

Szkice na płótnie

Wprowadzenie

Nie ma wątpliwości, że Młoda Polska zaczęła się, zanim Artur Górski nadał jej tę nazwę¹. Kiedy pod pseudonimem Quasimodo wiosną 1898 roku zabrał on głos na łamach krakowskiego „Życia”, jako ostatni dyskutant w słynnej polemice na temat szkód i pożytków z przenikania prądów zachodnich do kultury narodowej, nie odgraniczał Polski od Zachodu i mówił o dokona - nym już w całej łacińskiej Europie „przewrocie wartości”². Oto podobnie jak we Francji, we Włoszech, w Niemczech – dzięki przeniesieniu zainteresowania ze zbiorowości na jednostkę, ze świata fizycznego lub społecznego na psychiczny i wzbogacenia tej inwersji „refleksją filozoficzną” –

odbyło się w naszej literaturze współczesnej jakby nowe odkrycie duszy; spostrzeżono, że poza zewnętrznym jej życiem istnieją całe jej głębie nie objęte światłem dziennym, całe tłumy uczuć i przeczuć, które nigdy w gwarze życia nie przychodzą do głosu³.

Górski nie zdradził, kiedy nastąpiło to odkrycie. Wspominał o sekwencji zdarzeń skutkujących „odwrotem od rzeczywistości”⁴ oraz rozkwitem indywidualizmu i zastrzegł, że nie będzie tego procesu analizował. Miał przecież na celu ukazanie i obronę całości zjawiska. Zamierzał wprowadzić przy okazji przekształcić je w pożądaną przez siebie sposób – także dzięki tytułowi o zna-

¹ Sama nazwa Młoda Polska, jak wiadomo choćby z kanonicznego artykułu Henryka Markiewicza, legitymuje się dłuższym rodowodem, ale „wyraźne powiązanie jej z literaturą modernistyczną dokonuje się na łamach krakowskiego «Życia» w latach 1898–1899. Największą rolę odegrał tu oczywiście manifest Artura Górskiego pod tym właśnie tytułem” (H. Markiewicz, *Młoda Polska i „izmy”*, w: K. Wyka, *Młoda Polska*, t. 1: *Modernizm polski*, Kraków 1977, s. 341). Antologia Czesława Jankowskiego *Młoda Polska w pieśni*, opublikowana w tym samym roku co manifest Górskiego, niewiele ma wspólnego z nową formacją.

² A. Górski, *Młoda Polska*, w: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław 2000, s. 106; pierwodruk: Quasimodo [A. Górski], *Młoda Polska*, „Życie” 1898, nr 19.

³ Ibidem, s. 3.

⁴ Ibidem. Górski parokrotnie użył tego sformułowania, za drugim razem poprzedzając je zastrzeżeniem „ten do pewnego stopnia”.

czeniu optatywnym – rozpalic wewnętrznym „ogniem młodości”, a biorąc z Zachodu tylko pierwiastki budujące, połączyć je z tradycją mickiewiczowską i nadać nowej sztuce postać „p o l s k ą, na wskroś polską”⁵. Zawarta w imieniu wróżba nie okazała się pomyślna, skoro nie tylko wbrew zamiarom, ale i późniejszym staraniom krytyka Młodą Polskę łączono – i do dziś częstokroć się łączy – „przede wszystkim z programem i twórczością Stanisława Przybyszewskiego”⁶. Jednak, choć idea reformatorska Górskiego w 1898 roku nie została ochoczo podjęta przez młodych twórców, to nazwa ruchu zrobiła furorę i chętnie się oni z nią zidentyfikowali. Na nazwę bowiem czekano już przynajmniej cztery lata.

W 1894 roku, w przedmowie do trzeciego już wydania swojego *Zarysu najnowszej literatury polskiej*, Piotr Chmielowski odnotował, że w czasie, który minął od 1886 roku, to jest od pierwszego wznowienia jego pracy

zaszedł pewien zwrot umysłowy, którego jeszcze żadnym wyrażeniem nie sformułowanym imieniem nie ochrzczono, lecz który staje, bądź co bądź, w opozycji z ruchem bezpośrednio go poprzedzającym. Zwrot ten polega na ponownym zaakcentowaniu praw wyobraźni i serca⁷.

Chmielowski określił ten zwrot mianem „nowego”, „dzisiejszego”, zauważał rozproszenie ruchu i zastrzegał, że on „nie będzie w każdym razie powtórzeniem romantyzmu”, ponieważ młodzi twórcy pomimo przywrócenia rangi podmiotowości i obrony powagi uczucia nie mogą odrzucić trwałych osiągnięć swoich poprzedników, pożytków płynących z przedmiotowego widzenia świata i dobrodziejstw analizy. Wytykał im też zbyt łatwe, a w istocie sprzeczne z pragnieniem powrotu do metafizyki uogólnianie rezultatów nauk szczegółowych, hołdowanie takim uproszczeniom, jak to, że duszę zastąpiły „nerwy i mózg”⁸.

Krytyk pozytywista próbował wznieść się nie tylko nad swoje upodobania i przyzwyczajenia, ale i nad całe dookolne wzburzenie umysłowe, zamierzał uchwycić tylko jego zasadnicze cechy, a szczegółowy opis pozostawić uczestnikom ruchu. Nie mógł jednak odnaleźć dystansu do wydarzeń, używał czasu przeszłego na zmianę z przyszłym, widział nowy prąd to jako zaczątkowy i niezdolny jeszcze do wydania „dzieł niepospolitych”⁹, to jako jeszcze niezintegro-

⁵ Ibidem, s. 114; pierwodruk: Quasimodo [A. Górski], *Młoda Polska*, „Życie” 1898, nr 25.

⁶ H. Markiewicz, *Młoda Polska i „izmy”*, s. 342.

⁷ P. Chmielowski, *Zarys najnowszej literatury polskiej (1864–1894)*, Kraków–Petersburg 1895, s. IX; *Przedmowa do wydania trzeciego* nosi datę dzienną 19 listopada 1894 r.

⁸ Ibidem, s. X.

⁹ Ibidem, s. XII.

wany, to znów tak odrębny i wyrazisty, że domagający się własnego imienia. Wahania Chmielowskiego nie wpływały jednak tylko z braku sympatii i zrozumienia dla nowych tendencji, ale stąd, że swoje obserwacje formułował on w roku wzmożonego fermentu. W wyniku kolejnych manifestacji artystycznych i literackich wśród indywidualistycznie nastawionych twórców klarowała się właśnie świadomość zbiorowych dążeń.

Wspólnotę indywidualistów można by uznać za wykwit wszechogarniającego, nie liczącego się z logiką uczucia, za zewnętrzny wyraz duchowego „życia paradoksalnego”, które Maria Komornicka wymieniła jako cechę pokolenia czy „międzypokolenia” przejściowych. *Przejściowi*, ów dziwny, gdyż pełen wątpliwości i kończący się znakiem zapytania manifest, został, jak wiadomo, opublikowany w almanachu *Forpocztzy* w roku 1895, ale, co nietrudno przeoczyć, opatrzony datą 1893¹⁰. Tłumaczy to niezdecydowany ton artykułu – autorka bowiem pisała go w imieniu zbiorowości znającej swoje położenie, ale niepewnej celów, sceptycznej z natury, a więc wąpiącej także w możliwość sformowania frontu pokoleniowego. Tymczasem w *Spowiedzi zbira*, dołączonej bodaj najpóźniej do wspólnego dzieła Wałkowskiego, Marii Komornickiej i Cezarego Jellenty, a pisanej z perspektywy poniekąd zewnętrznej wobec ukończonej już całości, ten ostatni wypowiadał się w całkowicie innym tonie:

jest nas więcej, niż sądzicie. Przeczytajcie *Forpocztzy*, a zobaczycie, jak ludzie z różnych kół pochodzący myślą pokrewnie i pokrewnie pragną¹¹.

Pełna zwątpień autorka *Przejściowych* do zbioru swoich narracyjnych *Szkiłców* dodała w 1894 roku przedmowę, której niepozorny tytuł *Zamiast wstępu* kontrastuje ze stanowczością sądów w niej zawartych i rozmachem roztoczonyj perspektywy. Tomasz Lewandowski nazwał ją „zapomnianym, a niezwykle dojrzałym i wczesnym manifestem literackim modernizmu”¹².

Według Marii Komornickiej istnienie nowego „prądu psychologiczno-filozoficznego” zostało już definitywnie stwierdzone, chociaż jego wartość jest jeszcze ciągle dyskusyjna, a forma „nieskrystalizowana”. Ale wykształcenie form to tylko kwestia woli i czasu. Niewzruszone przekonanie, że „wszechświat

¹⁰ M. Komornicka, *Przejściowi*, w: W. Nałkowski, M. Komornicka, C. Jellenta, *Forpocztzy. Książka zbiorowa*, Lwów 1895, s. 134. Zob. też M. Komornicka, *Utwory poetyckie prozą i wierszem*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1996, s. 55. Przedruk artykułu w *Programach i dyskusjach literackich okresu Młodej Polski* pomija datowanie.

¹¹ C. Jellenta, *Spowiedź zbira*, w: W. Nałkowski, M. Komornicka, C. Jellenta, *Forpocztzy...*, s. 265. Zob. też T. Lewandowski, *Cezary Jellenta – estetyk i krytyk. Działalność w latach 1880–1914*, Wrocław 1975, s. 139.

¹² *Ibidem*, s. 161.

jest wrażeniem nerwów naszych” umacnia wspólnotę, a „kult potęgi subiektywnej” nadaje jej impet. Autorka oznajmia, że przeznaczeniem młodej sztuki jest wielkość, a jednocześnie określa jej konkretne kształty, zarysowuje – używa zresztą tego słowa – jej program¹³. Sama jednak nie umie go jeszcze realizować i w opowiadaniach sięga po środki typowe dla prozy z przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych¹⁴.

W przedmowie do *Szkiców* Komornicka stawia tezy analogiczne do tez Chmielowskiego, ale wypowiada je z pozycji wyznawczych, opatruje dodatkowym znakiem wartości. Liczy na przełom poważniejszy, dojrzały niż romantyczny, na zapoczątkowanie „nowej epoki”, która

różnić zaś będzie się od romantyzmu tym, że dla swojej żądy wrażeń będzie miała świadomość swych szalów i złudzeń; z całkowitą samowiedzą będzie używała rozkoszy natężonego życia¹⁵.

Witając „świtający okres” jako „zbudzenie skrzywdzonego indywidualizmu, uprawnienie podmiotowości ludzkiej po przesądnej czci dla pseudoobiektywności, bunt potęgi wewnętrznego życia przeciw pospolitości nieożywionego faktu”¹⁶, zapowiada dzieła o zakroju syntetycznym, które po wagnerowsku i symbolistycznie, chciałoby się powiedzieć, wyrażą „nieskończoną gamę uczuć człowieka, ich odcienie i półtony – od myśli pozytywnej po mistycyzm”. Sądy o sztuce, które w paryskich korespondencjach Antoniego Langego, a zwłaszcza w szkicu o *Modernizmie* z 1890 roku pojawiały się na zasadzie relacji, w *Szkicach* Komornickiej zyskują już apodyktyczność właściwą postulatowi. Sztuka ta – głosi pisarka –

będzie uprawnieniem wszystkich władz ducha i wszelkich jego zjawisk: logiki i fantazji, rozumowania i namiętności, paradoksów myśli i uczuć, obłądki podnieceń, gorących halucynacji i trzeźwej analizy. A jej celem musi być odwołanie potężnej i wstrząsającej symfonii duchowej¹⁷.

W istocie pierwsze takty tej uzewnętrznionej „symfonii duchowej” rozbrzmiewały już równocześnie z publikacją *Szkiców*. Najgłośniejszy oddźwięk wywołała oczywiście Tetmajerowska II seria *Poezji*, zagłuszając większość innych wydarzeń tamtego roku. Namiętne tony, które zaintrygowały Antoniego

¹³ M. Komornicka, *Szkice*, Warszawa 1894, s. 8.

¹⁴ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, „*Dałeś mi dziwną duszę i dziwne ciało...*”, wstęp do: M. Komornicka, *Utwory poetyckie...*, s. 15.

¹⁵ M. Komornicka, *Szkice*, s. 6-7.

¹⁶ Ibidem, s. 6.

¹⁷ Ibidem.

Langego¹⁸ albo „muzyka pieszczotliwa, miękka” wierszy Tetmajera – słyszał ją Wilhelm Feldman – przechodząca „od zadumy głębokiej do dramatycznego fortissimo”¹⁹ stanowiły wprawdzie istotną, ale tylko jedną z szeregu cząstek wybijającej, wielopoziomowej, dynamicznej kompozycji, zbierającej w całość akty ekspresji indywidualnej.

Bogactwo faktów skumulowanych w 1894 roku wprawia w zdumienie i zakłopotanie. Zdumienie budzi ich doniosłość, gęstość wzajemnych odniesień, waga następstw, zakłopotanie – niewielkie zaciekawienie nimi historii literatury. Ta dysproporcja każe ponownie rozważyć dawne, zgromadzić i rozpatrzeć nowe argumenty na rzecz przełomu 1894 roku. Wymaga to wielowątkowego, a zarazem „panoramicznego”, synchronicznego przedstawienia kilkunastu miesięcy z dziejów naszej kultury, sporządzenia swego rodzaju rejestru nowych wówczas zjawisk wraz z kroniką prób ich kodyfikacji, podobną – pomimo różnicy zakresu i skali – do tej, jaką Mieczysław Porębski stworzył w swojej wciąż frapującej *Granicy współczesności*²⁰. W historii literatury XIX wieku interesujący przekrój wydarzeń poetyckich jednego roku dał Tadeusz Budrewicz w artykule *Rok 1885 w poezji naszej*²¹.

Bez wątpienia rok 1894 powinien doczekać się swojej monografii. Za jej kanwę mógłby posłużyć tytułowy artykuł zbioru, gdyby bardziej rozbudować jego wątki zasadnicze i rozpisać poboczne. Przykładami takich rozwinięć są dwa szkice: *Sceptyk idzie na pielgrzymkę* – o odbytej w maju 1894 roku przez Władysława Reymonta „pielgrzymce do Jasnej Góry” oraz *Przełom indywidualny na tle przełomu epok* – o roli *Akordów jesiennych* Jana Kasprowicza w biografii twórczej poety i w sporze międzypokoleniowym, rozognionym przez wydarzenia 1894 roku. Pierwszy z nich odnosi się też do problematyki tak zwanego wieku nerwowego, której w całości poświęcona została interpretacja młodopolskich literackich i artystycznych wizerunków Fryderyka Chopina zatytułowana *Gra nerwów*. Dotycząc w dużej mierze zakorzenienia nowej wrażliwości w poglądach na fizjologiczne podstawy ludzkiej wrażliwości, porusza też ona kwestie – rozważane w wielu miejscach tego zbioru – współdziałania zmysłów, łączenia środków artystycznego wyrazu oraz zestrojania sztuk

¹⁸ A. Lange, *Przeglądy literackie. Kazimierz Tetmajer* [rec. K. Tetmajer, *Poezje. Seria II*], „Przegląd Tygodniowy” 1895, nr 25; przedruk w: *Materiały źródłowe do recepcji twórczości Kazimierza Przerwy-Tetmajera w epoce Młodej Polski. Recenzje z lat 1890–1918*, wybór, opracowanie i wstęp W. Czernianin, Wrocław 2006, s. 97-105.

¹⁹ W. Feldman, *Współczesna literatura polska 1864–1918*, wstęp T. Walas, t. 1, Kraków 1985, s. 242.

²⁰ M. Porębski, *Granica współczesności. Ze studiów nad kształtowaniem się poglądów artystycznych XX wieku*, Wrocław 1965.

²¹ T. Budrewicz, *Rok 1885 w poezji naszej*, w: *Wokół twórczości drugiego pokolenia pozytywistów polskich*, pod red. nauk. A. Mazur, Opole 2004.

pod dyрекcyj muzyki. Potrzeba syntezy, wyraźna już i uświadamiana u zarania nowej epoki, po części więc wobec niej sprawcza, w 1894 roku legła u podstaw bojowego sojuszu i zwycięstwa nowej, skonsolidowanej sztuki.

Wśród faktów potwierdzających zawarcie tego przymierza wyróżniają się przede wszystkim dwa wydarzenia i dwa zazębiające się ciągi reakcji na nie: manifest, jakim stał się wystawiony w kwietniu w Zachęcie *Szał* Władysława Podkowińskiego i rosnąca od tego momentu sława tego obrazu, oraz II seria *Poezji* Kazimierza Przerwy-Tetmajera i jej nadzwyczaj ożywiony odbiór. Choć echo głośnej sprawy *Szału* Władysława Podkowińskiego rozbrzmiewa i dziś w niejednym opracowaniu epoki, brak ciągle szczegółowych interdyscyplinarnych badań nad tym uznawanym za objawienie nowej sztuki dziełem²², namysłu nad okolicznościami powstania i analizy jego oddziaływania. Zagadnienie reorientacji artystycznej Jacka Malczewskiego, której centralny punkt wyznacza dobrze już przecież w literaturze przedmiotu opisana *Melancholia*, obraz z 1894 roku, zdaje się wprost zachęcać do dalszych kontekstowych rozważań. Przebieg gwałtownej kariery II serii *Poezji* Kazimierza Przerwy-Tetmajera zasługuje na osobne studium, na wejście w materię liryków i ich intertekstualne zależności. Na koniec *Szkic do współczesnego obrazu* i *Szkic do obrazu współczesnego* autorstwa niechętnego młodym Adama Asnyka i apologety nowych dążeń Ludwika Szczepańskiego dedykowane, odpowiednio, Jackowi Malczewskiemu i Władysławowi Podkowińskiemu, choć nieraz wnikliwie już interpretowane, w wyznaczonej tu perspektywie wyjawiają sensy wcześniej nie odczytane. Także te utwory, choć opublikowane nieco później, dostarczają dowodów na przełomowe znaczenie 1894 roku, zarazem jednak zapraszają do uruchomienia innych kontekstów – na przykład ściśle estetycznych, związanych z ideą piękna – i ponawiania lektury.

W 1894 roku, jak pisał Ferdynand Hoesick, „przysięgano na nastroje Böcklina i Maeterlincka”, malarza i poety-dramaturga. W latach dziewięćdziesiątych

²² Nie brak natomiast przeglądowych ujęć tematu, z których warto odnotować rozdział *Poetyckie interpretacje „Szału” Władysława Podkowińskiego* z książki Justyny Bajdy *Poeci to są słów malarze. Typy relacji między słowem a obrazem w książkach poetyckich okresu Młodej Polski*, Wrocław 2010, s. 107-115. Poza horyzontem rozważań, także zresztą prezentowanych tutaj, pozostaje na przykład sprawa ewentualnego związku ostatniej fazy twórczości malarza z wystąpieniami Stanisława Przybyszewskiego z lat 1893 i 1894. Zasugerował to już w osiemdziesiątych latach Jerzy Malinowski, widząc w Ludwiku Krzywickim pośrednika między bohemą berlińską, w której właśnie zaczął rej wodzić Przybyszewski, a młodą inteligencją warszawską (J. Malinowski, *O polskim malarstwie i krytyce artystycznej drugiej połowy XIX wieku*, Kraków 1987, s. 191). Dodatkowe argumenty za podjęciem takich badań znaleźć można we wstępie do *Programów i dyskusji literackich okresu Młodej Polski*, w którym Maria Podraza-Kwiatkowska odnotowuje wpływ Przybyszewskiego na *Forpocztę* „w zakresie ujęcia konfliktu jednostki i społeczeństwa” oraz w rozprawie powołującego się na nią Tomasza Lewandowskiego, *Cezary Jellenta – estetyk i krytyk...*, s. 132.

wśród młodopolskich sztuk sprzymierzonych prym wiodły malarstwo i literatura piękna, chociaż, jak wiadomo, w hierarchii sztuk nie zajmowały one wcale miejsca uprzywilejowanego. Muzyka jednak sprawowała władzę nad nimi w formach dyskretnych. Takiemu ukrytemu jej oddziaływaniu na twórczość młodopolską poświęcone jest studium wariacyjnej metody twórczej, rozpatrywanej na przykładzie szczególnego przypadku, jakim były wariacje na temat obrazu Böcklina *Wyspa umarłych*. Nosi ono tytuł *W obronie monotonii*. Jego przedłużenie to szkic Stanisława Wyspiańskiego *teatr na Wyspie Umarłych*, poświęcony głównie *Nocy listopadowej*. Ważne ogniwo tego odczytania słynnego dramatu stanowi interpretacja nie mniej słynnego liryku o incipicie „Teatr mój widzę ogromny...”.

Jakby w opozycji do wcześniej przedstawianych przekonań i dokonań artystycznych, w kontrze do powszechnego w Młodej Polsce oczarowania zmierzchem jako porą, w której do głosu dochodzi muzyka sfer, powstało *Gaśnienie* Tadeusza Nalepińskiego, przedmiot szkicu zatytułowanego *Daremne pragnienie uniwersalnej harmonii*. Rozpatrywany na tle tej fascynacji debiutancki tomik tego autora przedstawia świat jako domenę dysharmonii, dającej się nie tyle przezwyciężyć, ile unieważnić w buddyjskim akcie zerwania z rzeczywistością zmysłową i psychiczną, w przejściu do stanu nirwany.

Dysharmonia w świecie *Hymnów* Jana Kasprowicza ma zupełnie inną temperaturę emocjonalną i wyraz artystyczny, nie wykluczający zresztą bynajmniej współdziałania sztuk. Nie wykluczający, ponieważ jest ona odbiciem wyższego ładu, zatartego lub wypoczwarzonego w niższych sferach bytu, odzywającego się jednak w ludzkiej tęsknocie, przeczuwanego przez artystów, oglądanego przez wtajemniczonych i zdobywanego przez buntowników, opisywanego też przez wiedzących, czyli gnostyków. Szkic *Gnoza w „Hymnach” Jana Kasprowicza* dowodzi, że w cyklach z tomów *Ginącemu światu* i *Moja pieśń wieczorna* poeta zawarł wizję zgodną z ich naukami, jednakowoż – inaczej niż adeptów duchowej wiedzy – nie wyzwala ją one z okowów materii, nie czynią wolnym. Imperatyw solidarności z dotkniętymi cierpieniem ludźmi i naturą każe mu trwać z nimi we wspólnej niedoli. W dalszej perspektywie, dzięki miłości do kobiety – mowa o tym w rozdziale *Przeciw ewangelii zatraty. Poetyckie listy miłosne Jana Kasprowicza* – w rozmowie z nią i w sporze z samym sobą odkrywa mylność głoszonego wcześniej słowa. Oznacza to kolejny zwrot w twórczości tego autora, zawężenie, ale i większą ostrość spojrzenia, szukającego i, co ważniejsze, odnajdującego harmonię również w tym, co ziemskie, a nawet przyziemne.

Poszukiwanie wysublimowanego piękna na peryferiach wielkiego miasta, w miejscach, na które nie padał na ogół wzrok poetów, nadało wyjątkowy urok twórczości pilnego czytelnika „Chimery”, ucznia symbolistów, a jednocześnie

miłośnika Norwida – Aleksandra Szczęsnego. O wierszach i poematach prozą tego wychowanka Miriama traktuje rozdział zatytułowany *Cudowność wzgardzonych szczegółów*. Inne zaskakujące czy wręcz paradoksalne konsekwencje estetyki symbolistycznej przedstawiają dwie ostatnie części zbioru – *Styl zepsuty jako język ideału. „Szlakami dusz twórczych” Jana Topassa* i *Futurystyczny koniec symbolizmu? Baudelaire przy Watowskim „Piecyku”*. Topass, parając się przede wszystkim krytyką artystyczną, doprowadził język swoich wypowiedzi do bezprecedensowej na tym gruncie komplikacji, zwłaszcza leksykalnej. Wypełniając postulaty i kontynuując praktykę pisarską Baudelaire’a, Wilde’a, a przede wszystkim Huysmansa, autor *Szlakami dusz twórczych* miał na względzie przeciwdziałanie banalizacji środków wyrazu, a jednocześnie uczynienie z krytyki sztuki tak, by można było bez zastrzeżeń włączyć ją w obręb sztuki i mówić o jej całkowitej integralności. Cytat ze *Sztucznych rajów* Baudelaire’a, umieszczony jako motto poematu *Wata Ja z jednej strony i Ja z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka*, okazuje się wprowadzać w tajemnice utworu i symbolistyczne z ducha, choć najbezpieczniej doprowadzone do skutku urzeczywistnienie ewokatorskich ambicji sztuki²³. Jednak impet twórczy Wata, porównywalny z siłą aktów założycielskich Młodej Polski, nie został odczytany jako hołd wobec poprzedników i rewolucyjne spełnienie ich dążeń, a jedynie gest obrazoburczy futurysty. A przecież nie po to chcieli oni burzyć muzea, by z resztek dzieł dawnej sztuki budować własną. Za dobrze znali siłę fatalną tradycji.

²³ Część artykułów składających się na ten tom była publikowana w następujących miejscach: *Sceptyk idzie na pielgrzymkę. „Pielgrzymka do Jasnej Góry” Reymonta na tle pozytywistycznego sporu o wartość „wędrowek pobożnych”*, w: *Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe narodów słowiańskich*, pod red. Z. Abramowicz, J. Ławskiego, Białystok 2009; *Przełom indywidualny na tle przełomu epok. „Akordy jesienne” Jana Kasprówicza*, w: *Modernistyczny Lwów. Teksty życia, teksty sztuki*, pod red. E. Paczoskiej, D.M. Osińskiego, Warszawa 2009; *Daremnne pragnienie uniwersalnej harmonii. „Gaśnienie” Tadeusza Nalepińskiego wobec młodopolskiej fascynacji porą zmiernych*, w: *Młodopolska synteza sztuk*, pod red. H. Ratusznej, R. Siomy, Toruń 2010; *Gnoza w „Hymnach” Jana Kasprówicza*, „Rocznik Kasprówicowski” 1995, R. VII. Ten ostatni artykuł poddany został jedynie kosmetycznym zmianom redakcyjnym, tym bardziej koniecznym, że bez winy autora w pierwodruku znalazły się liczne błędy i uchybienia; *Cudowność wzgardzonych szczegółów. Poezja Aleksandra Szczęsnego* jako wstęp do: A. Szczęsny, *Poezje wybrane*, oprac. R. Okulicz-Kozaryn, M. Ignaszak, seria Biblioteka Poezji Młodej Polski pod red. M. Podraży-Kwiatkowskiej, Kraków 2000; *Styl zepsuty jako język ideału. „Szlakami dusz twórczych” Jana Topassa*, w: *Dzieje krytyki artystycznej i myśli o sztuce*, pod red. J. Malinowskiego, M. Geron, Warszawa 2009; *Futurystyczny koniec symbolizmu? Baudelaire przy Watowskim „Piecyku”*, w dedykowanym Pani Profesor Ewie Wiegandt zbiorze: *Elementy do portretu. Szkice o twórczości Aleksandra Wata*, pod red. A. Czyżak, Z. Kopcja, Poznań 2011; ponadto dwa artykuły, jeden w całości, drugi w wersji znacznie odbiegającej od tu opublikowanej wyszły po angielsku: *The Play of Nerves. Chopin in the Era of Mental Disorder*, „Interdisciplinary Studies in Musicology” 2010, nr 9 (tom zatytułowany *1810–1910–2010: Chopin Shadow. Transformations of the Composer’s Image in Culture and the Arts*, pod red. M. Gmysa, D. Jasińskiej, A. Lubońskiej) oraz *Predilection of Modernism for Variations. Ciurlionis „Serenity” among the Different Developments of the Theme of the Toteninsel*, „Acta Academiae Artium Vilnensis” 2010, nr 59 (rocznik zatytułowany *The Migration of Art. Ideas*, pod red. R. Žukienė).

Fragmenty, szkice, eseje ciągle ceni się bardziej od obrazów i rozpraw. Nasze upodobania, nawet w pozornie wolnej od względów estetycznych sferze naukowej, ciągle pozostają pod silnym wpływem stawiającej fragment ponad całością wrażliwości romantycznej, choć rzadko już podzielamy romantyczną wiarę, że fragment to odbicie, odprysk czy obietnica pełni. Niezależnie jednak od naszych przekonań w tym względzie, szkic nigdy nie osiągnie całkowitej autonomii – zawsze będzie odnosił się do jakiegoś „wcześniej” albo „później”, „więcej” lub „dalej”. Zawsze w tle będzie miał całe mnóstwo znaków zapytania i zachowa formę otwartą mimo zamkniętej kompozycji, choćby się składał z samych stwierdzeń.

Przed stu laty uczyły o tym podręczniki stylistyki. By nie zatracić charakterystycznego dla siebie dynamizmu, szkic powinien charakteryzować się żywością myśli i stylu, czy to jako swobodny zapis wrażenia, czy zarys pewnej koncepcji, czy też jako rzut monograficzny. Szkic historycznoliteracki, nazywany też esejem, jest pociągający i trudny nadspodziewanie. Każde ćwiczyć się w sztuce obserwacji i wysłowienia, w dążeniu do uchwycenia istotnych cech przedmiotu, pozostawia ciągły niedosyt, bezustanną wątpliwość, jaki z różnych prób ujęcia wyłoni się obraz rzeczy. Zarazem jednak skłania czy kusi do ciągłych uzupełnień i ulepszeń, jakby w nadziei, że w ten sposób obraz ów będzie się stopniowo uwyrażniał i scalał. Mimo woli szkic coraz usilniej robi przy miarki do czegoś większego, domaga się przeniesienia na płótno i dopełnienia. Może kiedyś jeszcze nadejdzie czas obrazów, teraz jednak trzeba przypomnieć słowa Edwarda Porębowicza, który relacjonując stanowisko Miriama z jego studium o Maeterlincku, podkreślił znaczenie dla epoki poglądu o „wyższości szkicu nad dziełem troskliwie wygładzonym”²⁴. Z taką rekomendacją oddaję ten zbiór szkiców pod osąd czytelnika.

²⁴ E. Porębowicz, *Poezja polska nowego stulecia*, w: *Studia literackie*, przedmowa M. Brahmer, Kraków 1951, s. 256; pierwodruk: „Pamiętnik Literacki im. A. Mickiewicza” 1902.