczyć, że badacz oprócz wspomnianego manuskryptu wiersza uwzględnił także rękopis odnaleziony w zbiorach Jacka Malczewskiego (zob. tamże, s. 92 i n.).

I płynie myśli cudowny aromat,
Wyszlachetniony w cieplarnianej szkole,
Przystępny tylko dla wybranych gromad,
Odczuwających nastroj i symbole.⁵⁹

Historyk literatury dowodzi, że w polemicznym wobec młodych *Szkicu do współczesnego obrazu* poeta kontynuował dyskusję między sobą a Zenonem Przesmyckim – nie tylko jako propagatorem twórczości belgijskiego twórcy i promotorem „cieplarnianej szkoły”, lecz także wrogiem literatury służebnej, głosicielem estetycznego arystokratyzmu, zwolennikiem sztuki wtajemniczającej i – Budrewicz odnajduje w pracy Miriama określenia o znacznym podobieństwie do wyrażen użytych przez Asnyka – „dostępnej jedynie dla wtajemniczonych”⁶⁰.

Studium o *Maurycym Maeterlincku i jego stanowisku we współczesnej poezji belgijskiej* – tak brzmiał tytuł pierwodruku w „Świecie” z 1891 roku – było znane Asnykowi, ale do powtórnego sięgnięcia po to programowe dzieło krytyczne i uściślających przemyśleń mogła skłonić poetę sława, jaką zaczęło się ono cieszyć po wznowieniu w roli wstępu do *Wyboru pism dramatycznych w 1894 roku*⁶¹.

Teza o odmiennej, niż zakładano, genezie Asnykowskiego *Szkicu*... jest ewidentna, sąd o związkach z pismami Miriama nader przekonujący, chybione jednak wydaje się objaśnienie zmiany zdania: „Nić sennych wizji snują” na: „Do bladolicej wzdychają Nirwany”. Budrewicz zauważa, że słowo Nirwana, nieobce poecie-filozofowi, który zapisał ją dużą literą⁶², ugruntowane w świadomości współczesnych między innymi dzięki dwóm rozprawom Maurycego Straszewskiego (*Powstanie i rozwój pesymizmu w Indiach* z 1884 roku oraz *Dzieje filozofii na Wschodzie z ogólnym do dziejów filozofii wstępem* z 1894 roku), używane było dość często, nie ma więc zdaniem badacza potrzeby, by wiązać je koniecznie – jak Henryk Szucki, Kazimierz Wóycicki, Maria Szypowska czy edytorzy wierszy Asnyka – z *Hymnem do Nirwany* Tetmajera. Autor ten przecież uciekał się do nirwany już w I serii *Poezji*⁶³,

59 A. Asnyk, *Poezje zebrane*, s. 759.

60 Tamże, s. 98; *nota bene*, badacz korzysta z wydania z 1894 roku; Z. Przesmycki (Miriam), *Maurycy Maeterlinck. Stanowisko jego w literaturze belgijskiej i powszechnej*, w: M. Maeterlinck, *Wybór pism dramatycznych*, Warszawa 1894, s. LV.

61 Więcej na ten temat piszę w szkicu *Przełom indywidualny na tle przełomu epok*, który ukaże się w przygotowywanym do druku w Wydawnictwie Naukowym UAM zbiorze *Rok 1894 oraz inne szkice o Młodej Polsce*; wcześniejsza wersja została opublikowana w zbiorze *Modernistyczny Lwów. Teksty życia, teksty sztuki*, pod red. E. Paczoskiej i D.M. Osińskiego, Warszawa 2009.

62 T. Budrewicz, dz. cyt., s. 95, 100 i n.

63 Budrewicz, uchylając przekonanie o „antytetmajerowskiej wymowie tekstu” Asnyka, uznał, że podważa to równocześnie pogląd o przełomowości tomu Tetmajera i, co

w tym też tomie badacz dopatruje się „źródła pomysłu Asnyka”⁶⁴. Można by się zgodzić, że popularny *Hymn* przesłonił inne odniesienia, ale nie ma potrzeby sięgania aż do I serii, skoro w serii II, w XIII części z cyklu *Zamyślenia*, będącej zresztą erotykiem, znajduje się wezwanie:

Nirwano! Pochyl ku mnie twarz matowo-bładą,
Ściągną, z bladymi usty i czołem z marmuru.⁶⁵

Jeżeli więc genealogia europejskich i polskich postaci Nirwany jest rzeczywiście rozległa, to jej bladolica postać pochodzi niewątpliwie z II serii *Poezji* Tetmajera, który zresztą lubił też używać różnych odcieni bladeści, podobnie jak słowa „nicestwo” i jego pochodnych. Ktoś, kto na początku 1895 roku przeczytał *Szkic do współczesnego obrazu*, a w nim słowa:

I w estetycznym roztopione smutku,
Co z prozy życia powszedniej wyrwany,
Nadobne pary szepczą po cichutku,
Do bladolicy wzdychając nirwany.

Jest im niezbędny wśród wrażeń przesytu
Gorzki, trujący nicestwa narkotyk,
Więc rozpaczają nad marnością bytu...
I w nowy zaraz przechodzą erotyk.⁶⁶

nie mógł nie usłyszeć w nim aluzji do poezji Tetmajera, zwłaszcza tych, które miał w najświeższej pamięci. Wprowadzając uściślenie w tym fragmencie, Asnyk, jak można przypuszczać, zadbał, by skojarzenia nie ominęły najnowsze go tomu niepożądanego przez niego następcy.

Jeszcze jeden przepracowywany przez poetę wers w *Szkie do współczesnego obrazu* odnosi się do wydarzeń roku 1894. W zdaniu: „Ale w rozpuście woni, barw i blasków” Asnyk usunął słowo „rozpusta” i napisał zamiast niego „przepych”. To przekształcenie, zarejestrowane przez Budrewicza, nabiera pełnego znaczenia dopiero w odniesieniu do kolejnej zmiany, pominiętej już przez badacza⁶⁷. Otóż w wersji drukowanej słowo „blasków”

więcej, o zasadności ustalania daty początkowej polskiego modernizmu w roku 1894 (tamże, s. 91).

64 Tamże, s. 102.

65 K. Przerwa-Tetmajer, *Poezje*, s. 276.

66 A. Asnyk, *Poezje zebrane*, s. 759.

67 Być może zamierzał odnotować dopiero w drugiej, nieopublikowanej jeszcze części swojego szkicu. To, że mamy do czynienia z jedną tylko połową wypowiedzi, utrudnia dyskusję z tezami artykułu. Z kłopotem tym borykała się też Kudelska (zob. D. Kudelska, *Prawdy współczesności we współczesnych obrazach...*).

ustąpiło miejsca słowu „tonów”, by tym samym nadać linijce charakter dogłębnie baudelairowski. „Wonie, barwy i tony” to słynna fraza ustanawiająca prawo odpowiedniości wrażeń zmysłowych – „Les parfums, les couleurs et les sons se répondent” z sonetu *Correspondances*. „Przepych”, uzmysławiający rajskie miejsce, w którym doznaje się pełni przepowiadanej przez korespondencję zmysłów i sztuk, to skrzydlate słowo refrenu *L'invitation au voyage*:

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté –

tak oddanego po polsku:

Tam zawsze ład, piękno, przepychy,
I rozkosz, i spokój trwa cichy.⁶⁸

Pierwszy wiersz przełożył Antoni Lange, drugi, pod pseudonimem Adam M-Ski, Zofia Trzszczkowska; oboje zaś przygotowali i wydali swój wybór z *Fleurs du mal*. Ogłoszone w 1894 roku *Kwiaty grzechu* zostały poprzedzone przedmową autorstwa Langego, zawierającą szczegółowe, acz nie zawsze ścisłe wyliczenie pism Baudelaire'a. Oprócz *Paryskiego spleenu* i *Sztucznych rajów* Lange wymienił studia krytyczne o literaturze i malarstwie, a także, rzadko u nas wspominany, szkic „o Rysz. Wagnerze”⁶⁹, ważny w koncepcji syntezy sztuk nie mniej niż sonet *Oddźwięki (Odpowiedniki)* czy pantum *Harmonia wieczorna*, która w tłumaczeniu Trzszczkowskiej rozpoczyna się od strofy:

Oto czas, gdy kwiat każdy, drząc na swej krzewinie,
Wyziewa aromaty jak kadzielne łona;
W mgle wieczornej wir dźwięków, krąży woń pieszczona,
Walc rzewliwy, szal jakiś pełen tęsknot płynie.⁷⁰

Ten „tęskny szal” – *langoureux vertige*, w oryginale pomieszany z walcem „melancholicznym” – *valse mélancolique*, antycypuje raczej estetykę niuansów Verlaine'a i Mallarmégo niż styl *Szału uniesień*. Tak oddawał ją Asnyk, czyniąc przy okazji aluzję do upodobania symbolistów w tym, co tajemne, zagadkowe, podszyte dreszczem niepokoju:

68 Ch. Baudelaire, *Kwiaty grzechu*, przeł. z francuskiego Adam M-ski [Z. Trzszczkowska] i A. Lange, Warszawa 1894, s. 57, 58.

69 A. Lange, *Karol Baudelaire*, w: Ch. Baudelaire, dz. cyt., s. 8; zbiór artykułów Langego, znany pod tytułem *Studia i wrażenia*, zapowiadał on tam jako *Studia i transpozycje*.

70 Ch. Baudelaire, dz. cyt., s. 66.

Nie domówione wśród urwanych szeptów
I niby siatką spowite pajęczą,
Z ust eterycznej alchemii adeptów
Słowa muzyką przytłumioną brzęczą.⁷¹

Szkic do współczesnego obrazu oddaje poglądy estetyczne młodych w skondensowanej postaci, a zarazem ukrywa historię ich narastania. Nie wiadomo, dlaczego Asnyk zwlekał z drukiem – czy starał się o trafność słowa, czy celność ataku. W tym drugim jednak chybił, i to nie tylko ze względu na zwłokę w publikacji wiersza. Mistrzostwu bowiem w definiowaniu pryncypiów nowej sztuki nie towarzyszyło, o dziwo, wyrafinowanie w doborze formy – poeta w swoim dwuczęściowym utworze sięgnął po typowy dla literatury tendencyjnej schemat przeciwstawnych światów: bogaczy, próżniaków, w którym umieścił bohaterów *Szki*..., artystów, miłośników wykwintnego piękna – i głodującej biedoty. Nie był to zabieg trafny artystycznie ani usprawiedliwiony moralnie, jako że młodzi twórcy bynajmniej nie odwracali się od krzywdy i nędzy, a wielu z nich znało je dobrze z własnego doświadczenia. Po roku Tetmajer odpłacił Asnykowi pięknym za nadobne. Z całą premedytacją zamieścił w dodatku do 119 numeru „Dziennika Krakowskiego” – pod *Sonetem* święcącego swój jubileusz autora – nowelę *Laureat*⁷², noszącą podtytuł *Szkic* i zbudowaną na identycznej zasadzie, co *Szkic do współczesnego obrazu*. Klucz został wprost włożony do ręki czytelnika⁷³, główny zaś adresat postawiony w nadzwyczaj niewygodnej sytuacji, ukazany jako bezlitosny esteta, a zarazem bezlitośnie potraktowany. Niespieszna, okrutna replika Tetmajera nie zawiera akcentów osobistych, dzięki czemu sprawia wrażenie, jakby była wymierzona w niegdysiejszego mistrza w imieniu całego zranionego pokolenia. Owszem, młodzi czerpali przyjemność z rozszyfrowywania zawartych w wierszu Asnyka aluzji

71 A. Asnyk, *Poezje zebrane*, s. 758.

72 K. Przerwa-Tetmajer, *Laureat*. (*Szkic*), „Dziennik Krakowski” 1896, nr 119 (z 24 maja) (Dodatek) (przedruk w tomie: *Melancholia*, Warszawa 1899). Wprawdzie Budrewicz, twierdząc, że *Szkic do współczesnego obrazu* Asnyka nie wywołał negatywnych reperkusji, napisał: „Nawet Tetmajer, znany z drażliwości, elementy antyasnykowskie zawarł dopiero w ogłoszonym z górą rok później *Laureacie*” (T. Budrewicz, dz. cyt., s. 89), ale rozmyśl, z jaką ten ostatni dokonał zemsty, zdaje się przemawiać za głębokością i trwałością doznanej urazy.

73 Linia podziału przebiega tu między salonem i suteroną. Lokator mieszkania, tytułowy bohater noweli, sędziwy pisarz, fetowany przez snobistyczną publiczność kulturalną niejako wbrew jego mizantropii, w ciepłe kominka i poczuciu satysfakcji dokonuje właśnie przeglądu swoich życiowych osiągnięć, kiedy na dole, w rodzinie żyjącej w nędzy i moralnym upadku, dokonuje się zbrodnia.

i doceniali ich sztukę⁷⁴, ale była to przyjemność gorzka. Zresztą *Sonet* o incipicie „Smutni rycerze przeżytej już chwały...” również oddaje gorycz zawodzonej międzygeneracyjnej miłości, a równocześnie charakterystyczne dla późnych utworów autora obawy o przyszłość świata:

Poza walk dzikich zamętem i wrzawą,
Poza konaniem świata, co już ginie,
Nie mogą dojrzeć przeszłości obrońce

Tych, co dni nowych stawiają świątynie;
Ani nie wiedzą, patrząc w jutrznię krwawą,
Czy to pożarów luna, czy też słońce.⁷⁵

Malczewski, któremu portretowany przez niego poeta zadedykował swój *Szkic do współczesnego obrazu*? Pytanie też, jak widział rolę malarza ofiarodawca wiersza? Z jaką intencją wręczył on ten dar?⁷⁶ Budrewicz twierdzi, że gdyby Asnyk miał malarza swojego konterfektu za symbolistę, byłby, dając mu swój antysymbolistyczny wiersz, „wyjątkowo przewrotny”⁷⁷. Czy jednak w latach 1894–1895, pozując godzinami w otoczeniu najnowszych płócien Malczewskiego, w tym obok rozpoczętego *Błędnego koła*⁷⁸, zadomowiając się niejako w wewnętrznym świecie artysty, mógł nie zauważyć, jaki nurt porywa odmłodzonego malarza? Czy nie reagował na nowiny artystyczne z Warszawy i nowinki z Paryża, choćby na korespondencje – *nota bene* rozpoczynającej właśnie swoją *Fin-de-siècle’istkę* – Gabrieli Zapolskiej o Paulu Gauguinie, nabistach i symbolistach, zamieszczane w „Przeglądzie Tygodniowym”⁷⁹? Czy nie omawiał z Malczewskim konsekwencji znaczącego kres całej epoki odejścia Jana Matejki – zmarł on 1 listopada 1893 roku – i o dwa miesiące późniejszej śmierci Henryka Rodakowskiego, krótkotrwałego następcy Matejki na stanowisku dyrektora krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych? Czy nie zastanawiali się wspólnie z Malczewskim nad przyszłością tej instytucji, poddanej wkrótce, to jest od początku 1895 roku, gruntownym zmianom przez nowego dyrektora, Juliana Fałata? W 1896 roku miał zresztą Malczewski zasilić grono profesorskie

74 T. Budrewicz, dz. cyt., s. 87.

75 A. Asnyk, *Sonet*, „Dziennik Krakowski” 1896, nr 119 (z 24 maja) (Dodatek).

76 Dedykacja brzmi: „ofiarowany Jackowi Malczewskiemu”.

77 T. Budrewicz, dz. cyt., s. 86. W komentarzach edytorskich do wiersza na ogół kwalifikuje się Malczewskiego jako symbolistę, pomijając milczeniem jego ówczesne rozterki co do samoidentyfikacji artystycznej.

78 Zob. D. Kudelska, dz. cyt., s. 564.

79 Tamże, s. 563; zob. też: J. Czachowska, *Gabriela Zapolska. Monografia bio-bibliograficzna*, Kraków 1966, s. 131.

odmienionej uczelni⁸⁰. Fakty te wyszczególnia Dorota Kudelska w artykule *Prawdy współczesności we współczesnych obrazach* jako istotny kontekst spotkania obu twórców⁸¹. „Nowe tendencje w twórczości i zmieniających się poglądach Malczewskiego – pisze autorka – [...] niepokoiły dostrzegającego je seniora polskich poetów”⁸². Asnykowi nie były obce ówczesne dylematy twórcze Malczewskiego i nadzieje na odrodzenie sztuki, Malczewski znał dobrze melancholijne usposobienie i katastroficzne lęki Asnyka. „Nie zarzucając Asnykowi «przewrotności» – polemizuje z Budrewiczem Kudelska – można stwierdzić i nie będzie to teza odkrywczą, że Malczewski w większości obrazów był właśnie symbolistą”⁸³. Dar, będący w istocie „formą ostrzeżenia przed opowiedzeniem się po stronie pięknoduchów”⁸⁴, przed uprzywilejowaniem wrażliwości estetycznej kosztem społecznej, mieścił się całkowicie w porządku obcowania niezależnych osobowości twórczych. Stanowił część lub dopełnienie ich dyskusji, a jednocześnie, dzięki użytemu przez Asnyka słowu „ofiarowany”: „Ofiarowany Jackowi Malczewskiemu”, uwydatniał relację szacunku między oboma twórcami i uniemożliwiał bezpośrednie odniesienie sytuacji nakreślonej w wierszu do dzieła malarza, jakby w nadziei, że nie dokonał on jeszcze ostatecznego wyboru.

Odpowiedź artysty przyniósł *Portret Adama Asnyka z muzą*. Malczewski – dowodzą tego analizy dzieła dokonane ostatnio przez Kudelską, a wcześniej głównie przez Agnieszkę Ławniczakową – pokazał, że jego najnowsze dążenia twórcze, jak i młoda sztuka w ogólności stanowią kontynuację dzieła poety. Artysta uzmysłowił je nie tylko na trzecim, wizyjnym planie obrazu, na którym inspiracje Asnykowski wtapiają się w wizyjne, martyrologiczne, tłumne przedstawienia, nawiązujące między innymi do *Melancholii*, ale także na planie pierwszym, w „pozie bohatera i kompozycyjnym ujęciu”, które, jak twierdzi Kudelska, „odpowiadają w zasadzie stylizacji typowej dla młodszego pokolenia poetów”⁸⁵.

Szkic... Asnyka, wystylizowany w swojej pierwszej części ni to renesansowo, ni rokokowo, chociaż nawiązywał do organizowanych przez krakowską socjetę kostiumowych, skądinąd również dobroczynnych festynów,

80 D. Kudelska, dz. cyt., s. 564; zob. też: taż, *Dukt pisma i pędzla. Biografia intelektualna Jacka Malczewskiego*, Lublin 2008, s. 378 i n.

81 Taż, *Prawdy współczesności we współczesnych obrazach...*, s. 563–564.

82 Tamże, s. 548.

83 Tamże, s. 549.

84 Tamże, s. 566.

85 Tamże, s. 568.

w których uczestniczył też Malczewski⁸⁶, nie odpowiadał jednak jego malarskim wizjom. W maju 1895 roku Ludwik Szczepański, podejmując dyskusję z Asnykiem w swoim *Szkicu do obrazu współczesnego*⁸⁷, przedstawiając znacząco dwa wyrazy w tytule⁸⁸ i odwracając sensy zawarte w wierszu Asnyka, a w zasadzie przywracając hierarchię wartości i dając wyraz predylekcjom estetycznym młodych – zadedykował utwór „Ceniom Podkowińskiego”. Tym samym, w domyśle, przeciwstawił tego *poète maudite* malarstwa twórcy cieszącemu się szerokim uznaniem, wielkość artysty bowiem i jego dzieła – podkreśla autor od początku – odczytuje się ze skali dezaprobaty społecznej. Zarzuty El-y’ego przenicował Szczepański już w motcie, zmyślnie spreparowanym ze słów adwersarza:

[.....]
Odczuwający nastrój i symbole
[.....]
Nam waszych sztuk nie trza
[.....]
I trud żywota obcy wam!⁸⁹

Tak oto fraza „odczuwający nastrój i symbole”⁹⁰ stała się formułą pokoleniowej samoidentyfikacji. Przekleństwo biedoty z wiersza Asnyka: „Nam waszych sztuk nie trza” włożył Szczepański w usta obleśnego bogacza, rzeczownika życiowej trzeźwości i sponsora cyrkowych rozrywek dla gawiedzi.

86 T. Budrewicz, *Asnyk między symbolizmem a socjalizmem*, s. 103–105; D. Kudelska, *Prawdy współczesności we współczesnych obrazach...*, s. 561–563.

87 Poetycki spór między Asnykiem a Szczepańskim podjęty został przez Jana Kasprowicza w *Akordach jesiennych* i Jerzego Żuławskiego w *Stancach o pieśni*, „w roku 1896 napisanych” (J. Żuławski, *Z domu niewoli. Poezje*, Kraków 1902, s. 79). Pamiętając o *Laureacie* Tetmajera, a także o – pominiętym w powyższych rozważaniach – wierszu *Z ulicy* Andrzeja Niemojewskiego (odpowiedzi na Asnyka *W loży*), można by tę polemikę na wiersze, poematy i nowelę czytać jako swego rodzaju uzupełnienie opracowanych przez Marię Podrazę-Kwiatkowską *Programów i dyskusji literackich okresu Młodej Polski*. Autorka antologii ze względów formalnych zrezygnowała „z pewnego typu wypowiedzi dyskusyjnych, tych mianowicie, które są zawarte w utworach literackich” i wśród ich przykładów wymieniła oba *Szkiice* – Asnyka i Szczepańskiego (*Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, s. LXXXI–LXXXII). Zob. też K. Wóycicki, *Adam Asnyk wśród prądów epoki*, s. 135 i n. Z pozycji socjalistycznych ostrą odpowiedź na *Szkiic...* Asnyka dał Ignacy Daszyński w „*Naprzodzie*” (1895, nr 12).

88 Dzięki tej zmianie, jak zauważyła Kudelska, akcent pada na obraz, na sztukę, a nie na współczesność.

89 L. Szczepański, *Poezje wybrane*, oprac. A. Nowakowski, Kraków 1993, s. 92.

90 Motto zmienia funkcję tego określenia z adiektywnej na nominatywną.

Posłuch u tłumu próbuje też znaleźć, acz bez większego powodzenia, ideowy przeciwnik modnych nurtów umysłowych, którego autorytety poeta przywołał, używając czytelnych aluzji:

Pewno „schyłek wieku”
Albo „bankructwo” głosi „umysłowe”.⁹¹

Wielkie bankructwo umysłowe. Rzecz o nowoczesnym skrajnym sceptycyzmie naukowo-filozoficznym to praca księdza Władysława Dębickiego, znanego publicyisty i filozofa piszącego głównie w „Przeglądzie Powszechnym”, ale udzielającego się też na łamach innych, także bardzo poczytnych czasopism. Publikowana w 1894 roku w „Tygodniku Ilustrowanym”, ukazała się w roku następnym w formie książkowej, wzbogacona o studium *Koniec wieku XIX pod względem umysłowym*, w którym autor rozprawia się głównie z ruchem spirytystycznym i teozoficznym. Uwagi Dębickiego, podbudowane rozległą wiedzą, cięte, choć często obcesowe, mogły wywoływać zainteresowanie jako refleksja nad duchowymi konsekwencjami pozytywizmu. Młodych jednak nie przekonywała ortodoksyjność ani nie pociągał wyostrzony krytycyzm autora w stosunku do prób ożywiania uczuć metafizycznych przez praktyki i dociekania ezoteryczne. W tym jednym bodaj Dębicki w pełni zgadzał się z poszukiwaczami nowych dreszczy, że „w łonie cywilizacji europejskiej i w jej odłamach za oceanami odbywa się w chwili obecnej niewątpliwy proces fermentu, którego rezultatów nikt dziś przewidzieć i obliczyć nie zdoła”⁹². Osiągnięcie zgody co do oceny tych przemian nie byłoby już możliwe, skoro Dębicki w tych słowach, w tonie pochwalnym recenzował drugą wzmiankowaną przez Szczepańskiego pozycję – pamflet *Na schyłku wieku* Teodora Jeske-Choińskiego:

Myśliciel, który zamierzył wystudiować prądy filozoficzne, ogólnonaukowe, moralne i literackie doby obecnej, musi natomiast brnąć przez kałuże cynizmu, przez wydmy piaski skrajnych negacji, przez zarośla paradoksów, dziwactw, a niekiedy wyraźnego szaleństwa.⁹³

W wierszu Szczepańskiego filister nad filistry zwalcza „fantastów”, rozpowszechniających „ciemne, nieprzystępne mrzonki”. W pierwszej części *Szkicu do obrazu współczesnego*, na wzór utworu Asnyka składającego się

91 L. Szczepański, dz. cyt., s. 94.

92 W. Dębicki, *Wielkie bankructwo umysłowe. Rzecz o nowoczesnym skrajnym sceptycyzmie naukowo-filozoficznym*, Warszawa 1895, s. 133.

93 Tenże, [rec. T. Jeske-Choiński, *Na schyłku wieku*], „Tygodnik Ilustrowany” 1894, nr 31.

z dwóch „ekfraz wymaginowanych płócien”⁹⁴, w miejscu słonecznego pałacowego ogrodu majaczy park o zmierzchu, natomiast estetów opływających w dostatki zastąpili „szczytni ideału uczenie”, zmierzający przed posąg Wenus. Bohaterowie wiersza – posłuszni topice epoki – „idą cisi”: trubadur, co „ogniem bolesnej ekstazy się pali”, „pielgrzym namiętny” oraz „rycerz błędny” i każdy z nich się „własnym żarem spala”⁹⁵.

Oblani słońca szkarłatową luną,
Przed oblicznością onej pani białej,
Jak ciche cienie w otchłan mroków suną,
Unosząc bóle swe i wzniosłe szały.

Według Kudelskiej w strofie tej pobrzmiewa echo *Marsza żałobnego*, przywołanego tu *nota bene* pod tytułem *Krzyk*⁹⁶. Ale ze względu na obecność bogini miłości trudno też uciec – a w 1894 roku uciec było nie sposób – od skojarzeń z *Szałem*, zwłaszcza że owa „pani biała” to bogini miłości, przed bohaterami otwiera się „otchłan”, a oni zdają się w niej szukać azylu dla swoich cierpień i namiętności. Szał bowiem – jak w zmieszczonym w *Forpocztach* wierszu Marii Komornickiej⁹⁷ – spajał ogół pragnień przekraczających granice przyrodzonego świata, streszczał chaos świata i zamęt miotanej sprzecznościami duszy współczesnej, a zarazem wabił perspektywą wyzwolenia na zasadzie *coniunctio oppositorum*. W deklamatorskim, ale dzięki temu niepozabawionym pewnych wartości poglądowych utworze *Pod wpływem „Szału” Podkowińskiego* nawet tragedia Laokoonu staje się pożądanym wzorem przeżywania stanów ekstremalnych i obietnicą wyrazu, który unieścił zarówno wewnętrzne granice, jak i ograniczenia formalne sztuk. Ciekawe zresztą, że ten bohater starożytnej sztuki i nowożytnej estetyki występuje sam, bez nieodłącznych od siebie synów:

Pragnął uścisków – gdzie życie kona,
Ciało drży w febrze, włosy się jeżą!
Pragnął w rozkoszy mąk Laokoonu,
Czarów, od których trwogi nas strzeżą –
Nad łez otchłanią pragnął błogości,
Chaosu wyznań o dzikiej nucie,
Ponurych zadum w nerwów pokucie...
Szału miłości.

94 D. Kudelska, *Prawdy współczesności we współczesnych obrazach*, s. 555.

95 L. Szczepański, dz. cyt., s. 92–95.

96 D. Kudelska, *Prawdy współczesności we współczesnych obrazach...*, s. 556–557.

97 M. Komornicka, *Pod wpływem „Szału” Podkowińskiego*, w: W. Nałkowski, M. Komornicka, C. Jellenta, *Forpocztę. Książka zbiorowa*, Lwów 1895.

Pragnął zniknięcia bez nędz konania,
Ciemnego piekła pieszczot i kwiatów...
Doskonałego dusz i ciał zlania,
Skonu w zamęcie ginących światów;
Pragnął zagłady w szale młodości,
Szczęścia – z pucharem trucizny w ręku,
Zbawienia – w skoku w przepaść – bez lęku –
Śmierci w miłości.⁹⁸

W ogłoszonych w 1895 roku *Forpocztach. Książce zbiorowej* i... programowej Wacław Nałkowski sporządził znakomity komentarz do obrazu: „wrażenie, jakie czyni wielki talent, to transmisja siły artysty na widza, która w tym ostatnim wzmaga jego własną drzemiącą siłę”⁹⁹. Oczywiście jeśli widz

nie jest filistrem, bo gdyby nawet na jakiegoś filistra siła zaklęta w *Szale* podziałała jak najbardziej bezpośrednio realistycznie, to i tak wpływ ten nie będzie demoralizujący: filister taki porówna tę potężną chuch orkanu, która płodzi geniusze, ze swoją nędzną chuchią maszyny, która rodzi kretynów [...] i może choć raz w życiu dozna silniejszego porywu.¹⁰⁰

Jeżeli jednak widz nie jest filistrem, wtedy „siłę tę może zużytkować w *rozmaitej formie*, stosownie do swej natury, chwilowego usposobienia lub okoliczności”¹⁰¹.

Siła wyzwolona w 1894 roku posłużyła do sformowania i zwarcia szeregów „nowej sztuki”. W tym roku trzydziestopięcioletni Jan Kasproicz, między innymi pod wpływem odczytu Miriama, z którego pisał sprawozdanie, zmieniał swoje zapatrywania na nową sztukę, by wkrótce stać się jej obrońcą i zgłosić akces do ruchu w cyklu wierszy zatytułowanym *Akordy jesienne*. Ich głównym bohaterem jest szalejący wiatr, wyzwalający orkan, objaw przemiany.

Jakby w następstwie wydarzeń 1894 roku – roku mobilizacji młodych sił i stanowczego zwrotu w kulturze – Napoleon Cybulski odkrywa adrenalinę.

98 Tamże, s. 200; zob. też M. Komornicka, *Utwory poetyckie prozą i wierszem*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1996, s. 76. W *Komentarzu edytorskim* na s. 442 zacytowana jest strofa autorstwa Komornickiej, będąca mottem do almanachu. Wzbogaca ona, ale i komplikuje sensy odwołania do bohaterów antycznej rzeźby: „Jest nas troje – współczesna Laokoon grupa, / Ale wąż wspólnych pragnień, dusząc, darzy życiem”.

99 W. Nałkowski, M. Komornicka, C. Jellenta, dz. cyt., s. 25; na marginesie warto odnotować, że Nałkowski używał pseudonimu Nerwowo. Na temat *Forpoczt* zob. T. Lewandowski, *Cezary Jellenta. Estetyk i krytyk. Działalność w latach 1880–1914*, Wrocław 1975, s. 131–168.

100 Tamże.

101 Tamże.



ABSTRACT

1894: THE ACTUAL BEGINNING OF THE YOUNG POLAND

Among the literary and artistic occurrences of the year 1894, two most notorious ones stand out: the exhibition of Władysław Podkowiński's painting *Szał* ['Frenzy'], regarded as a manifesto of the new trends in art and implying a series of repercussions; and, the publication by Kazimierz Przerwa-Tetmajer of Series 2 of his *Poezje* ['Poesies'] followed by the volume's extensive heated reception. Jacek Malczewski with his famous *Melancholia* ['Melancholy'], of the same year, set the seal on a turn in his painting activity. Along with other important works, a selection of plays [*Wybór pism dramatycznych*] by Maeterlinck, translated and with a programme introduction by 'Miriam' (Zenon Przesmycki) was issued at the time, as was Baudelaire's *Les fleurs du mal*, translated (as *Kwiaty grzechu*) by Zofia Trzszczkowska ('Adam M-ski') and Antoni Lange. All these breakthrough facts were reflected in Adam Asnyk's poem *Szkic do współczesnego obrazu* ['A sketch for a contemporary painting'] as well as in Ludwik Szczepański's poem *Szkic do obrazu współczesnego* [do.], both published in the following year. The article traces their mutual interdependencies, reminding the statement, apparently unjustifiably abandoned, whereby the Young Poland movement was commenced in 1894.

KEYWORDS

Szał/Frenzy, individualism, aestheticism, synthesis of arts, modernist breakthrough, Young Poland, periodisation of the history of Polish literature