

JOANNA WARCHOŁ

(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)

„MELANCHOLIA”
KAZIMIERZA PRZERWY-TETMAJERA

ZBLIŻENIA

Okolo 1899 roku nastąpiło apogeum modernistycznej fazy Młodej Polski, nacechowanej zmiennymi tendencjami światopoglądowo-filozoficznymi, które – jak to udowodnił Kazimierz Wyka – dominowały w kulturze polskiej w ostatnim dziesięcioleciu XIX wieku¹. Doszły wtedy do głosu najbardziej skrajne postawy *fin de siècle*'u, skupiające się na negacji wszystkich „kulturowych bezdroży”² odziedziczonych w spadku po epoce poprzedniej, przy czym dziedzictwo to – dodajmy – było na wskroś negatywne³. W wątpliwość podawano wszystkie głoszone wcześniej idee i – jak wyznaje podmiot liryczny w wierszu Kazimierza Przerwy-Tetmajera, dodanego do drugiego wydania *Poezji I* – nie wierzo w nic⁴. Jednym z najistotniejszych pojęć epoki stała się wówczas powszechnie doświadczana melancholia⁵, którą, z powodu braku tradycyjnie pojmowanego przeżycia pokoleniowego⁶, można by uznać za konstytutywną cechę duchowości generacji modernistów. W 1899 roku Tetmajer po raz pierwszy wydaje swój cykl zatytułowany właśnie *Melancholia* (warto zaznaczyć, iż niemal wszystkie teksty włączone do poszczególnych wydań zbioru były już wcześniej drukowane, głównie w czasopiśmie, choć niektóre z nich doczekały się nawet osobnego wydania)⁷.

¹ K. Wyka, *Uwagi wstępne*, w: tegoż, *Młoda Polska*, t. 1: *Modernizm polski*, Kraków 1987, s. 30.

² Zob. A. Hutnikiewicz, *Przełom modernistyczny*, w: tegoż, *Młoda Polska*, Warszawa 1994, s. 15.

³ Zob. K. Wyka, *Przygotowanie modernizmu*, w: tegoż, dz. cyt., s. 38.

⁴ K. Tetmajer, *Nie wierzę w nic...*, w: tegoż, *Poezje I*, Warszawa-Kraków 1900, s. 22.

⁵ Zob. W. Bałus, *Nierozstrzygalny świat*, w: tegoż, „*Modus melancholicus*”. *Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996, s. 115.

⁶ Zob. K. Wyka, *Przeżycie pokoleniowe modernistów*, w: tegoż, dz. cyt., s. 61–66.

⁷ K. Tetmajer, *Melancholia*, Warszawa 1899; wyd. 2 Warszawa 1901; wyd. 3 zm. Kijów 1910. Lokalizację cytatów podaję w niniejszej pracy według wyd. 2, po-

Niniejszy artykuł będzie stanowić próbę nowego spojrzenia na dwa węzłowe tematy twórczości Kazimierza Przerwy-Tetmajera, jakimi są miłość oraz sztuka. Za materiał do analizy posłużą: *Za szybą szklaną*, *Jedna z bajek* oraz „*Pan*”. *Fraszka*, pomieszczone we wszystkich trzech wydaniach *Melancholii*.

1.

Tematyka miłosna przenika przeważającą część zbioru Tetmajera. Poeta wplótł ją w sieć obrazowania melancholijnego⁸. Istotne podobieństwa w zachowaniu osób dotkniętych melancholią do nieszczęśliwie zakochanych zauważono już w starożytności, a jak dowodzi Wojciech Bałus, od XVII wieku melancholia miłosna traktowana była jako osobny typ⁹.

Prac poświęconych młodopolskiej koncepcji miłości powstało wiele; nie sposób byłoby referować tutaj wszystkie ustalenia badaczy. Posłużą nam one częściowo w późniejszej interpretacji poszczególnych utworów. Warto jednak zauważyć, że w niemal każdym dążącym do syntezy ujęciu odnaleźć możemy wewnętrzne sprzeczności. Maria Podraza-Kwiatkowska widzi w miłości ukoicielkę cierpień¹⁰, a innym razem przyznaje, iż „bywa zresztą i tak, że właśnie miłość powiększa tragedię ludzkiej egzystencji, nie dając wymarzonej jedni”¹¹. Wojciech Gutowski nazywa Tetmajera „najwybitniejszym piewcą rozkoszy”¹², umieszczając jego dzieła jednoznacznie w gronie utworów traktujących postawę hedonistyczną jako lekarstwo na ogólne przygnę

sługując się literą M oraz numerem strony. Wcześniejsze publikacje poszczególnych tekstów (przed ukazaniem się w tomie) wymieniam w dalszej części artykułu, przy okazji ich omawiania. Zauważmy, że *Melancholię* cechuje heterogeniczność formalna – mamy tu zarówno utwory epickie i dramatyczne, jak i fragmenty liryczne. Co więcej, te same tematy są w dziele Tetmajera poruszane wieloaspektowo i sytuowane w różnych kontekstach fabularnych i lirycznych. Spiowem całości jest obecny w każdym utworze motyw melancholii. Właśnie ten zabieg każe traktować zbiór jako cykl, który w założeniu „stoi pośrodku drogi pomiędzy częścią a całością [...], umożliwia przejście w obie strony, a zarazem wydobywa biegunowość sytuacji” (L. Wiśniewska, *Cykl jako podwójność. Lema opowieści o Pirxie i Tichym*, w: *Cykl literacki w Polsce*, red. K. Jakowska, B. Olech, K. Sokołowska, Białystok 2001, s. 419).

⁸ O związkach melancholii z miłością – zob. K. Rutkowski, *Wokulski w Paryżu*, Gdańsk 2010.

⁹ W. Bałus, *Melancholia jako nierozstrzygalność*, w: tegoż, dz. cyt., s. 39.

¹⁰ M. Podraza-Kwiatkowska, *Poezja 1890–1900*, w: tejże, *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 2000, s. 51.

¹¹ Tamże, s. 52.

¹² W. Gutowski, *Hedonizm, czyli absolut chwili*, w: tegoż, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1992, s. 119.

bienie, jednakże, jak sam stwierdza, „wartość tego lekarstwa była dość wątpliwa, Tetmajer wiedział, że »w duszy jest zawsze coś na dnie«”, a wobec takiej samowiedzy „hedonistyczna terapia nabierała wymowy zgoła tragicznej”¹³. O tym, jak ogromny problem sprawia historykom literatury interpretacja utworów „panicza z Ludźmierza”¹⁴, świadczy następująca teza Wyki, niejednokrotnie przy tym powielana¹⁵:

Wśród rozlicznych poetów prym w pragnieniu użycia wiedzy Tetmajer. Jak Przybyszewski urodzony w każdej epoce byłby na pewno pisarzem bólu i tragizmu, choć inne warunki zmusiłyby go do innego wyrazu, tak Tetmajer byłby zawsze poetą miłości. Dlatego w jego poezji argumentacje, które z uczuciowością pokolenia wiążą przyrodzoną jego talentowi wrażliwość erotyczną, są słabsze, i nie tyle poetę, ile wspólne odczucia modernistów charakteryzują, natomiast przejmujący wyraz hedonizmu miłosnego wyrasta ponad te uczucia i jest własnością samego Tetmajera.¹⁶

Zacytowana opinia zmierza w kierunku traktowania Tetmajera jako skrajnego eudajmonisty. Wskazuje także, jak powinno się interpretować utwory poety, a z kolei tym, do których klisza hedonisty nie pasuje, odmawia się szczerości¹⁷. Problem w takim etykietowaniu dzieł Tetmajera zauważył chyba jako pierwszy Jan Błoński. Podjął on próbę zanegowania tego mitu, podważając jednoznacznie hedonistyczny status Tetmajerowego podmiotu (bohatera):

Tetmajer uwodzi na ulicy, w pokoju hotelowym albo w mansardzie – nie w salonach ducha. Razem z nim kończy się „celibat literacki” XIX wieku, platoniczne westchnienia i anielskie kochanki [...]. O wiele jednak ważniejsze, że [Tetmajer] zmienił rytm, „dialektykę” miłości. W romantyzmie klęska erotyczna była tragedią nieporozumienia [...]. Wzorową była miłość niespełniona, ponieważ miłości spełnić nie można: szło o to, by – parafrazując świętego Pawła – „byli dwoje w jednym duchu”; tymczasem świadomości są nieprzeniknione.

¹³ Tamże, s. 114.

¹⁴ W ten sposób nazywa Tetmajera Adam Grzymała-Siedlecki – zob. A. Grzymała-Siedlecki, *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim*, Kraków 1974, s. 124.

¹⁵ W pełni przyjmuje tezę Wyki m.in. Wiktor Czernianin (*Zmysłowy hedonizm Tetmajera, jego koncepcja miłości oraz powinowactwo z pesymizmem Schopenhauera*, w: tegoż, *W kręgu Kazimierza Przerwy-Tetmajera. Studia i szkice*, Wrocław 2009, s. 122).

¹⁶ K. Wyka, *Wstępne objawy uczuciowości modernistycznej*, w: tegoż, dz. cyt., s. 94, wyróżn. moje – J.W.

¹⁷ Wyka wprost wartościuje utwory Tetmajera pod względem „szczerości”, np.: „Tetmajer najszczerzy jest tam – szczerość mierzymy umiejętnością wyrażania w poezji tych, a nie innych uczuć – kiedy jako przyczynę znużenia podaje nie-
możność osiągnięcia szczęścia” (tamże, s. 88).

U Tetmajera rysuje się dialektyka całkowicie odmienna: o ile nieskończone jest pragnienie miłosne, o tyle ograniczone możliwości spełnienia.¹⁸

Decydując się na dyskusję z ustaleniami innych badaczy, miałam świadomość, że historia literatury nie lubi próżni. Jeśli istnieje potrzeba, aby Tetmajera jakoś dookreślić (choć jest to w mojej opinii niebezpieczne i być może nawet – zbędne), proponuję – co wydaje się najbliższe prawdzie – nazywanie go „opętany przez miłość”. Pragnę zauważyć, iż wysunięta przeze mnie propozycja jest tylko z pozoru metaforyczna. Na przełomie wieków słowo „opętać” znaczyło bowiem przede wszystkim: „wziąć w pęta, spętać”. Kolejne znaczenia to: „obwiązać, oplątać” (z kwalifikatorem „pospolicie”); „uwikłać, osidlić, usidlić, oplatać, ogmatwać kogo, czepić się kogo, osiodłać, opanować, o władnąć, pozbadnąć, ogarnąć, opaść” (z kwalifikatorem „przenośnie”)¹⁹. Opętany to zatem ten, który nie może się ruszyć, zostaje zatrzymany siłą w bezruchu. W ten sam sposób twórczość Tetmajera nie może się uwolnić od tematu miłości. Autor nie widzi w uczuciu nadziei, ale nie może przestać o nim pisać. Miłość nosi zatem zawsze znamiona gwałtu, a rozkosz nigdy nie jest dobrowolna. Miłość staje się przez to wykonawcą czynności w stronie biernej. *Słownik warszawski* rejestruje dziś już nieistniejące słowo „opęt”, oznaczające „to, co opętywa: diabeł, szatan, kusiciel; szal na miętności”²⁰. Miłość i towarzysząca jej namiętność zbliżają się tym samym do stanu obłądu wywołanego ingerencją złego ducha, nie są to jednak zjawiska traktowane tożsamo. „Opętanie” (jako przysłówek – dziś powiedzielibyśmy „opętańczo”) znaczy wówczas tyle, co „wściekle, namiętnie, ogniecie, zapamiętale, piekielnie”²¹.

Miłość jako „opęt” wydaje się zatem w twórczości Tetmajera wszechobecna, ale nigdy nie wiąże się ona z poczuciem pełni. Jest wprost odwrotnie – jawi się raczej jako nieustający ból, o którym nie można zapomnieć. Tetmajer nie żywi nadziei, że uczucie może mieć inne oblicze, może się „dokonać”. Jego bohaterowie zawsze pozostają unieruchomieni przez miłość, nie mogą wyjść poza nią. Są „opętani”, bezwolni i to wywołuje w nich melancholię. Potwierdza to sytuacja opisana w utworze *Za szybą szklaną*:

Niektórzy z nas siedzą za szybą szklaną. Jest ona tak cieńka, że wydaje się, jakby jej nie było. A jednak ona jest, bo wyciągnijmy tylko rękę, a natrafimy na nią.

¹⁸ J. Błoński, *Kazimierz Tetmajer*, w: *Literatura okresu Młodej Polski*, t. 1, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, Warszawa 1986, s. 285.

¹⁹ *Słownik języka polskiego*, red. J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki, Warszawa 1902, s. 796.

²⁰ Tamże.

²¹ Tamże.

Widać spoza niej wszystko tak wyraźnie, jakby jej nie było. Ludzie przechodzą tak blisko, jakby nas od nich nie dzieliło nic. I gdy ręki albo ust nie wyciągamy, możemy myśleć, nawet wierzyć, że nas nic od nich nie dzieli.

Dlaczegoż przyszedłeś? Dlaczegoż przechodzisz przed moimi oczyma w majestacie twej królewskiej piękności i w płomieniu mojego ukochania? Dlaczegoż przyszedłeś? Wyciągnąłem rękę – tyś nawet nie dostrzegła mego ruchu, bom już napotkał tę szybę szklaną [...].

I ty pójdziesz dalej, a ja zostanę za szybą szklaną i będę cię widział, jak będziesz szła coraz dalej, coraz dalej i niknąć będziesz mi z oczu wśród setek czoł i piersi pochylonych ku twej królewskiej piękności... To będę widział spoza mojej szyby szklanej [...]. (M, s. 31–32)

Jan Jakóbczyk zinterpretował ten utwór jako wyraz „osobliwej, nieprzekraczalnej granicy ludzkiego bytu, którego istotą jest właśnie izolacja, iluzja dialogu i kontaktu, wsobność”²². W opinii badacza szyba stanowi „gorzkie piętno nade wszystko dla melancholików, oni bowiem tę »szybę« postrzegają i boleśnie doświadczają”²³. Trudno nie zgodzić się z tą tezą, wydaje się jednak, że sprawa jest bardziej skomplikowana, choć nie ulega wątpliwości, że oddzielająca „szyba szklana” jest metaforą bezsilności „ja” bohatera²⁴. Nie zauważył tego jednak Piotr Chmielowski, pisząc w swojej recenzji: „Myśl zawarta w urywku: *Za szybą szklaną* nie wydaje mi się trafną, bo przez szkło można widzieć osoby i być widzianym, a tymczasem u autora dramat stąd powstaje, że jego ruchu nie dostrzegła ukochana, dlatego że ich dzieliła szyba szklana; powiedzieć raczej należało, że ruch zobaczyła, lecz ręką nie mogła dotknąć wyciągniętej ku sobie dłoni²⁵. Interpretacja Chmielowskiego prowadzi do wniosku, że udręka, którą czuje bohater *Za szybą szklaną*, jest spowodowana niemożnością dotknięcia się rąk kochanków. Nie tylko ruch mężczyzny jest niedostrzegalny, bo zatrzymany

²² J. Jakóbczyk, *Zakończenie, czyli słowo o melancholii*, w: tegoż, *Kazimierz Przerwa-Tetmajer. Zbliżenia*, Katowice 2001, s. 181.

²³ Tamże, s. 181.

²⁴ Warte podkreślenia jest również to, że utwór *Za szybą szklaną* stanowi dobitne, typowe dla modernizmu zanegowanie wrokocentrycznego paradygmatu poznania, który dominował w kulturze europejskiej do epoki pozytywizmu i realizmu włącznie, i który moderniści pragnęli zastąpić poznaniem poprzez ciała i inne zmysły. Zob. M. Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley 1994; Ż. Nalewajk, *W stronę perspektywizmu. Problematyka cielesności w prozie Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza. Prolegomena*, Gdańsk 2010; W. Lipszyc, *Granice władzy wzroku. Problematyka widzenia w polskiej krytyce i teorii sztuki drugiej połowy XIX wieku w ujęciu komparatystycznym*, w: *Porównywalne – nieporównywalne. Metoda komparatystyczna*, red. B. Ludwiczak, O. Weretiuk, Rzeszów 2015.

²⁵ P. Chmielowski, *Z nowelistyki*, „Kurier Codzienny” 1899, nr 229, s. 2.

przez szybę-niemoc. Również upragniona kobieta nie ujawnia żadnego zainteresowania „opętany”. Zauważmy, że tytułowa przeszkoda urzeczywistnia się czy raczej bohater ją sobie uświadamia dopiero wtedy, gdy pragnie on kontaktu z drugą osobą (wzmiankowane „usta” i „ręka”), jednoznacznie intymnego. To pragnienie nie oznacza jednak jeszcze spełnienia ani tym bardziej spełnienia całkowitego (celem ostatecznym jest miłość). Żal czy nawet złość mężczyzny ogniskują się właśnie na partnerce (dwukrotnie powtórzone rozpaczliwe pytanie „dlaczegoś przyszedł?”). „Setki czoł i piersi” są w tym kontekście synekdochą tych, którzy będą mogli skorzystać z „królewskiej piękności” wybranki. Jej piękno fizyczne sprawiło, że wewnętrzna inercja mówiącego została przez niego boleśnie doświadczona, co więcej – wie on, że kobieta ani nie rozumie jego stanu (lub ją to po prostu nie zajmuje), ani nie przejmuje się jego emocjami („pójdziesz dalej”). Bohater wie jednak, że są inni, którzy „pochylił się” ku jej wdziękom. Stąd też, jak sądzę, bierze się w innych utworach cyklu Tetmajera silny mizoginizm. Gabriela Matuszek pisze:

Cielesność jawi się jako byt problematyczny, uwierająca forma materii, która budzi sprzeczne afekty i uczucia. Ciało seksualne jest jednocześnie obiektem pożądania, wstrętu i pogardy [...]. Staje się bólem i raną, która boli i przez ten ból komunikuje się ze światem [...]. „Maskę” artystowskiej choroby można traktować również jako szyfr zdekonstruowanego męskiego Ja, ekspresję płciowej i kulturowej dezorientacji. Odpowiedzią na kryzys patriarchy były bowiem nie tylko mizoginistyczne projekcje złej kobiecości. Zapoczątkowany wówczas „zmierzch męskości” był zjawiskiem paralelnym wobec nasilających się pod koniec wieku aktywności kobiet.²⁶

Kazimierz Przerwa-Tetmajer wyraźnie włącza się w nurt mizoginizmu modernistycznego. Brak woli jego bohaterów dopełniają obrazy silnych i samodzielnymi kochanek. Stosunek melancholijnych męskich postaci do kobiet jest ambiwalentny. Kuszą ich one swoim ciałem i wywołują pożądanie, którego ci sobie jednak nie życzą. Między przedstawicielami obu płci nie ma i nie może być porozumienia. Dzieli ich wszystko – mężczyźni-melancholicy zawsze pozostaną za „szybą szklaną”, podczas gdy kobiety, uprzednio prezentując z premedytacją swoje wdzięki, „pójdą dalej”. Pragnienie miłości „opęta” tych pierwszych na zawsze.

Interesujące ujęcie motywu miłości, które koresponduje z podejściem melancholijnym, zawarł Tetmajer również w *Jednej z bajek*. Warianty tego utworu różnią się między sobą i ukazują zasadniczą zmianę, jakiej poeta

²⁶ G. Matuszek, *Wprowadzenie*, w: tejże, *Maski i demony wczesnego modernizmu*, Kraków 2014, s. 6–7.

dokonał, włączając tę miniaturę do *Melancholii*. Autorzy *Bibliografii literatury polskiej „Nowy Korbut”* wskazują, że *Jedna z bajek* pojawiła się po raz pierwszy w zbiorze *Melancholia*, potem znalazła się jeszcze w tomie *Tryumf. Nowele*, w obu pod tytułem *Bajka*²⁷. Utożsamienie tych tytułów jest jednak błędne. Treść jest co prawda ta sama, ale w pierwszym i drugim wydaniu *Melancholii* utwór nosi tytuł *Jedna z bajek* (w wydaniu trzecim – *Bajka*), w *Tryumfie. Nowelach* zaś – *Bajka. Jedna z bajek* w indeksie tytułów w tej bibliografii jest natomiast osobną pozycją,^a podany przy niej adres odsyła nas „Kuriera Warszawskiego” z 1896 roku²⁸. Tekst wydrukowany na trzeciej stronie dziennika jest niemal identyczny z tym, który znamy z *Melancholii*, niemal – i to jest zaskakujące – ponieważ pozbawiony jest ostatniego akapitu, gdzie wypowiada się Pan, fragment ten zaś całkowicie zmienia wydźwięk całego utworu.

Przypomnijmy: oczarowany pieśnią Zeus chce uczynić poetę „możnym, bogatym i szczęśliwym” (M, s. 36). Jednak artysta odmawia przyjęcia nagrody, ponieważ, jak twierdzi, wszystko to już ma. Oczywiście, dziwi to Olimpijczyka:

Na barkach twoich, o poeto, widzę płaszcz zakurzony i kurz widzę z dróg ciężkich i trudzących na nogach twoich, a w rękach twych wędrowny kij. Smutek worał się bruzdami w twe czoło, w ustach twych mieszka gorycz i żal, a witałeś kiedy złoty wóz Heliosa uśmiechem? Bez domu jesteś, jak ptak, któremu spłonęło gniazdo, samotny jesteś, jak górski głóg na skale – jakżeś to możliwy, bogaty i szczęśliwy? Cóż ty masz? (M, s. 36)

Odpowiedź: „Jedno kobiece serce, które mnie słuca” (tamże) wyraźnie rozbawia rubasznego boga. Przekornie pyta więc poetę, co się stanie, jeśli mu ten skarb zostanie odebrany. Tekst opublikowany w „Kurierze Warszawskim” kończy się słowami poety: „Wtedy daj mi śmierć”²⁹. Pointę *Jednej z bajek* można by wtedy streścić w zdaniu: miłość to największe bogactwo, jej brak powoduje pragnienie śmierci (*euthanasia*). W wersji z 1899 roku (jak również 1901) tekst kończył się jednak już inaczej:

Atoli Pan sprzeka, co nieopodal w gąszczu leżał, koźle nogi na krzyż założywszy, i gałązką wonnego mirtu muchy od siebie odganiał, ozwał się grubym basem:
– Wtedy daj mi inną, ojcze Zeusie. (M, s. 37)

Dodanie tego akapitu jest znaczące. Zmienia on całkowicie myśl końco-

²⁷ *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*, t. 16 cz. 1, oprac. zespół pod kier. Z. Szwejkowskiego i J. Maciejewskiego, Warszawa 1982, s. 36, 45.

²⁸ Tamże, s. 65.

²⁹ K. Tetmajer, *Jedna z bajek*, „Kurier Warszawski” 1896, nr 115, s. 3.

wą, morał płynący z utworu. Ostatecznie to lubieżny Pan, półczłowiek, półkoziół, jest ironicznym nośnikiem prawdy życiowej. To on zabiera ostatnie słowo i to on wyśmiewa przekonania artysty o wieczności i prawdziwości kobiecego uczucia. Jego cynizm poparty jest doświadczeniem. Osadzenie akcji utworu w zamierzchłej przeszłości powoduje, że teza fauna staje się ponadczasowa, uniwersalna, a przede wszystkim – wiarygodna. Warto dodać, że Zeusa, znanego ze swojej rozwiązłości, również bawią egzaltowane słowa poety, w pierwszej wersji tekstu nie ma on jednak prawa na nie odpowiedzieć. Zakończenie utworu dodane w *Melancholii* każe inaczej spojrzeć na przedstawioną w nim historię.

Gutowski pisze, że „młodopolskie mity miłości [...] wyrażały totalne zwątpienie i poczucie zagrożenia”³⁰. W *Jednej z bajek* zagrożeniem okazuje się wiara w czystość i stałość kobiecej miłości. Urzeczywistnienie się prawdy głoszonej przez Pana (które prędzej czy później nastąpi) skłania do zachowań autodestrukcyjnych. Totalne zwątpienie okazuje się wybawieniem; porzucenie nadziei wydaje się najbardziej racjonalne. Mimo wszystko nie można postawy fauna traktować jako remedium na cierpienie. Hedonizm wyraża tu raczej rezygnację. W utworze miłość wzbudza niepokój, ponieważ antycypuje śmierć. Zaspokojenie popędu seksualnego jest jednak autoteliczne i nie zmienia niczego w otaczającej rzeczywistości. Zatem nie tyle o poszukiwanie ulgi w rozkoszy tu chodzi, co o ukojenie naturalnych potrzeb. Postawa poety jawi się jako niebezpieczna i dlatego zostaje poddana krytyce³¹.

Cyniczna wypowiedź Pana, kończąca utwór w tomie *Melancholia*, nie spodobała się Chmielowskiemu. W swojej recenzji napisał, że „*Jedna z bajek* należy do rzeczy słabszych; końcowy na sposób Heinego sarkazm jest już dzisiaj zanadto spowszedniały i popłaca tylko w tak zwanych pismach humorystycznych”³². Jednak to właśnie ostatni akapit utworu pokazuje, że *Melancholia* miała wyrażać to, co bolało pokolenie modernistów, nawet, jeśli Tetmajer posłużył się w tym celu ironią, a – jak zauważa Marek Bieńczyk – punktem wyjścia ironii jest melancholijna sytuacja straty³³. Każdy śmiech

³⁰ W. Gutowski, *Kobieta fatalna czy fatum natury?*, w: tegoż, dz. cyt., s. 20.

³¹ Według Hanny Ratusznej „bajka” użyta w tytule utworu nie jest kwalifikatorem gatunkowym, ale oznacza zmyślenie – zob. H. Ratuszna, *Nowele i utwory nowelowe*, w: tejże, *„Błysk obrazu” – z zagadnień krótkich form narracyjnych w literaturze Młodej Polski*, Toruń 2009, s. 131. Kwestia ta wydaje się co najmniej sporna. W świetle moich ustaleń konstrukcja i treść utworu spełniają wszystkie wymagania gatunkowe – por. J. Sławiński, *Bajka*, w: *Słownik terminów literackich*, pod red. tegoż, Wrocław 1988, s. 52.

³² P. Chmielowski, dz. cyt., s. 2.

³³ M. Bieńczyk, *Ironia i śmiech*, w: tegoż, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 1998, s. 70.

natomiast „jest jako echo śmiechu Demokryta i Demokryta Juniora-Burtona, u których doznanie melancholijne wiąże się ze spojrzeniem kpiącym, a nawet satyrycznym [...] rzuconym w pierwszym rzędzie na świat. [...] Ironiczne odbicie wyzwalające śmiech oznacza [...] nieadekwatność prawdy o nas z tym jej obrazem, jaki sobie przedstawiamy”³⁴. *Jedna z bajek* jest więc wyrazem melancholii, która demaskuje świat i uwidacznia zarówno podłość kobiet, jak i naiwność mężczyzn. Brak nadziei, opanowujący ludzi pod koniec wieku XIX, skłonił Tetmajera do uzupełnienia utworu o komentarz obnażający ułudę miłości jako bogactwa. Wiara w nią i traktowanie jej jako wartości nadrzędnej zostały unieważnione. Autor wycofał się ze swojej poprzedniej tezy i postanowił zmienić zakończenie. Umieszczenie tak przeorientowanej ideowo *Jednej z bajek* w zbiorze *Melancholia* świadczy o tym, że w 1899 roku Tetmajer nie wierzył już w to, za czym opowiadał się w wersji z pierwodruku. Pocieszenie w miłości wydawało mu się nieszczerze, dlatego w *Melancholii* to Pan musiał mieć ostatnie słowo.

2.

Krystyna Zabawa, polemizując z zaliczeniem przez Marię Podrazę-Kwiatkowską sztuki do młodopolskich „prób terapii”, stwierdza, iż trudno nazwać terapią to, co zdaje się raczej pogłębiać niż koić smutek, melancholię i żal³⁵. Zauważmy jednak, że autorka historycznoliterackiej syntezy zaznacza, że w latach 90. XIX wieku „apoteoza sztuki bardziej widoczna jest w krytyce tego czasu niż w poezji”³⁶. Utwory dotyczące życia artysty, zawarte w *Melancholii*, zdają się potwierdzać obie te uwagi.

W 1895 roku Wacław Nałkowski w szkicu *Forpocztę ewolucji psychicznej i troglodyci* dowodził wyższości „nerwowców” nad przeciętnymi ludźmi:

W życiu i literaturze naszych czasów pojawiają się coraz częściej typy o przewadze życia wewnętrznego nad zewnętrznym, duchowego, nad cielesnym, ludzkiego nad zwierzęcym, refleksyjnego nad czynnym. Typy z organizacją duchową niezmiernie wrażliwą i subtelną. Typy, niemogące wyżyć w atmosferze pospolitości, a tym bardziej podłości. Typy o wielkiej nieproporcjonalności pragnień do możliwości, a nawet możliwości ich urzeczywistnienia; typy więc szarpane bezdenным niezadowolaniem wewnętrznym [...]. Typy, które ze stanowiska fizjologicznego można

³⁴ Tamże, s. 71.

³⁵ K. Zabawa, *Odmiana impresjonistyczno-symboliczna*, w: tejże, *Kalejdoskop myśli, wrażeń i obrazów* – młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą, Kraków 1999, s. 136.

³⁶ M. Podraza-Kwiatkowska, dz. cyt., s. 51.

by nazwać nerwowymi (nerwowcami, mózgowcami), ze stanowiska psychologiczno-ewolucyjnego zaś – ewolucyjnymi („forpocztami ewolucji psychicznej”).³⁷

Do tego typu Nałkowski zaliczał oczywiście artystów modernistycznych. Przeciwstawił im „troglodytów”, których stanowił „cały wielki tłum, oporny na idee”³⁸. Grupa, w całości godna potępienia, dzieliła się ponadto na następujące kategorie: ludzi-byki („magazyny dość znacznej energii brutalnej”), ludzi-świnie („siły marne, filistry najgorszego gatunku, których właściwym żywiołem jest błoto”) oraz ludzi-drewna („automaty, maszyny, »szewcy«; dotknięci atrofią uczucia, idioci uczucia”)³⁹. W swojej rozprawie publicysta dowodził, że to „forpoczty” ostatecznie zwyciężą „wojnę”⁴⁰ psychiczną, będą „sięgać, gdzie wzrok nie sięga» i »z idei tworzyć kamienie«”⁴¹, ponieważ, w przeciwieństwie do troglodytów, wznoszą się ponad przyziemne sprawy.

W *Melancholii* odnajdziemy cztery postacie, które zarówno są „nerwowcami” (a tym samym potwierdzają tezę zawartą w *Forpocztach*), jak i nimi nie są. Mowa o Hektorze Żytniewicz z utworu „Pan”. (*Fraszka*), o malarzu Horwenie i narratorsze ze *Wspomnień malarza* oraz o głównym bohaterze *Rzeźbiarza Mertena* – Juliuszu. Wszystkich tych bohaterów łączy nieprzećiętna wrażliwość i doskwierająca im bieda, która wyraźnie przeszkadza im w pracy twórczej, i która żywo dotykając, skupia ich uwagę.

Przerwa-Tetmajer w *Melancholii* nie tyle odrzuca tezy Nałkowskiego, co polemizuje z jego ostrym podziałem ludzi na materialistów i idealistów. Zwraça uwagę, że artysta, oprócz „ducha”, ma również „ciało”, a życie zewnętrzne wpływa na twórców daleko bardziej, niż przedstawiają to *Forpoczty ewolucji psychicznej i troglodyci*. Oczywiście Tetmajerowy człowiek sztuki jest wyjątkowy, nadwrażliwy i „nerwowy”, ale cechy te nie mogą być wykorzystane przez niego dopóty, dopóki nie pozwala na to jego niski status materialny.

Nałkowski pisze, że niezadowolenie jest koniecznym warunkiem rozwoju ducha, podobnie jak wątpliwość – rozwoju wiedzy⁴². Artystom Tetmajera nie dane jest jednak rozczarować się swoimi dziełami, aby móc ciągle „ewoluować”, stawać się lepszymi ludźmi, ponieważ z braku środków nie mogą tworzyć. Ich bezsilność wynika nierzadko nie z niedostatku weny artystycznej

³⁷ W. Nałkowski, *Forpoczty ewolucji psychicznej i troglodyci*, w: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, wstęp i oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław 2000, s. 17.

³⁸ Tamże, s. 18.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ Tamże, s. 27.

⁴¹ Tamże, s. 23.

⁴² Tamże, s. 21.

nej, ale z rozstroju wewnętrznego, spowodowanego długotrwałym głodem i zmęczeniem fizycznym. Twórcy nie są zatem zupełnie wolni od tego, co przyziemne, nie są tylko duchowi, „wewnętrzni”. Nałkowski zaznacza, że forpocztę mogą zginąć, lecz ich idee przetrwają⁴³. Tetmajer w *Melancholii* zdaje się pytać, co będzie, jeśli te idee nie zdążą się wykrystalizować.

Warto zauważyć, że w historii literatury pomijano tę cechę twórczości „panicza ludźmińskiego”, zarzucano mu, że jego bohaterowie-artyści nie są reprezentantami szerszej grupy społecznej. Andrzej Z. Makowiecki w swojej monografii poświęconej portretom artysty w literaturze przełomu wieków pisze:

Jak wygląda natomiast problematyka społeczna w prozie, której bohaterem jest artysta? Sprawa ta jest interesująca o tyle, że [...] problematyka tego rodzaju mieściła się w schematach fabularnych gatunku. Wymagało to jednak zasadniczej konwencji myślowej, na którą – dodajmy – liczyli w pewnym sensie pierwsi marksiści polscy [...]. Chodzi o podstawienie pod stereotypowy konfliktowy układ „artysta-filister” treści społeczno-ekonomicznych, które wówczas pozwoliłyby na sformułowanie antynomii – jeśli nie klasowej, to grupowej – na podłożu ideologii społecznej. Droga tego rodzaju była oczywiście niemożliwa dla artystów typu Tetmajera, u którego dramat artysty rozgrywa się w próżni socjalnej, a bohater rzuca gromy na filistrów raczej z pozycji zdeklasowanego ziemianina niż przedstawiciela opozycyjnych sił społecznych.⁴⁴

Trudno zgodzić się z tezą Makowieckiego, gdy spojrzymy na charakterystyczny dobór utworów „artystowskich” zamieszczonych w *Melancholii*. W szczególności spośród nich „Pan”. *Fraszka* – utwór, który został wydrukowany już po ogłoszeniu *Forpoczt* Nałkowskiego, zdaje się silnie akcentować ówczesne społeczno-ekonomiczne zniewolenie twórcy⁴⁵.

Głównym bohaterem utworu jest Hektor Żytniewicz, literacki proletariusz, u którego redaktor wielkiego i poczytnego dziennika „Bylebyło” zamówił nowelę na temat „słońce”, za którą artysta ma otrzymać siedemdziesiąt rubli. Hektor nie jest stałym współpracownikiem żadnej gazety, „nie chciano go angażować, gdyż »szkoda było jego literackich zdolności na dziennikarską pracę«” (M, s. 112). Sytuację życiową artysty przedstawia Tetmajer w kontraście do pozycji zwykłych dziennikarzy, których być może nikt

⁴³ Tamże, s. 26.

⁴⁴ A.Z. Makowiecki, *Twórca a rzeczywistość społeczna*, w: tegoż, *Młodopolski portret artysty*, Warszawa 1971, s. 178–179.

⁴⁵ Utwór ukazał się najpierw (we fragmencie) w krakowskim „Życiu” (1898, nr 9, s. 99–100) jako dzieło nagrodzone w nowelistycznym konkursie rozpisany przez redakcję czasopisma (wszystkie wyróżnione wówczas prace wydrukowano bez podpisu autorów).

nie szanuje, ale którzy zarabiają wielokrotnie więcej niż Żytniewicz. Bohater jest w opinii publicznej uduchowionym „nerwowcem”, reporterzy najbliżsi są natomiast „ludziom-świniom”.

Nałkowski pisał, że stosunkowo mniejszy udział typów ewolucyjnych w codziennych sprawach ogółu wynika ze „wstrętu do kompromisów z sumieniem tam, gdzie każdy krok, choćby nawet dodatni, musi być czyniony do połowy w błocie”⁴⁶. Dodawał również:

Nie dość tego, literaci, z ich [tj. troglodytów] grona pochodzący, którzy zyskali sobie sławę wśród publiczności kurierowej za pomocą reklam i węszenia [...], są do tego stopnia zaślepieni, do tego stopnia ulegli złudzeniu, że gdy ktoś z typów ewolucyjnych występuje przeciw nim, oni tłumaczą to sobie zazdrością o ich sławę, popularność, płodność pisarską itd. Im zazdrościć sławy! Ależ, uwzględniając nawet wszelkie możliwe przyczyny, niepodobna oprzeć się myśli, że to nie jest złudzenie, lecz raczej szczyt bezczelności! [...]. Można by troglodytom zazdrościć jedynie tego usposobienia, tej organizacji psychicznej, przy której oni mogą być zadowoleni z siebie i szczęśliwi: człowiek, szarpany cierpieniem, może w najcięższych chwilach zazdrościć usposobienia świni, że doznaje ona rozkoszy, leżąc w gnojówce, lecz nie można przecie przypuścić, aby człowiek miał ochotę tam się położyć, tak, bez żadnej zmiany, ze swoją własną duszą ludzką, ze swoją własną jaźnią!⁴⁷

Problem w „*Panie*” polega na tym, że Hektor jako „nerwowiec” naprawdę zazdrości etatowym dziennikarzom. Być może, gdyby dano mu taką szansę, skorzystałby z propozycji stałej pracy, ponieważ ubóstwo jest dla niego na tyle dotkliwe, że nie jest w stanie skupić się na pisaniu. Nie tylko więc szczęście i pieniądze „troglodytów” wydają się dlań nęcące, ale także bez troska, którą zapewnia im majątek. Podczas gdy tamci mogą tworzyć, Żytniewiczza ograniczają „rzeczy przyziemne”. W poszukiwaniu inspiracji, wyrusza on więc poza zepsute miasto, nie zważając „ani na buty, ani na to, że bez śniadania był dotąd” (M, s. 111). Bohater zdaje sobie jednak sprawę ze swojej wyjątkowości: „Był artystą, kwiatem inteligencji! Wprawdzie te kwiaty kwitną najczęściej w wytartych spodniach i podartych trzewikach, niemniej przeto literatura i sztuka są kwiatami inteligencji. *Eviva l'arte! I* tro-ska o nią publiczna...” (M, s. 115).

Makowiecki zauważył że chwyt „wmontowywania” oryginalnych utworów poetyckich autora w tok narracyjny utworów o artyście był na przełomie wieków raczej niespotykany⁴⁸. Tetmajer stosował go jednak wcale często (np. w *Aniele śmierci* zawarł przynajmniej trzy odniesienia do własnych wierszy). Warto też zauważyć, że w ustach „Pana” hasło nadrzędności „sztu-

⁴⁶ W. Nałkowski, dz. cyt., s. 20.

⁴⁷ Tamże, s. 25.

⁴⁸ A.Z. Makowiecki, *Twórczość i improduktywizm*, w: tegoż, dz. cyt., s. 75.

ki”, o którą trzeba się publicznie troszczyć, w pewien sposób polemizuje z postulatami zawartymi w wierszu z 1894 roku (wydanego przed *Forpocztami!*), modyfikuje go. Nie można już zatem mówić tu o funkcji autopromocyjnej, jak miało to miejsce w *Aniele*. W wierszu czytamy:

Eviva l'arte! Człowiek zginąć musi –
Cóż, kto pieniędzy nie ma, jest pariasem,
Nędza porywa za gardło i dusi –
Zginąć, to zginąć, jak pies, a tymczasem,
Choć życie nasze splunięcia nie warte:
Eviva l'arte!

Eviva l'arte! Niechaj pasie brzuchy
Nędzny filistrów naród! My artyści
My, którym często na chleb braknie suchy,
My, do jesiennych tak podobni liści,
I tak wykrzyknem: gdy wszystko nic warte,
Eviva l'arte!

Eviva l'arte! Duma naszym bogiem,
Sława nam słońcem, nam, królom bez ziemi!
Możemy z głodu skonać gdzieś pod progiem,
Ale jak orły z skrzydły złamanymi –
Więc naprzód! Cóż jest prócz sławy co warte?
Eviva l'arte!

Eviva l'arte! W piersiach naszych płoną
Ognie przez Boga samego włożone:
Więc patrzymy na tłum z głową podniesioną,
Laurów za złotą nie damy koronę,
I chociaż życie nasze nic nie warte:
Eviva l'arte!⁴⁹

Wiersz Tetmajera zrozumiano przede wszystkim jako apoteozę sztuki, która jest droższa artystom nad wszystko inne. Zignorowano te fragmenty, które dotyczą biedy twórców, przyjmując, że to za naturalny stan rzeczy, ponieważ niezadowolenie i pesymizm „nerwowców” jest – jak chce tego Nałkowski – „miarą wielkich, potężnych pragnień”⁵⁰, a nie problemów natury materialnej. Bezrefleksyjnie przyjęte przez publiczność hasło „niech żyje sztuka” okazuje się jednak zgubne dla bohatera noweli. Hektor, uznając oczywiście wartość sztuki, ma równocześnie świadomość, że trudy życia codzien-

⁴⁹ K. Tetmajer, *Eviva l'arte!*, w: tegoż, *Poezje. Seria II. Sfinks. Fantazja dramatyczna*, Kraków 1894, s. 35–36.

⁵⁰ W. Nałkowski, dz. cyt., s. 21.

nego wpływają na jego artystyczną produktywność. Tetmajer nie wycofuje się zatem z postulatu, że sztuka jest ważna, ale nie ma w utworze „Pan” już tej obojętności na los artystów – Hektor nie wykrzykuje z entuzjazmem: „gdy wszystko nic warte, eviva l’arte!”, ale nieustannie liczy swoje pieniądze.

W tym kontekście nieprzypadkowe wydaje się również zamówienie na nowelę na temat „Słońce”, gdyż, jak czytamy w wierszu, dla artystów to sława jest słońcem. Lecz uznanie, które żywi dla Żytniewicza redaktor piśma „Bylebyło”, nie wystarcza. Hektor, czując, że obstalowane siedemdziesiąt rubli poprawiłoby znacznie jego sytuację, wybiera się szukać inspiracji na okoliczne pola:

Szedł [...] zamyślony, że nie widział, co się naokół niego dzieje. Myślał, myślał i myślał, a raczej starał się coś myśleć. Nagle potknął się i jakby ocknął.

Naokoło niego były zboża jak złota toń. Gdzie sięgnął wzrokiem, łąny, łąny nieprzejrzone, jaśniejące ku niebu, bezmiar zbóż. A w tej toni, w tej fali pełnej blasku i światła szkarłatne maki i błękitne bławaty, miedze zielone i chłopci w białych koszulach [...]. A nad tym wszystkim skowronki i wróble i olbrzymie, promienne, ja-skrawe słońce na niebieskim, nieruchomym niebie.

Patrzył, widział – i zaczęło mu się chcieć jeść, a zarazem uczuł zmęczenie. Ocknął się, gdy się potknął, jak ze snu.

Staął i patrzy.

Och! jakiż ten świat piękny!... Jakiż to cud!... Jakiż to czar!... To morze zbóż, te kwiaty [...]. Jakiż to boski obraz! Co za poezja! Co za idylla anielska jakaś... Gdyby teraz Bóg na niebiesiech się ukazał i przeżegnał świat: czyż byłoby to dziwne? [...]

I nie mogłabyż się spomiędzy tych zbóż i tych ludzi rozejść znowu wieść, iż ślepi widzą, chromi chodzą, umarli zmartwychwstają i ubogim Ewangelia opowiadana bywa?...

(M, s. 116–117)

Poetyckość opisu Żytniewicza świadczy o tym, że z pewnością należał on do „forpoczt”, „typu ewolucyjnego”, „obdarzonego wielką subtelnością zarówno myśli, jak i uczucia; o wielkim rozwoju zmysłu wewnętrznego”⁵¹. Był prawdziwym artystą, szczególnie wrażliwym na piękno. Bardzo istotne wydaje się też dwukrotnie powtórzona informacja o nagłym potknięciu. W wierszu *Słońce* Charles’a Baudelaire’a czytamy:

Starymi przedmieściami, kędy brudne chusty
firanek – są przykryciem tajemnej rozpusty,
gdy bezlitosne słońce wściekłymi rozmachy
godzi w pola i miasto, we zboża i dachy,
idę sam, w moim cudownym fechtunku się ćwiczyć,
szukać rymów po kątach, idąc rytmy liczyć,
potykać się o słowa jak o pień zwalony,
czasem o wiersz zawadzić od dawna marzony.

⁵¹ W. Nałkowski, dz. cyt., s. 22.

Ten wyrodny ojciec topiący blednicę
rozstawia wiersze w polu ni to róż donice,
skwarem wyparowuje ku niebiosom bóle,
wonnym miodem napełnia mózgi oraz ule.
On to chorych odmładza wtulonych we wnęki,
czyniąc ich wesołymi jak młode panienki,
on rozkazuje niwom wzrastać i dojrzewać
w nieśmiertelnej Przyrodzie, co wiecznie chce śpiewać!

Gdy jak poeta zbłądzi w miasta padole,
najlichszym bodaj rzeczom wyszlachetnia dołę
i wchodzi po królewsku, aczkolwiek bez świty
do zamków i szpitali, w jamy i na szczyty.⁵²

Paralele pomiędzy tworem Tetmajera a wierszem Baudelaire'a oraz jego tytułem są nieprzypadkowe. Żytniewicz ufa poecie wyklętemu, błądzi samotnie poza miastem, aby odnaleźć odpowiednie słowa do swojej noweli. Tajemnicze potknięcie (o słowo? – w utworze „Pan” nie ma przecież informacji, o co potyka się Hektor) sprawia, że budzi się w nim pewnego rodzaju *furor poeticus*. Zachwyca go widok pól, kwiatów, których piękna dotychczas nie dostrzegał. Podobnie jak podmiot wiersza Baudelaire'a zdaje się zapominać na chwilę o swoich troskach i snuje marzenia o cudzie uzdrowienia. Jednak od trosk nie można się uwolnić. Kontemplacja natury zostaje zakłócona: „A ponad tym wszystkim to słońce... słońce... »Słońce«, siedem kopiejek od wiersza, tysiąc wierszy, siedemdziesiąt rubli... redaktor »Bylebyła«... kwit do administracji... [...] dwa tygodnie bez karaluchów... Kolacja za pół rubla...” (M, 117-118).

Słońce nabiera dla Żytniewicza nowego znaczenia, nowych „sensów nadanych”. Nie kojarzy się już tylko z zachwycającym i poruszającym widokiem, ale staje się synonimem napływu gotówki⁵³. Hektor postanawia wykorzystać chwilowy przypływ natchnienia i czym prędzej wrócić do miasta.

⁵² Ch. Baudelaire, *Słońce*, w: tegoż, *Kwiaty grzechu*, przeł. C. Kozłowski, Warszawa-Kraków 1921, s. 169.

⁵³ Warto tutaj zestawić powyższe obserwacje z opinią Czernianina o funkcji słońca w twórczości Tetmajera: „Światło [...], które zdolne jest zupełnie przemienić charakter pejzażu, dawać mu niezwykłość, jest najbardziej psychicznym elementem Tetmajerowskiego obrazu; a właśnie o psychiczną, uczuciową wartość chodzi Tetmajerowi. Wprawdzie układa on malarskie całości, ale zawsze przytkane są one wyrazami stanów uczuciowych, każdy obraz zyskuje pokład zachwyty, tęsknoty, miłości, szczęścia, smutku. Malarskość Tetmajera sugeruje nie tylko wrażenia wzrokowe, ale zawiera w sobie warstwę asocjacyjno-uczuciową” (W. Czernianin, *Język i sposoby obrazowania, rola elementów przyrody*, w: tegoż, dz. cyt., s. 121).

Zatrzymuje wóz i prosi chłopą, by ten podwiózł go. W trakcie jazdy pisarz spostrzega jednak, że nie będzie miał czym zapłacić za usługę. Daje więc gospodarzowi resztę swoich pieniędzy i obiecawszy, że resztę przyniesie za chwilę, ucieka. Ten groteskowy nieco utwór kończy się następująco:

Chłop patrzył na szyld jeden, potem na szyld drugi, potem na szyby sklepowe, potem na trotuar, potem na ulicę, nareszcie zaklął:

„Taki pon! Śliczny pon! Bodaj go choroba trzęsła! Złoty do! Z takim panem!” – po-
pluł w garść i machnął biczem, zaś Hektor Żytniewicz wpadłszy w bramę, jak jego
sławny imiennik w bramę skajską niegdyś przed Achillem, biegł z ulicy w ulicę ku
domowi, drżąc, czy nie usłyszy za sobą turkotu i wołania „Hej! Panie! Panie! Kaj
moja zapłata?!” – a w głowie wirowało mu słońce. „Słońce”, siedemdziesiąt rubli [...],
odrodzenie świata, zboże, żeńcy... A potem przyszło mu na myśl, że jednak ten chłop
miał parę koni, a on nie zje czterech serdelków i dwóch bułek, po dwa na kolację
i śniadanie – i lży zakrepiły się w oczach „takiemu panu”... (M, s. 120-121)

Zestawienie ze sobą „nerwowca” z chłopem („człowiek-drewno”) wyda-
je się nieprzypadkowe. Nałkowski pisał z oburzeniem: „o pewnym myślicie-
lu, który, bawiąc na wsi, błędził po polach i lasach, przystając z naturą
i własnymi myślami, chłopci nasi mówili: »był tu ten głupi«”⁵⁴. Hektor jed-
nak wcale nie czuje się wartościowy. Wie, że chłop ma od niego lepsze ży-
cie, choć to jego tytułuje się „panem”. W *Forpocztach* czytamy zapowiedź
światlanej przeszłości „forpoczt”:

W życiu zwyciężają byki, wyślizgują się świny, ostają się drewna; ludzie giną.
Tak, ludzie rzeczywiście giną, ale ich idee żyją i „zjadaczy chleba gniotą niewidzial-
ne”, wyciskają wreszcie na ich twarzy rumieniec wstydu, opanowują ich, podnoszą
ich lubo z trudem na wyższy poziom duchowy ogólny, nad który wznoszą się na-
stępnie pojedynczo nowe „forpoczt” i tak dalej w nieskończoną dal wieków.⁵⁵

W ironicznym „Panu” Tetmajera wstydzi się Hektor. Oszukał chłopą i wie,
że pogarda, jaką ów doń czuje, jest w pewien sposób usprawiedliwiona. Co
więcej – nie ma niczego, czym mógłby się zrehabilitować. Z braku pienię-
dzy jego „idea” nie była w stanie się narodzić.

Maria Podraza-Kwiatkowska w swojej syntezie *Literatura Młodej Polski*
pisała o podejmowaniu przez pokolenie modernistów prób odnalezienia uko-
nienia rozpacz w miłości i sztuce. Obraz rzeczywistości zawarty w omówio-
nych utworach Kazimierza Przerwy-Tetmajera wydaje się jednak przeczyć
tej tezie. Jak zauważa Wojciech Bałus, splot niemocy, stagnacji, osaczenia,
niepokoju i totalnego zniechęcenia ujawnia się w nieskuteczności tradycyj-

⁵⁴ W. Nałkowski, dz. cyt., s. 24-25.

⁵⁵ Tamże, s. 26.

nych remediów na melancholię⁵⁶. Jeśli więc miłość i sztuka miały stanowić „próby terapii” dla schyłkowców, jak chciała tego Podraza-Kwiatkowska, to z pewnością nie spełniły one swojego zadania w przypadku Tetmajera. Co więcej, artysta pisze o kwestiach, które sprawiają mu ból, nie wydaje się jednak w ten sposób przepracowywać cierpienia. Dla melancholików „magiczne wyliczanie zajmuje miejsce zmarłej; pojawia się tam, gdzie pojawia się strata”⁵⁷, wiąże się z uczuciem żałoby. Tetmajer, podobnie jak inni dekadenci, odczuł utratę fundamentu, jakim była miłość, i utratę nadziei, jaką dawała sztuka. Musiał o tym pisać jako doświadczeniu tragicznym, bo nie można było inaczej.



Joanna Warchoł (Adam Mickiewicz University in Poznań)
ORCID: 0000-0002-7132-652, e-mail: joanna.warchol@amu.edu.pl

“MELANCHOLIA” BY KAZIMIERZ PRZERWA-TETMAJER.
LITERARY CLOSE-UPS

ABSTRACT

The purpose of this article is an attempt to characterise decadent mood of Young Poland based on three works in the cycle *Melancholia* (1899, 1901, 1910) by Kazimierz Przerwa-Tetmajer: *Za szybą szklaną*, *Jedna z bajek*, „*Pan*”. *Fraszka*. The problem is contextualised through the prism of crucial themes of the epoch, which are love and art. In the analysis, the author provides information about the first publications of discussed works contained in the volume, because, as she proves, this aspect is necessary for understanding the creative process of Tetmajer. The reinterpretation of the works turn a spotlight on the root causes of modernist pessimism and the volatility of ideological and philosophical tendencies that characterise the epoch.

KEY WORDS

Kazimierz Przerwa-Tetmajer, melancholy, love, art, literary modernism.



⁵⁶ W. Bałus, *Melancholia a niezdolność do przemiany*, w: tegoż, dz. cyt., s. 152.

⁵⁷ M. Bieńczyk, *Magiczne wyliczanie*, w: tegoż, dz. cyt., s. 41. Zob. też: Z. Freud, *Żałoba i melancholia*, przeł. B. Kocowska, w: tegoż, *Człowiek i dziecko*, red. K. Pospiszyl, Wrocław 1991, s. 295–308.