

## „...i pogrążyć się w cichą otchłań zapomnienia...”

### Wiersze Przerwy-Tetmajera w pieśni artystycznej Karłowicza i Szymanowskiego

#### Część 1: Interpretacje tekstów

„Melancholia, tęsknota, smutek, zniechęcenie...” – dokładnie to musiał mieć w sercu Mieczysław Karłowicz w 1895 roku, gdy po wyjeździe do Berlina poczuł się opuszczony przez wszystkich. Nie dziwi więc fakt, że na początku 1896 roku sięgnie po teksty Kazimierza Tetmajera. Chory na neurastenię<sup>1</sup>, pragnący samotności, ciszy, odosobnienia, unikający kontaktu z ludźmi, stworzy jedno z najbardziej intymnych wyznań muzycznych końca XIX wieku.

Kilka lat później tekstami bożyszczka początkowej fazy Młodej Polski zachwyci się Karol Szymanowski. Jego cykl *Sześć pieśni do słów Kazimierza Tetmajera* datuje się na lata 1900–1902<sup>2</sup>. Pieśniom tym – podobnie jak pieśniom Karłowicza – przypisuje się niezwykły liryzm i emocjonalizm.

Należy, na samym początku, odpowiedzieć sobie na pytanie, dlaczego Tetmajer? Nie ukrywajmy, nie chodzi w tym wyborze o nowatorstwo wersyfikacyjne, gdyż Tetmajer takim nowatorem nie był<sup>3</sup>. Według Jana Błońskiego nie

<sup>1</sup> Która, całe szczęście, opuściła go latem tegoż roku. Dnia 4 XI 1896 r. pisze do S. Adalberga: „Lato spędziłem na Litwie. Wróciłem stamtąd zdrowszy jak lew, wszelką neurastenię diabli wzięli”. Cyt. za: E. Dzieńbowska, *Postawa ideowo-artystyczna Mieczysława Karłowicza*, [w:] E. Dzieńbowska (red.), *Z życia i twórczości Mieczysława Karłowicza. Studia i rozprawy*, Kraków 1970, s. 38.

<sup>2</sup> Zob. T. Chylińska, *Karol Szymanowski i jego epoka*, t. 1, Kraków 2008, s. 95.

<sup>3</sup> W przeciwieństwie do Wacława Rolicz-Liedera, który jest tradycyjnie uznawany za prekursora liryki Młodej Polski. To on przeniósł na grunt polski zdobycze symbolizmu europejskiego. Uprawiał on tzw. vers libre, stosował kunsztowne rytmy, dbał o muzyczność poezji (odpowiednia rytmika, refreny, śpiewne zestroje), starał się uniezwykliczyć język (liczne epitetety, porównania, stosowanie zasady powinowactw). Ale jednego mu było brak – typowych tematów młodopolskich. Nie znajdziemy u niego nastrojów dekadencjonalnych (zob. A.Z. Makowiecki, *Młoda Polska*, wyd. 2, Warszawa 1987, s. 64). Za sztukę najdoskonalszą uznałby rzeźbę, a inne były wówczas preferencje. Cenił zwięzłość i trafność uczuciową. Nieokreśloność nastrojowa rodziła się u niego z precyzji intelektualnej (zob. K. Wyka, *Modernizm polski*, wyd. 2, Kraków 1968, rozdz. *Sztuka dla sztuki według pojęć parnasistów*).

wyraża on nawet w pełni Młodej Polski, reprezentuje jedynie jej uczuciowy i nastrojowy debiut:

[...] ów moment, kiedy to poezja, zerwawszy z narodowymi i naukowymi obowiązkami pozytywizmu i naturalizmu, odkryła nagle swe nowe – i jak się zdało, bezbrzeżne – możliwości. Pewną postacią buntu modernistycznego, buntu wszakże, który rychło zastygł na swoich wyjściowych pozycjach – to przede wszystkim zdaje się reprezentować Tetmajer<sup>4</sup>.

Bezspornie można jednak powiedzieć, że tajemnicą jego popularności stały się tematy, które poruszył w swoich lirykach oraz symboliczno-impresjonistyczna aura, którą w swojej poezji roztoczył.

Tetmajer wyraził w pełni postawę duchową swojego pokolenia. Udowadnia to szczególnie seria druga jego *Poezji* (1894). Już w serii pierwszej natomiast – według Kazimierza Wyki – widać zaczątki młodopolskiej melancholii, trwogę przemijania, przekonanie o ograniczeniu człowieka (to na podstawie „załamania monizmu”)<sup>5</sup>.

Natomiast Julian Krzyżanowski napisał:

W serii tedy pierwszej, wydanej w rok po pojawieniu się rozgłosnej powieści Sienkiewicza o człowieku „bez dogmatu”, a jeszcze silniej w niewiele późniejszej serii drugiej doszedł do głosu w całej swej bezpośredniości bezdogmatyzm pokolenia „schyłkowców”, poszukujących wyjścia z matni życia choćby na złudnych szlakach, wskaziwanych przez złudną myśl Przybyszewskiego. Zwroty Tetmajera, jak: „melancholia, tęsknota, smutek, zniechęcenie są treścią mojej duszy”, skargi na pokolenie starsze w rodzaju: „lecz my z waszego wykarmieni chleba, jak wy nie mamy odwagi i mocy” albo: „my nie tracimy nic, bośmy od razu nic nie przynieśli” – stały się po prostu wyrażeniami przysłowiowymi, z biegiem czasu wskutek zużycia wytartymi i zbanalizowanymi, tak że z perspektywy lat trudno odczuć wymowę, jaką miały dla swoich pierwszych czytelników. O sile jej decydowała w stopniu niemałym częstość tego rodzaju sformułowań, organicznie wrastających w całą wizję świata, ukazaną w liryce Tetmajera, wizję roztopioną ostatecznie w bezmiarach nicości<sup>6</sup>.

Niemal wszyscy badacze są zgodni, że seria druga to przełom w liryce polskiej. Twierdzi tak Maria Podraza-Kwiatkowska, która mówi, iż druga seria poezji Tetmajera stanowi najbardziej typowy wyraz pokolenia (umieszcza jednocześnie ten zbiór w liryce „pesymistyczno-dekadencej”<sup>7</sup>). Zwraca ona także uwagę na Schopenhauerowskie podłoże tejsze twórczości. Według Andrzeja

<sup>4</sup> J. Błoński, *Kazimierz Tetmajer*, [w:] K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska (red.), *Literatura okresu Młodej Polski*, t. 1, seria: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, Warszawa 1968, s. 279–320.

<sup>5</sup> Zob. K. Wyka, dz. cyt. (rozdz. *Załamanie monizmu*).

<sup>6</sup> J. Krzyżanowski, *Neoromantyzm polski. 1980–1918*, Wrocław 1963, s. 61–62.

<sup>7</sup> Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1992.

Z. Makowieckiego właśnie seria druga w pełni wyraża postawę ideową pokolenia. Przede wszystkim uczuciowość tej twórczości, ale również motywy, tematy i nowy sposób obrazowania o tym decydują<sup>8</sup>. Tetmajer wyraża bowiem większość problemów modernistycznych, takich jak: pesymizm, niewiara w to, co przekazuje nauka, religia, filozofia, przekonanie o zaniku wszelkich wartości...

Zanim przystąpimy do zbadania, jak treści poetyckie zostały zinterpretowane przez twórczość pieśniarską, musimy pochylić się nad pytaniem, co takiego doszło do głosu w nowej poezji, co sprawiło, że stała się ona tak popularna, że przyciągnęła umysłowość, czy raczej serce, czołowych przedstawicieli polskiego modernizmu muzycznego? Nie ulega wątpliwości, iż stanowiła ona istotne *novum* i intelektualne, i tematyczne, i – wreszcie – uczuciowe, emocjonalne.

Na pierwszym miejscu należy postawić symbol, chociaż – jak pisze Podraza-Kwiatkowska – nieczęsto Tetmajer sięgał do obrazowania pośredniego. W samym zaś symbolizowaniu nie tyle liczy się obrazowanie pośrednie, ile raczej sugestia. Wiersz ma więc wywołać pewne uczucia, pewne stany, nie wyrażać ich wprost. Przywołajmy definicję zaproponowaną przez tę niekwestionowaną znawczynię zagadnienia – Marię Podrazę-Kwiatkowską:

Symbol to indywidualny, niekonwencjonalny, pozbawiony funkcji pedagogicznej, a także funkcji ornamentacyjnej, wieloznaczny i nieprecyzyjny na sugerowaniu określonych wzruszeń oparty odpowiednik takich jakości, które nie będąc jakościami jasno skryształizowanymi nie posiadają adekwatnych określeń w systemie językowym. Symbol taki poszerzony na szereg obrazów i analogii, niekiedy na cały utwór, na skutek kompletnego zlania się warstw znaku i znaczenia może stać się bytem autonomicznym nie podlegającym tłumaczeniu na język dyskursywny<sup>9</sup>.

Jean Moréas w swoim manifestie symbolizmu napisał, że symbol ma wyrazić Ideę w formie zmysłowej. Liryka, czy w ogóle literatura, nie ma być sztuką dla sztuki, ale sztuką dla Idei. Co więcej, nie może w tym celu rezygnować z obrazowości. Musi stosować ekwiwalenty zmysłowe<sup>10</sup>. Jerzy Żuławski natomiast zwrócił uwagę na nieskończoność, na odkrywanie przez symbolizm głębi duszy. I zgrabnie wplótł w teorię symbolu ideę powszechnych powinowactw. Symbol musi bowiem dla Żuławskiego tworzyć nowe syntezы, czyli nowe jedności wyższego rzędu, w których to poszczególne części są wobec siebie ułożone w określonym stosunku. Składniki owej jedności mogą być odmienne, w związku z tym możliwa jest sytuacja łączenia barw z tonami. Istnieje bowiem między nimi ta sama zależność. W ten sposób dochodzimy na gruncie symbolizmu do synkretyzmu sztuk, czyli do słynnej *correspondance des artes*.

<sup>8</sup> A.Z. Makowiecki, dz. cyt., s. 64–65.

<sup>9</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Pojęcie symbolu*, [w:] tejsze, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1975.

<sup>10</sup> Zob. J. Moréas, *Symbolizm*, tłum. M. Żurowski, [w:] A.Z. Makowiecki, dz. cyt., s. 138–140.

Ważne z punktu widzenia symbolizmu jest również to, że symbol nie musi być tłumaczony – a często nie da się go wypowiedzieć językiem dyskursywnym. On nie znaczy, lecz wywołuje pewne wzruszenia, pewne idee za pomocą obrazu, lub/i odpowiedniego metrum, lub/i eufonii<sup>11</sup>. Generalnie ma ona oddziaływać na wszystkie zmysły, na cały układ nerwowy człowieka. Ale również ma o tych stanach nerwowych mówić, mówiąc o stanach duszy, psychiki. Symbolizm wiąże się również z dużym zainteresowaniem naukami typu psychologia i psychiatria. Chociażby zasada sugestii bierze swój początek w hipnozie. Tam bowiem była pierwotnie stosowana, szczególnie przy leczeniu nerwicy. Hipnoza, widzenia senne, różnego rodzaju halucynacje wywoływane częstokroć odpowiednimi środkami, były pożywką dla literatury, która za pomocą właśnie takich nienormalnych stanów chciała zbliżyć się ku Idei. Sugestia poetycka chce osłabić działalność woli i intelektu, chce pochłonać, pragnie zniewolić i zmusić do poddania się jej. Ale również obnaża swoją niewystarczalność – bo wymaga wychodzenia poza nią, jest jedynie początkiem. Dalszy ciąg należy do czytelnika. Ma on uzupełnić, dokończyć, poddać się poezji, jak muzyce, współtworzyć ją, rozwinąć, pójść dalej... Być może w stronę Absolutu... Celem jest również chęć wywołania nastroju, spowolnionego tempa, ciszy, zanikania rzeczywistości, co prowadzi już do impresjonizmu.

Oczywisty jest związek symbolizmu z idealistyczną filozofią typu platońsko-plotyńskiego, z filozofią Schopenhauera oraz Hartmanna. Znaczące jest również jego zapożyczenie się w myśli filozoficznej Wschodu (nirwana).

Z idealizmu wynika wiele praktycznych konsekwencji literackich. Przede wszystkim z przekonania o jedności wszechbytu rodzi się zasada powszechnych powinowactw. Wszystko jest częścią całości, a my odbieramy tę całość jako podzieloną na poszczególne zmysły rzeczywistość: jako zapachy, smaki, widoki itd. Rodzi to potrzebę łączenia skrajnych elementów, bowiem wszystko sobie odpowiada. Dlatego też nierzadkie w ówczesnej literaturze są zbitki typu: czerwone myśli. A także rozbitcie logiczne, łączenie ze sobą wyrazów na zasadzie podobieństw semantycznych bądź tylko brzmieniowych. Lubiane były rów-

<sup>11</sup> Próżno by jednak szukał ten, kto by chciał znaleźć konkretne wskazówki poetologiczne. Polska tradycja daleka była od tego. U nas raczej wygłaszano idee, niż troszczono się o ich realizację. Maria Podraza-Kwiatkowska pisze, że niewiele jest przykładów zastosowania języka symbolistycznego w polskiej praktyce poetyckiej. Dominują ujęcia à la Asnyk. A częstokroć utwory poetyckie traktujące o metafizyce, o duszy, o „epistemologii intuicyjnej”, o stosunku duszy indywidualnej do duszy wszechświata to raczej traktaty filozoficzne (zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura...*). Inaczej było u symbolistów francuskich. Niechaj jako egzemplifikacja posłuży fragment cytowanego już manifestu Moréasa: „Dla dokładnego tłumaczenia swojej syntezy symbolizm musi mieć styl o istotności absolutnej i skomplikowany – słowa nie skażone, zdania mocno napięte na przemian ze zdaniami faliście słabnącymi, znaczące pleonazmy, tajemnicze elipsy, zawieszony anakolut, wszelkie tropy odważne i różnokształtne; i wreszcie szlachetny język – przywrócony i odnowiony – szlachetny i bujny i zwiny język francuski...” (J. Moréas, dz. cyt., s. 140).

niez połączenia abstrakt-konkret (np.: płomienna róża kochania; mistyczna łąka marzeń).

Dla młodopolanina dusza indywidualna jest również częścią wszechbytu, stanowi odprysk duszy wszechświata. Więc poznanie jej gwarantować ma poznanie absolutu. Nie dziwi zatem popularność pejzażów wewnętrznych oraz psychizacja krajobrazu, stosowane z taką lubością. Psychika bywa wyodrębniana jako postać-dusza i oddana za pomocą właśnie pejzażu wewnętrznego. Często zdarzają się więc pochody duszy, która wędruje po różnych obszarach. Jak chociażby w tym wierszu Tetmajera:

#### DUCH

Zda mi się czasem w noc,  
że duch mój idzie przez miasta i sioła  
z płomiennym mieczem nicestwień anioła;  
każdy krok jego jest jak chód burz,  
obala gmachy i pałace w kurz,  
wszystko, co spotka na swej drodze, niszczy  
i nie zostawia nic, prócz martwych zgliszczy.

Ludzkość mu cała klnie,  
przekleństwa ciska mu na głowę hardą,  
a on jej zimną odpowiada wzdardą  
i dumny, wyższy nad ten cały tłum,  
idzie, jak wichrów i pożarów szum,  
wszystko, co spotka na swej drodze niszczy  
i nie zostawia nic prócz martwych zgliszczy [...]<sup>12</sup>

Całe szczęście, że te anarchistyczne nastroje pozostały w sferze psychiki Tetmajera.

Co ciekawe, psychizacja krajobrazu bywa także łączona z impresjonistycznym sposobem opisu świata. Według A.Z. Makowieckiego psychizacja krajobrazu sprzyjała impresjonistycznej nastrojowości<sup>13</sup>.

Z pojęciem bytu czy prabytu wiązano zwroty dotyczące tempa typu: wolno, sennie, powoli lub: pełzać, snuć, wlec, omdlały, spokojny... Wszystko po to, by penetrować podświadomość. I tu znowu jako egzemplifikacja może posłużyć liryk Tetmajera:

W wieczorną ciszę z daleka słyszę  
szumiące cicho rzeki;

<sup>12</sup> K. Przerwa-Tetmajer, *Dusza* (Seria II *Poezji*), [w:] tegoż, *Poezje*, Warszawa 1980, s. 151. W dalszej kolejności wiersze z tego wydania będą zaznaczane w sposób następujący: S, nr serii, strona.

<sup>13</sup> Zob. A.Z. Makowiecki, dz. cyt., s. 63.

myśli me z wolna, sennie kołysze  
szum cichy i daleki.

Wolno i sennie w wielki bezdennie  
świat myśli moje płyną,  
płyną nad gwiazdy lśniące promiennie  
i w ciemnej pustce giną. [S II, 301]

Przedstawianie psychiki było jednym z celów poezji symbolistycznej. Wykorzystywała ona w tym celu nie tylko analogię psychika-dusza, ale również inne: na przykład obrazy zejścia w głąb, wędrówki po labiryntach oraz – wyżej wspomniane – pejzaż wewnętrzny.

Powyższy wiersz wiąże się również wprost ze światopoglądem dekadentkim. Co nie jest nielogiczne. Polski modernizm łączy bowiem różne wątki, różne myśli: impresjonizm, symbolizm, parnasizm, dekadentyzm częstokroć ze sobą współgzystują. Teresa Walas, mówiąc o dekadentyzmie, wyodrębnia następujące najczęściej występujące motywy:

[...] śmierć i nirwana oraz inne, funkcjonalnie równoważne im i często je pseudonimujące jak sen, jesień, zmierzch, a także wszystkie obrazowe pojęć tych poszerzenia i ich odpowiedniki: pustka, próżnia, jałowość, nuda, nicość, choroba oraz sugerujące je obrazy – pustynia, nieurodzaj, zniszczony ogród, posucha, martwe jezioro itp.; znużenie, zmęczenie, przesyt, jak również przyległe do nich motywy: bezcelowa wędrówka, ruch kolisty, droga prowadząca itp.; ból, cierpienie, rozpacz, tortura i paralelne do nich, jakościowo łagodne: smutek, zniechęcenie, melancholia, tęsknota, rozczarowanie; motyw nocy, szatana, grzechu (często upersonifikowanego, co otwiera nowy szereg wyobrażeń pochodzących ze słownika religii i kultury: Ewa, Maria Magdalena, Judasz); motywy i obrazy eschatologiczne – sąd ostateczny, obrazowanie apokaliptyczne; charakterystyczna paleta barwna – biel, szarość, srebro, czern<sup>14</sup>.

Niektóre z tych określeń brzmią, jakby były wyjęte wprost ze słownika Tetmajerowskiej poezji. Dekadentyzm tym się jednak różni od symbolizmu, że nie widzi nadziei. Dla tego światopoglądu rzeczywistość, która ma nastąpić rysuje się w ciemnych barwach. Gdy symbolista patrzy w niebo, widzi tam Idee, Absolut, Wszechbyt, trudno, co prawda, dostępny, ale obecny, wyrażający się cząstkowo w świecie i dostępny poprzez zmysły. Gdy w tym samym kierunku patrzy dekadent, widzi pustkę, nicość, brak perspektyw, zagładę i koniec. Symbolista chce ująć, pokazać to, co wieczne, nieprzemijające, co stanowi istotę bytu. Impresjonista natomiast pokazuje jedynie – chwilowe, migotliwe, przemijające, jak poranna rosa, jak dźwięki klawesynu – wrażenia.

<sup>14</sup> T. Walas, *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905)*, Kraków – Wrocław 1986, s. 260.

Do dekadentyzmu za chwilę wrócimy, bo jest on szalenie istotny ze względu na oblicze światopoglądowe poezji Tetmajera, dokończmy jednak kwestię symbolizmu.

Symbolizm wykorzystał wiele elementów, które później skonwencjonalizowały się. Podobna rzecz miała także miejsce w przypadku romantyków krajowych, którzy, będąc epigonami tych „wielkich”, ale nie umiając twórczo wykorzystać ich zdobyczy poetyckich, popadli w prymitywną „katarynkowość”. Kolejne pokolenia młodopolan, przejmując jedynie sztafaż motywów i tematów od swoich „ojców”, doprowadziły do stworzenia irytującej manieri, zwanej „młodopolszczyzną”, która to zaważyła na dalszej – niekorzystnej – recepcji poezji młodopolskiej.

W liryce młodopolskiej pojawiają się zatem liczne personifikacje duszy, śmierci, stanów emocjonalnych, nastrojów; umowne odpowiedniki symboliczne filozofii idealistycznej (odbicia w wodzie, lustra, cienie), utraconej możliwości poznania (ślepiec), zagadki bytu (otchłań, przepaść, przegrody, mury), stanów psychicznych (mary, potwory, głowy), tajemnic podświadomości (schodzenie w głąb podziemia, labirynty, mary, potwory). Pojawiają się też różnorakie symbole dotyczące życia: wędrówka (w wersji pesymistycznej bez drogowskazu, bez steru, bez celu i sensu – zauważmy, że tutaj do symbolizmu wkrada się dekadentyzm). Ożywa cały zestaw postaci antycznych (zarówno mitologicznych, jak i biblijnych) oraz przypominają się stare mity: mit orficki, mit eleuzyński, mit raju utraconego<sup>15</sup>. Nie zmienia to faktu, iż symbolizm wniósł niezwykle dużo nowości do polskiej liryki, dzięki niemu dokonało się wiele znaczących przekształceń i został stworzony dogodny punkt wyjścia dla poezji współczesnej<sup>16</sup>.

Maria Podraza-Kwiatkowska wymienia następujące zmiany w poezji młodopolskiej, które dokonały się za sprawą symbolizmu:

- zmniejszenie narracji oraz mimetyzmu;
- ekwiwalentyzacja;
- rozbudowanie i autonomizacja znaku;
- zerwanie z zasadą ciągłości;
- zwiększenie władzy autora kosztem władzy logicznego myślenia;
- tworzenie osobniczego języka poezji;
- przekonanie, że należy się raczej poddać liryce, niż ją rozumieć;
- konieczność dopowiadania, uwypuklenie niedokończonego charakteru liryki (być może to refleks idei dzieła niedokończonego romantyków)<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Przełomowe znaczenie literatury Młodej Polski*, [w:] tejsze, *Somnambulicy, dekadenci, herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków – Wrocław 1985, s. 8–28 oraz też, *Literatura...*

<sup>16</sup> O tym, jak płodny był polski symbolizm dla poetów współczesnych, świadczy jego twórcze wykorzystanie w poezji Zbigniewa Bieńkowskiego oraz Mieczysława Jastruna. Pracą, która świetnie ów charakter tej poezji odtwarza, jest Marii Podrazy-Kwiatkowskiej *Zagadnienie polskiego symbolizmu*, [w:] tejsze, *Młodopolskie harmonie i dysonanse*, Warszawa 1969, s. 9–41.

<sup>17</sup> Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura...*

Wróćmy jednak na chwilę do sugestii symbolicznej. Otóż owa sugestia otworzyła modernistów na jeszcze jedno zjawisko, warte omówienia, mianowicie na sen. Wizje senne, wizje narkotyczne zaczęły pełnić w poezji funkcję „sugestywno-hipnotyczno-usypiającą” (określenie Podrazy-Kwiatkowskiej). Sen został przez Schopenhauera uznany za brata śmierci oraz nirwany. Ogarnia on wiele postaci literackich, ale nie tylko. Oto przykład z Tetmajera:

Czasem, gdy długo na pół sennie marzę,  
cudny kobiecy głos mnie skądś dolata,  
anielskie jakieś śpiewający pieśni,  
piękniejsze niżli wszystkie pieśni świata.

W głos ten się całą zasłuchuję duszą,  
serce mi z piersi tęsknota wrywa,  
poszedłbym za nim wszędzie, wszędzie... Nie wiem,  
czy to się miłość, czy śmierć tak odzywa? [S II, 298]

Nie dziwi, iż właśnie w tym stanie, w półśnie, podmiotowi lirycznemu jawi się śmierć lub miłość (połączenie zresztą typowe dla Młodej Polski). Sen bowiem mógł być drogą do odkrycia tajemnic, tych ludzkich i tych transcendentalnych. W wizji sennej można było dostrzec prabyt. Sztuczny sen – oczywiście nie tylko – był więc przepustką do innego świata, z którego można było jednak bez żadnych konsekwencji powrócić. W tym liryku widać wyraźnie, że ów głos „anielskie jakieś śpiewający pieśni” nie jest głosem pochodzącym z tej rzeczywistości. Jest to jakiś dziwny głos, w którego percepcji nie biorą udziału zmysły – to nie uszy słuchają, ale dusza. Jest to więc śpiew dotykający głębi ludzkiego wnętrza, wywołujący wręcz tęsknotę za czymś nie do końca określonym (jest to albo miłość, albo śmierć, a może i to, i to). Nieokreślonym, ale kiedyś doświadczanym. Poza tym jest to głos silnie wabiący, odbierający zmysły<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Nie mogę oprzeć się pokusie zacytowania odpowiedniego ustępu *Odysei*, w którym śpiew istot nie z tego świata również wiązany jest ze śmiercią:

Ty w kraj Syren zajedziesz, czarownic, co zdradzą  
Tych wszystkich, jacy tylko o nie tam zawadzą.  
Szaleniec, kto się zbliży i Syren tych śpięwy  
Usłszy! On nie ujrzy nigdy, póki żywy,  
Ni małżonki, ni dziątek, ni ziemi rodzinnej:  
Tak go szcaruje śpiew tych Syren słodkopłynny,  
Które siedzą na łące, a wkoło nich gnaty  
Ludzie leżą stosami i ciał wyschłych szmaty.

(Homer, *Odyseja*, przeł. L. Siemieński, wstęp Z. Abramowiczówna, oprac. i obj. J. Łanowski, Wrocław 1992, 2003, s. 238).



Z wierszem tym koresponduje wyraźnie jeszcze jeden liryk:

Mów do mnie jeszcze... Z oddali, z oddali  
głos twój mi płynie na powietrznej fali,  
jak kwiatem, każdym słowem twym się pieczę...  
mów do mnie jeszcze...

Mów do mnie jeszcze... Te płynące ku mnie  
słowa są jakby modlitwą przy trumnie  
i w sercu śmierci wywołują dreszcze -  
mów do mnie jeszcze... [S III, 464]

Tutaj również nastąpiło tak charakterystyczne dla poezji tego okresu wrzucenie do jednego worka miłości i śmierci. Nie wiemy, czy słowa wypowiedane przez, zapewne, kobietę, są słowami kochanki czy śmierci... Ale tak naprawdę właśnie o to w tym wierszu chodzi – o niejednoznaczność, o zatarcie konturów semantycznych i pójście w kierunku sugerowania.

Co ważne, młodopolskim oniryzmem rządzi zasada jednej tonacji uczuciowej, jednego nastroju. Ale nie wybiega on daleko, gdyż nie roztacza przed nami jakichś absurdalnych czy groteskowych obrazów. Nie przyszedł na to jeszcze czas. Absurd i chaos – mówi Podraza-Kwiatkowska – ograniczone zostały przez autoświadomość<sup>19</sup>.

Światopogląd dekadencji również zebrał duże żniwo w ówczesnej praktyce poetyckiej. Parę stron wcześniej przywołaliśmy najczęstsze motywy dekadencie. Nie ma potrzeby ich tutaj ponownie przywoływać. Wypada jednak dojść do kilku konkluzji, mając pod ręką konieczną wiedzę z teorii symbolu. Wychodzi więc na to, że język symbolistów korzystał z „dorobku” dekadentów. Te dwa światopoglądy wykorzystywały bowiem niejednokrotnie te same motywy. Różnica – zasadnicza – polega na odmiennym interpretowaniu owych motywów – pozytywnym bądź negatywnym. Poza tym dekadentyzm swoimi wpływami sięga znacznie szerzej, to nie tylko literatura, ale światopogląd, również pewien stan kultury, sposób na życie, sposób ujęcia moralności i życia społecznego<sup>20</sup>. Co także ciekawe, przez jakiś czas pojęcia symbolizm i dekadentyzm były ze sobą ściśle łączone. Nie jest tu jednak istotna historia terminu, ale to, co dziś rozumiemy pod tym pojęciem, spojrzawszy na to zjawisko z odległej i bezpiecznej perspektywy. Uznamy za T. Walas, iż dekadentyzm jest to prąd literacki o dobrze rozwiniętym podłożu światopoglądowym. Inna badaczka literatury młodopolskiej wyodrębnia dwa skrzydła tego prądu: rzymsko-verlaine’owski oraz pesymi-

<sup>19</sup> Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy. O młodopolskiej konwencji onirycznej*, [w:] teżże, *Somnambulicy, dekadenci, herosi...*, s. 147–161.

<sup>20</sup> Zob. T. Walas, dz. cyt., s. 22.

styczno-dekadencki, zaznaczając oczywiście, że ten pierwszy w Polsce wystąpił szczerkawo<sup>21</sup>.

Gdy przywołujemy sobie w myśli owe najczęstsze motywy dekadencje, to mamy wrażenie, że szczególnie dobitnie znalazły one swoje zastosowanie w poezji Tetmajera. Co ciekawe, Tetmajer parodiował język dekadencje, co może świadczyć o tym, iż nie w pełni albo w ogóle się z nim nie utożsamiał. Wychodzi więc na to, że był pozerem, schlebającym gustom epoki, wyrażającym modne teorie, w które sam nie wierzył. Nie ma to jednak, zdaje się, dla recepcji tej poezji żadnego znaczenia. Może jednakże wiązać się z jedną z podstawowych cech myśli dekadencje – z jej ambiwalencją. Dekadenci, wydaje się, jako pierwsi doszli do przekonania, iż nie istnieje prawda obiektywna. Zaakceptowali możliwość istnienia wielu prawd i wielu rzeczywistości (nawiasem mówiąc, może to być dowód na to, iż polski modernizm nie jest tak opóźniony, jak się niektórym wydaje i zaczyna się o czasie, właśnie tu, w Młodej Polsce), a tym samym doszli do przekonania, iż światopogląd nie musi być spójny. Co więcej, znieśli różnicę między przedmiotem i podmiotem – oba są twórcami fikcyjnymi. Bardzo trafnie, a zarazem posługując się niezwykle piękną metaforą, ujęła to T. Walas w swojej pracy, mówiąc, iż podmiot stał się strumieniem przyglądającym się drugiemu strumieniowi – światu<sup>22</sup>. Dekadentyzm współgra więc nie tylko z symbolizmem, ale również z impresjonizmem. Właśnie ów migotliwy podmiot poznający i takież sam świat o tym przesądza. Co więcej, w dekadentyzmie przyjęto charakterystyczną koncepcję człowieka, jako strumienia doznań, wrażeń, myśli. Ludzkie wrażenia są więc chwilowe, zmienne i szalenie indywidualistyczne. Nie dziwi zatem zbliżenie właśnie do impresjonizmu. Oba „izmy” wyrastają bowiem z podłoża pozytywistyczno-naturalistycznego, gdzie obserwacja była czynnikiem szalenie istotnym. Impresjonizm pozostał w sferze łagodnych wrażeń, dekadentyzm znacznie je uintensyfikował, prowadząc ku doświadczeniom sztucznym, niezgodnym z ówczesną moralnością, dążącym do deprawacji, do wynaturzeń, ale również do niewiary, bierności, gestu, pozy oraz do uznania siły wyobraźni. Wszystko po to, bo wygrać starcie z naturą, której dekadent nienawidził.

Taki dekadentyzm w Polsce nie mógł jednak w pełni rozwinąć swoich skrzydeł – po pierwsze dlatego, że sytuacja polityczna nie pozwalała na bierność, po drugie dlatego, że polski literat zbyt bardzo był do wsi, a więc do natury, przywiązany.

Nie będąc tutaj skupiał się na odtworzeniu całego światopoglądu dekadencje. Informacje dotyczące przyczyn narodzenia się tego fenomenu czytelnik znajdzie w literaturze przedmiotu. Poza tym są to kwestie ogólnie znane. Nie trzeba więc powtarzać, że prąd ów zrodził się na podstawie filozofii Schopen-

<sup>21</sup> Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura...*

<sup>22</sup> Zob. T. Walas, dz. cyt., s. 51.

hauera głoszącej, że świat jest zły, że rządzi nim bezrozumna i pozostająca poza dobrem i złem wola, że człowiek jest jedynie przedmiotem będącym we władzy popędu. Że u jego (tegoż prądu) podstaw stanęły również pozytywistyczno-naturalistyczne idee (odpowiednio zinterpretowane), poczucie zagrożenia wraz z postępującym rozwojem cywilizacyjno-przemysłowo-miejskim, przekonanie o wyczerpaniu się kultury europejskiej, o jej upadku, teza o unicestwieniu ludzkości wzięta z Hartmanna, bankructwo idei, wygaśnięcie wiary w moc nauki, pesymistyczna interpretacja determinizmu przyrodniczego, jednoznacznie wiodącego człowieka ku śmierci, czy też nie do końca jasno sprecyzowane przesilenie, które miało miejsce gdzieś między pozytywizmem a modernizmem. Oczywiście jest, że człowiek ma potrzeby metafizyczne. Nigdy nie czuł się – i za pewne nigdy się nie poczuje – jedynie elementem przyrody. A jednocześnie wie, że dużo go z nią łączy:

Wielbić naturę?... Za co?... Prawda, nie pobłądzi,  
bo nią mus praw tajemnych dla człowieka rządzi,  
bo jest maszyną martwą, a jej ruchy wieczne  
są bezcelowe całkiem, są, bo są konieczne.

Kochać naturę?... Za co?... Za to, że mię gwałtem  
bezwzględny utworzyła i odziała kształtem  
ludzkim, może nieszczęściu najbardziej przystępnym?  
Że mi wciąż grozi skonu widziadłem posępnym?

Że mi dała poczucie i świadomość woli,  
a w najsroźszej, tyrańskiej trzyma mnie niewoli?  
Że mi w mózg upragnienie wszczepiła poznania,  
ale poznać mi ślepe jej prawo zabrania?... [S I, 81]

Światopogląd dekadencji znalazł – jak już powiedziałem – swoje doskonałe wypełnienie w twórczości czołowego przedstawiciela Młodej Polski – Przerwy-Tetmajera. Nikt inny nie mówił tak o próżni, pustce, tęsknocie, braku sensu istnienia, niemocy, pesymizmie, zniechęceniu, braku idei, dążeniu do upadku jak właśnie Tetmajer. Do przekazania tych treści często poecie służy metaforyka akwatywna, o której wypada kilka słów powiedzieć.

Wyobraźnia akwatywna zdaje się niejednokrotnie organizować obraz poetycki wierszy Tetmajera. Nie jest jednak łatwo o tym pisać, bowiem:

Woda to żywioł powszechny, uniwersalny, a przy tym wieloznaczny. Żeby się o tym przekonać, wystarczy otworzyć pierwszy lepszy leksykon symboli. Woda jest siłą życiodajną i siłą niszczącą, symbolem prapoczątku i apokaliptycznej katastrofy, znakiem wieczności i ulotności. Wieloznaczność ta dotyczy

nie tylko szeroko pojmowanego dziedzictwa kultury. Znamionuje ona również świadomość pojedynczego człowieka. W twórczości konkretnego pisarza woda może pojawić się w funkcjach wielorakich, często antynomicznych<sup>23</sup>.

Do podobnych wniosków dochodzi Józef Bachórz, pisząc o żywiole wody w twórczości romantyków. Wody z jednej strony kojarzone były ze świętością, a z drugiej przywoływały coś okropnego, niezbadanego, zwodniczego, nieprzewidywalnego. Miały moc odrodzeńczą, oczyszczającą, życiodajną, ale również zapowiadały zniszczenie, katastrofę, apokalipsę. Konotowały myśli o nieskończoności, wzniosłości, dawały możliwość przybliżenia się do tajemnicy bytu, do bezkresu, ale równocześnie przywoływały na myśl śmierć, niebezpieczeństwo, pustkę. Morze było urodą, a jednocześnie bestią świata<sup>24</sup>. Woda – ten niezwykle wieloznaczny symbol – znalazł się więc w centrum wyobraźni młodopolskiej i otrzymał wiele nieprzeciętnych realizacji. Z naszego punktu widzenia istotne jest to, że właśnie w Młodej Polsce otrzymał on zupełnie nowy wymiar – uległ połączeniu z filozofią Schopenhauera, z religią Wschodu, został wykorzystany w symbolizmie, impresjonizmie oraz secesji. Dla nas interesujące jest szczególnie to, jak został zaadaptowany przez Tetmajera. I od razu trzeba tutaj dodać, że było to jedno z najbardziej twórczych wykorzystania.

Woda wiązała się zatem z nastrojem. Była zawsze tam, gdzie podmiotowi lirycznemu towarzyszył smutek, melancholia. Jest ona również tam, gdzie pojawia się monotonia. Przywołajmy następujący tekst poetycki:

#### WE MGŁACH STRUMIENIE...

We mgłach strumienie szumią wód,  
po skale biegnąc ściętej;  
we mgłach wieczorny opadł chłód  
na sennych fal odmęty;

we mgłach żałobny pomrok z hal  
i ciemnych zszedł krzesanic  
i we mgłach sływa żal, ach, żal  
bez dna, bez dna, bez granic... [S III, 494]

Obraz fal rzecznych jednoznacznie skojarzył się poecie z uczuciem żalu. Dowodem na to, że tego wiersza nie należy rozumieć, ale poddać się jego działaniu – zgodnie z tezą impresjonistyczno-symboliczną – jest oczy-

<sup>23</sup> W. Owczarski, *Mickiewiczowskie figury wyobraźni*, Gdańsk 2002, s. 47.

<sup>24</sup> Zob. J. Bachórz, *Akwatyczne motywy: jezioro, rzeka, morze*, [w:] J. Bachórz, A. Kowalczykowa (red.), *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, Wrocław 2002, s. 7–11.

wista sprzeczność jawiąca się już w pierwszej zwrotce. Pojawiają się dwie przeczące sobie w tym kontekście części mowy: „senny” i „biegnąc”, odnoszące się do jednego i tego samego strumyka. Przymiotnik „senny” kojarzy się bowiem z ruchem wolnym, płynnym, miarowym; czasownik „biec” ma zupełnie inne konotacje. Nie to jest jednak najważniejsze. Istotne jest to, że owe fale, podobnie jak ów żal, spadają gdzieś w dół, w jakąś przepaść, w otchłań bez granic. Wchodzenie w głąb może odnosić się do obrazu wnętrza, może być próbą penetracji jakiegoś ukrytego „ja”, w tym kontekście przepelnionego żalem. Może zatem ów obraz jest obrazem wewnętrznym... A ów tatrzański mundurek, to jedynie ekwiwalent duszy. Przyroda górską, mroczną, ciemną, zamgloną mogłaby tutaj zatem skojarzyć się z nie do końca poznanym wnętrzem ludzkim<sup>25</sup>.

Z podobnym obrazowaniem mamy do czynienia we wspomnianym już liryku. Tutaj zmieniona zostaje jednakże perspektywa z wertykalnej na horyzontalną:

W wieczorną ciszę z daleka słyszę  
szumiące cicho rzeki;  
myśli me z wolna, sennie kołysz  
szum cichy i daleki.

Wolno i sennie w wielki bezdennie  
świat myśli moje płyną,  
płyną nad gwiazdy lśniące promiennie  
i w ciemnej pustce giną. [S II, 301]

Zadziwiająco często podmiot liryczny słyszy szum wód. Jest on niepokojąco obecny zawsze i wszędzie. Wody ciągle płyną i płyną... Obraz zawarty w wierszu prowokuje do szukania znaczeń głębszych. Przywołajmy w tym celu obraz morza Ignacego Matuszewskiego z 1892 roku:

W szalonym i dzikim miotaniu się bałwanów jest ład i miara, w ponurym ich ryku – rytm i muzyka. Fala dąży za falą, nie kiedy chce, lecz kiedy musi, i posuwa się po powierzchni, swobodna pozornie i kapryśna, a jednak okiełznana jakąś niewidzialną ręką, nie mogąc zboczyć ani na włos ze swojej drogi, nie mogąc jej trwania ani na sekundę przedłużyć lub skrócić. Odczuwa ona swoją niewolę, gniewa się, pieni i wyje, ale nieubłagana siła popycha ją ciągle

<sup>25</sup> Ciekawych spostrzeżeń można również dokonać, wzięwszy pod uwagę następujący urywek z Schopenhauera: „Możemy czas porównać do niepowstrzymanej rzeki, a terażniejszość do skały, na której się ona załamuje, ale nie porywa jej ze sobą” (A. Schopenhauer, *Sämtliche Werke*, t. I, s. 329, cyt. za: J. Tuczyński, *Schopenhauer a Młoda Polska*, Gdańsk 1987, s. 173). Płynąca woda będzie wówczas antytezą skały. Skała natomiast w tym kontekście będzie symbolem indywiduum. Oczywista zatem jest interpretacja mówiąca o tym, że owe indywiduum ulega zniszczeniu przez wieczny czas. Jednostka umiera w strumieniu czasu.

naprzód i rzuca wreszcie z łoskotem na łożę z twardych kamieni nadbrzeżnych, skąd, rozbita na perliste atomy piany, spływa znowu do źródła swego bytu – wiecznego potężnego morza. Za pierwszą falą idzie druga, za drugą – trzecia, czwarta, i tak dalej, dalej, bez końca...<sup>26</sup>

„I tak dalej, dalej, bez końca...” – powtórzenia, tak charakterystyczne w tej sytuacji, sugerują niezmienność, monotonię, wieczność, nieskończoność (a nie tylko – jakby chcieli niektórzy – muzyczność). Można by z przekąsem powiedzieć, że tak jak romantycy słyszeli muzykę sfer, tak młodopolanie słyszą wieczność trwania...

Przywodzi to zatem na myśl ideę wiecznego powrotu, wraz z symbolem rotującego koła czasu, któremu zawsze towarzyszy monotonia. Obrazy te mogły się zrodzić na podstawie przerażenia Schopenhauerowskim determinizmem. Człowiek, wedle tej koncepcji, jest zawieszony między życiem a śmiercią, i fakt ten budzi skojarzenie właśnie z morzem, bowiem fala porusza się przecież ruchem wahadłowym. Ruch ten wyzyskany zostanie również w młodopolskiej symbolice dzwonów.

Pojawia się perspektywa ucieczki z tego impasu, z tego zawieszenia między życiem a śmiercią – ucieczki właśnie w nirwanę:

[...]

Tam, w tych przepaściach wodnych, przepaść jak żwir z brzegu,  
nic nie czuć, nic nie pragnąć, wszystko zrzucić z siebie,  
na zawsze się wymazać z ciała i dusz szeregu...

Tam - - nic nie chcę... Na wieki niechaj mię pogrzebie  
jakiś odmęt, niech zginę tak i nicestwieję,  
jak nicestwieję w życiu wiary i nadzieje... [S III, 408]

– pisze Tetmajer w wierszu *Znad morza*. Schopenhauerowska monotonia jest stanem braku odczuwania cierpienia, bólu. Wedle koncepcji filozofa możemy odgonić od siebie pragnienia, żądze, popęd płciowy, wówczas wola przychodzi w postaci nudy i przesyty. Niedługo jednak towarzyszy nam w tym stanie – po chwili wraca niezaspokojenie. Jednostka ciągle zatem oscyluje między bólem (spowodowanym niezaspokojeniem) a monotonią. I tak „bez końca, bez końca...”. Jednocześnie los ludzki nieustannie trwa w czasie, nieustannie podlega owym manipulacjom woli. Jest to sytuacja z gruntu tragiczna i przypominająca ruch wahadła<sup>27</sup>. Wiersz manifestuje chęć wyjścia z zastanego *status quo*. Końcowy wers zawiera jeszcze inną prawdę – wyraża, jak to

<sup>26</sup> I. Matuszewski, *Pisma*, t. I, s. 298 (cyt. za: J. Tuczyński, dz. cyt., s. 163).

<sup>27</sup> Zob. J. Tuczyński, dz. cyt., s. 45.

eufemistycznie określił Jan Prokop: „niezadowolenie z rezultatów scjentyzmu pozytywistycznego”<sup>28</sup>.

Woda kojarzy się także ze śmiercią, a więc również z tym sposobem wyswobodzenia się z koła czasu, z cierpienia. Jest obrazem całkowitego zatracenia się, pozbawienia świadomości i pamięci, a jednocześnie wskazuje na perspektywę metafizyczną. Woda budzi pragnienie odpoczynku po trudach życia, prowokuje do roztopienia się w niej i zapomnienia<sup>29</sup>, jak chociażby w tym wierszu:

Na spokojnym, ciemnym morzu  
chciałbym teraz leżeć w łodzi,  
gdzie już żagli nie ma białych  
ni szum statków nie dochodzi.

Cały ciężar ten z mych ramion,  
co mię zgina i obali,  
chciałbym rzucić w otchłań wodną  
i na ciemnej leżeć fali.

Naokoło niech mi cicho,  
niech mi sennie przestwór dźwięczy  
i niech ciemne głębie w słońcu  
kolorami giną tęczy.

Tam, tysiące mil od brzegu,  
na bezdeni, pod jasnością,  
patrząc w niebo nieruchome  
niech upajam się nicością. [S II, 275]

Zauważmy że owo morze z logicznego punktu widzenia nie powinno budzić pozytywnych skojarzeń. Jest to morze czarne, głębokie, bezdenne, to otchłań bez granic. Perspektywa pływania po takim morzu nie wydaje się kusząca. Jest ono niezgłębione, tak jak niezgłębiona jest tajemnica bytu. A jednak podmiot liryczny chce wybrać właśnie taką perspektywę, to jedyna możliwość zaznania spokoju. Obraz morza stanowi tutaj wyraźnie pożądaną ewentualność. W ten sposób można osiągnąć wyzwolenie z indywidualnego bólu i cierpienia, bo tutaj panuje wszechwładny spokój. Rozpłynięcie się w nirwanie – bo to oczywisty kontekst – jest jedną z możliwości zaprzeczenia woli do życia, a tym samym łagodzi jej negatywne działanie.

<sup>28</sup> J. Prokop, *Kazimierz Tetmajer. Znad morza*, [w:] J. Prokop, J. Sławiński (red.), *Liryka polska. Interpretacje*, Gdańsk 2001, s. 225–233.

<sup>29</sup> Zob. A. Czabanowska, *Wyobraźnia akwaticzna w poezji Młodej Polski*, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 3, s. 119.

Kolejny liryk przekazuje nam jeszcze jedną możliwość wykorzystania symboliki wody:

Po szerokim, po szerokim morzu  
płynie okręt z kotwicą urwaną,  
wiatr go pędzi coraz dalej, dalej,  
w przestrzeń pustą, chmurną, ołowianą.

Po szerokim, po szerokim morzu  
nie do brzegu ty płyniesz, okręcie,  
o podwodną gdzieś uderzysz skałę  
i bez śladu przepadniesz w odmęcie. [S II, 298]

Obraz fascynujący, a zarazem przejmujący. Przepelniony oczywiście filozofią dekadencją. Obraz płynącego okrętu może być tutaj ekwiwalentem ludzkiego życia prowadzącego nieuchronnie ku śmierci. Byłaby to oczywiście jedynie banalna prawda, gdyby nie perspektywa iście Nietzscheańska: oto na horyzoncie widać ołowianą przestrzeń prowadzącą donikąd, oto nie ma nad człowiekiem żadnego Nieba, nie ma żadnego Boga, okręt jest bez kotwicy – nie ma więc jakichś podparć światopoglądowych, religijnych, naukowych. Jest tylko ten prosty fakt – śmierć, wobec której nie trzeba tak naprawdę wielu słów. Schopenhauer mówił, że człowiek jest istotą, która wychodzi z nicości, reprodukuje i odchodzi do nicości. Byt indywidualny – w odróżnieniu od woli – jest jedynie stałym umiarem. Co więcej, człowiek, patrząc w przeszłość, widzi nicość, patrząc w przyszłość, widzi to samo<sup>30</sup>. Perspektywa ta jest z gruntu pesymistyczna.

Ten i wcześniejszy wiersz są zatem realizacją słynnego motywu *mare tenebrarum*, który, według Anny Czabanowskiej, miał trzy ekwiwalentyzacje w literaturze młodopolskiej: pogrążenie się w bezmiarze wód; żegluga po morzu lub rzece łodzią kierowaną przez podziemnego przewoźnika (wariantem jest płynięcie na łodzi bez steru lub bez kotwicy) oraz martwe, zatrute wody, jeziora, moczary<sup>31</sup>. W poezji Tetmajera kroczy więc idealizm, a tuż za nim podąża nihilizm. W ostatnim przywołanym wierszu egzystencja ludzka nie tylko nie znalazła oparcia w jakiejś transcendencji, ale również straciła wiarę w samą siebie – stąd wybór nicości właśnie.

Wyobraźnia Tetmajera – by przejść do rozstrzygnięć szerszych – ogarnięta zastała zatem wyraźnie żywiołem wody (nie tylko seria druga jego poezji, ale również seria trzecia, a może przede wszystkim, zdradza szczególne zainteresowanie tym tematem). Do tego stopnia, że nie tylko rzeki, nie tylko łodzie płyną u Tetmajera, ale także, na przykład, głos kobiecy czy myśli podmiotu lirycznego. Czabanowska w swoim opracowaniu pisze w tym kontekście o ogólnym zainte-

<sup>30</sup> Zob. J. Tuczyński, dz. cyt., s. 168–169.

<sup>31</sup> A. Czabanowska, dz. cyt., s. 124.



resowaniu żywiołem w Młodej Polsce, z którego wyrasta także jeden z ważniejszych prądów epoki – jak się okaże, nie tylko plastyczny – a mianowicie secesja.

Secesja miała szczególnie pociąg do wody, zwłaszcza płynącej, i wszystkiego, co się wiąże z wodą. Ulubionym ptakiem secesji był płynący po wodzie łąbędź [okazuje się, że także symbolizm go sobie upodobał – K.W.], ulubionym owadem unosząca się nad wodą łątka. Ulubionymi motywami zdobniczo i ornamentyki secesyjnej – przeróżne rośliny wodne: grzybień, trzciny, morszczyny, zwierzęta żyjące w wodzie lub w pobliżu wody: ryby, żaby, ślimaki, ośmiornice, rozgwiazdy, meduzy. Dodajmy do tego jeszcze różne przedstawione przez artystów secesyjnych bóstwa wodne: najady, rusalki, wodniki i wodnice<sup>32</sup>.

– zaznacza Mieczysław Wallis. Co ciekawe, dokładnie te same motywy ożywiają literaturę tego czasu. Niektórzy mówią również o oddziaływaniu secesji na sztukę muzyczną<sup>33</sup>. W znacznym stopniu woda ogarnęła umysłowość młodopolską. Jan Tuczyński, interpretując ów żywioł, mówi o silnym jego zespoleniu z tezami Schopenhauera dotyczącymi czasu i śmierci. Według badacza symbolika „wody płynącej” wiąże się z przepływem czasu; „woda stojąca” i „czarna” oznacza zazwyczaj śmierć, natomiast fale wiążą się z wahadłowym oscylowaniem między życiem a śmiercią<sup>34</sup>.

Nie wszystkie liryki Tetmajera związane ze światopoglądem dekadencją operują symboliką wody. W niektórych pojawia się ulubiona pora roku młodopolań – jesień:

Rdzawe liście strząsa z drzew  
wiatr jesienny i gna precz -  
poniesione w chłodną dal  
nie powrócą nigdy wstecz.

Żaden z liści więcej już  
nie odrośnie na swym pniu,  
poniesiony w chłodną dal  
nie powróci nigdy tu.

Nie powrócą nigdy tu,  
w moje serce, do mej krwi,  
te marzenia, które czas  
i poznanie wzięły mi. [S II, 278]

<sup>32</sup> M. Wallis, *Secesja*, Warszawa 1984, s. 196.

<sup>33</sup> Zob. R. Augustyn, *Pojęcie „secesja” w zastosowaniu do muzyki*, [w:] *Muzyka polska a modernizm*, Kraków 1981, s. 55–64.

<sup>34</sup> J. Tuczyński, dz. cyt., s. 169.

I tu znowu można przywołać kontekst filozoficzny:

[...] nasz czasowy byt jest zwykłym obrazem naszej istoty samej w sobie. Ta musi mieć źródło w wieczności, bo właśnie tylko czas jest formą naszego poznania: z pomocą czasu jedynie poznajemy istotę własną i wszystkich rzeczy jako przemijającą, skończoną i podlegającą zniszczeniu<sup>35</sup>.

Marzenia podmiotu lirycznego zostają zabrane właśnie przez czas i poznanie. O czym to mogą być marzenia? Nie wiadomo. W przywołanym kontekście wychodzi na to, że mogły to być marzenia o nieskończoności, o wieczności. I znowuż mamy do czynienia z wizją pesymistyczną, melancholijną, dekadencją. Jeszcze głębiej – i bez obrazowania pośredniego – prawdy powyższe zostają wyrażone w następującym wierszu:

Smutną jest dusza moja aż do śmierci - -  
opuszczam ręce, niech się co chce dzieje,  
już mi cios żaden mózgu nie przewierci,  
bom już zeń wygnał do szczętu nadzieję.

I oto stoję milczący, jak we śnie,  
nad urną pragnień mych rozbitą w ćwierci,  
a żem ją strącić musiał w proch tak wcześniej,  
smutną jest dusza moja aż do śmierci. [S II, 297–298]

Metaforyka śmierci oraz cytat z *Pisma Świętego* potęgują atmosferę dekadencją. Pragnienia, nadzieje stanowią czystą kartę w duszy podmiotu. Można by pomyśleć, że został osiągnięty spokój – niedoświadczanie pragnienia, będącego przecież źródłem cierpień u Schopenhauera. Jednak tutaj filozofia idealisty odchodzi na drugi plan. Wiersz jest raczej wyrazem bezdogmatyzmu młodopolskiego, braku wiary w jakąkolwiek przyszłość, braku możliwości działania. To profetyczne przeczuwanie bliskiej i nieuniknionej śmierci, pojawiające się w wierszu drzewo, obecne zresztą w symbolice już od dawna, oznacza m.in. łączność nieba z ziemią. Można zatem sądzić, że mowa tu o drzewie metafizycznym. Jeżeli w ten sposób poprowadzimy interpretację, wówczas dojdziemy do wniosku, że liście spadają z „drzewa transcendentalnego”, z drzewa łączącego człowieka z Bogiem. Ale, zgodnie z sugestią wyrażoną w utworze, nie ma już takiego połączenia. Wszelkie metafizyczne marzenia są mrzonkami. W wierszu wykorzystany został znany z apokryfów motyw *puer senex*. Podmiot nie jest człowiekiem starym, a mimo to jego stan duchowy zdaje się charakteryzować człowieka w podeszłym wieku, któremu zbrzydło życie, którego nic nie cieszy, który nie znalazł w tym istnieniu sensu, nie znalazł Boga.

<sup>35</sup> A. Schopenhauer, *Sämtliche Werke*, t. V, s. 550 (cyt. za: J. Tuczyński, dz. cyt., s. 180).

W takiej sytuacji pozostaje jedynie wspomnienie:

Pamiętam ciche, jasne, złote dni,  
co mi się dzisiaj cudnym zdają snem,  
bo był otwarty raj także i mnie  
w dzieciństwie mem.

I czasem myślę, żem ja tylko spał,  
że całe życie moje było snem - -  
zbudzę się, raj ten odnajdę, com miał  
w dzieciństwie mem. [S II, 300]

Dzieciństwo nie jest jednak odległe. Wypada jednak przy tym liryku zwrócić uwagę na coś innego. Wydaje się, że pod wpływem młodopolskiego zafascynowania snem powstał ten utwór. Motyw życia-snu nie był obcy literaturze, pojawił się chociażby u Szekspira w jego *Śnie nocy letniej*, pojawił się w dramacie hiszpańskim. Tutaj dochodzi do głosu jednak inna tradycja – ówczesne zafascynowanie hipnozą w naukach psychologicznych oraz w psychiatrii. Camille Mèl-land pisał, że świat rzeczywisty może być jedynie snem, z którego się kiedyś obudzimy. Tadeusz Miciński pytał, czy przypadkiem my nie jesteśmy czyimś snem<sup>36</sup>. Szalenie ciekawe to propozycje. O dziwo, „zbudzę się” może w tym kontekście oznaczać umrzeć! Ten wiersz również nie poddaje się logicznemu uporządkowaniu. Bo najpierw dowiadujemy się, że dzieciństwo było jak sen, że osoba, która przemawia pamięta te piękne, ciche dni, i że czuła się wtedy jak w raju. A za chwilę okazuje się, że snem jest życie, to, z którego chce zrezygnować, właśnie budząc się. Niemożność wyrażenia treści tego wiersza za pomocą języka dyskursywnego każe, zgodnie z teorią symbolizmu, dopatrywać się w nim jakichś treści sugerowanych. A więc możliwa jest interpretacja łącząca ów liryk z metempsychozą. Dzieciństwo może zatem symbolizować tu stan sprzed narodzin, pierwotny raj, w którym egzystują dusze przed wcieleniem. Podmiot liryczny chce więc wrócić do tego doświadczenia. I tak, jak mówiłem, chce się obudzić, czyli umrzeć.

Pustka i otchłań to dwie rzeczywistości, które zajmują ważne miejsce w twórczości Tetmajera. Ponieważ pustka to miejsce bezludne, toteż bohater liryków Tetmajera często jest sam. Płynie łodzią bez kotwicy, leży samotnie na morzu otchłani, wspomina dzieciństwo... Podmiotowi towarzyszą szerokie, bezduszne przestrzenie, przestrzenie bez końca. Pejzaże owe wypełnione są najczęściej emocjami negatywnymi (nie zawsze jednak, istnieje bowiem dla Tetmajera również samotność pozytywna – wówczas, gdy płynie z poczucia wyższości, gdy izolacja ma potwierdzić potęgę jednostki, jej nieprzeciętność, np. w wierszu *Albatros*). Pustka to także puste niebo, brak transcendencji, brak wiary. Często towarzyszy jej metafora otchłani,

<sup>36</sup> Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy. O młodopolskiej konwencji...*

która może być synonimem ponadludzkiej rzeczywistości, ale może także oznaczać głębię ludzkiej psychiki. Otchłań natomiast to coś, czego umysł nie jest w stanie ogarnąć, co wykracza poza jego horyzonty poznawcze. Może ona budzić zarówno pozytywne, jak i negatywne odczucia. Bo z jednej strony przeraża, a z drugiej przywołuje nastrój metafizyczny – i tutaj przestają się liczyć spory egzystencjalne wobec niezmiernego bytu. Czyli jako coś wymykającego się poznaniu jest przerażająca, ale jako coś, w co można się zanurzyć i zapomnieć o cierpieniu, jest pożądana i mile widziana<sup>37</sup>. Brak ruchu, monotonia, martwota – to elementy towarzyszące tym obrazom. Ale nie zawsze. Tetmajer na przykład w wizji Tatr znacznie odchodzi od tego schematu. Uruchamia w tym kontekście wyobraźnię impresjonistyczną.

I o impresjonizmie Tetmajera w związku z powyższym faktem słów kilka należy powiedzieć. Błoński zauważył, że poeta, opisując przedmioty, odwoływał się do koloru. Świat jego poezji był często mglisty, obłany różnorodnymi barwami, pod różnym kątem padającym światłem. Poeta przywołuje dźwięki niepewne, nietrwale, chwilowe. Pragnie uchwycić wrażenie, oddać chwilowe, zmienne cechy przedmiotu. I, co ważne, były to cechy, które dostrzegał tylko on, i tylko jednorazowo. Błoński pisze:

Żadnego z krajobrazów poety nie można rozpoznać: góry Tetmajera istniały tylko przez sekundy – wtedy, kiedy na nie patrzył. Była to znaczna oryginalność: Tetmajer odnowił recepty romantyków, zalecających uzgodnienie stanów duchowych z obrazami przyrody, dostroił tę przyrodę do nowych nastrojów i uwolnił od obowiązku ilustrowania treści moralnych, społecznych czy nawet filozoficznych; w jednorazowym wzruszeniu szukał poetyckiej prawdy, własnego tylko współbrzmienia z krajobrazem<sup>38</sup>.

W liryce impresjonizmu obserwujemy wyraźne przeciwstawienie się parnasmowowi. Wprowadza się więc w niej formy ulotne o charakterze pieśniowym. Bo to właśnie muzyka stała się wzorem dla liryki impresjonistycznej. Paul Verlaine w słynnym wierszu-manifeście napisał:

Nade wszystko muzyki! Dla niej  
Przenos wiersz nieparzysty nad inne,  
Roztopiony w powietrzu płynnej,  
Bez ciężarów, co wstrzymują zdanie.

Wiąż wyrazy niedbale dobrane:  
Nic droższego od przymglonej piosenki,  
Gdzie w upojeniu łączy dźwięki  
Z Wyrazistym Niezdecydowanie

<sup>37</sup> Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Pustka – otchłań – pełnia. Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia*, [w:] teże, *Somnambulicy, dekadenci, herosi...*, s. 29–78.

<sup>38</sup> J. Błoński, dz. cyt., s. 287.

To piękne oczy za woalu zasłoną,  
To dzień od żaru południa drżący,  
To przez niebo jesieni stygnącej  
Gwiazdy w głębi błękitnej toną.

Bo nade wszystko chcemy Odcienia,  
Odcienia, nie kolorów tęczy!  
Oh, tylko Odcień zaręczy  
Sen ze snem, z fletnią rogu brzmienia!

Stroń od puenty zabójczej. Niech zgłuchnie  
Okrutny dowcip i śmiech pod piórem,  
Co każą płakać oczu lazuram,  
Odrzuć tę całą nędznych czosnków kuchnię!

Złam retoryce kark, bez pardonu!  
I nie wahaj się, sam pełen żaru,  
Rym nauczyć mądrego umiaru;  
Dokąd poniósłby, nieposkromiony?

O, któż zliczy Rymu złe narowy,  
Jaki Negr szalony, głuche dziecko  
Wynalazło ten lśniący zdradziecko,  
Brzmiący pusto klejnot groszowy?

Muzyki wszędzie, muzyki zawsze!  
Niech z twojej duszy wiersz skrzydlaty  
Ulatuje w nieznanym dusz światy,  
W niebo innych miłości najdalsze.

Niech go na pięknej przygody pióra  
Weźmie powiew poranku,  
Niosący wonie mięty i tymianku...  
A wszystko inne - to literatura...<sup>39</sup>

W interpretacji poetyki liryki impresjonistycznej zwrócono szczególną uwagę na strukturę brzmieniową (stosowanie różnego rodzaju współbrzmień i paralelizmów). Zauważono zmianę podejścia do czasu – jest to czas zawsze momentalny, chwilowy, ulotny, nieuchwytny. Poezja to wyraz chwili, przelotnego nastroju, często operująca zamazanym sensem. Ma bowiem ukazywać uczucia, emocje – podobnie jak sztuka asemantyczna – muzyka. Pod względem językowym sensu-

---

<sup>39</sup> P. Verlaine, *Sztuka poetycka*, tłum. M. Jastrun (cyt. za: A.Z. Makowiecki, dz. cyt., s. 137–138).

alistyczne podejście impresjonizmu uwyrażnia się w konstrukcjach nominalnych (opisuje się cechy jako rzeczowniki) oraz w traktowaniu cech jako wydarzeń. Wyeksponowano fakt, iż impresjoniści znacznie częściej też wybierają czasowniki niż przymiotniki, właśnie po to, aby pokazać migotliwość przedstawionej rzeczywistości<sup>40</sup>. Błoński uznał Tetmajera właśnie za twórcę impresjonistycznego. Nie widzi natomiast podstaw, by uważać go za symbolistę, bo: „ufał on – jak się okazało złudnie – magii epitetu. W jego wierszach roi się od przymiotników, które – i to nie tylko u niego – przestały działać, skoro minęła epoka”<sup>41</sup>. Zacytujmy niewątpliwie najlepszy wiersz impresjonistyczny Tetmajera:

Cicho, cicho, nie budźmy śpiącej wody w kotlinie,  
 Lekko z wiatrem pływamy po przestworów głębinie...  
 Okręcajmy się wstęgą naokoło księżycy,  
 Co nam ciała przezrocze tęczą blasków nasyca,  
 I wchłaniajmy potoków szmer, co toną w jeziorze,  
 I limb szumy powiewne i w smrekowym szept borze,  
 Pijmy kwiatów woń rzeźwą, co na zboczach gór kwitną,  
 [...]  
 Oto gwiazdę, co spada, lećmy chwycić w ramiona,  
 Lećmy, lećmy ją żegnać, zanim spadnie i skona,  
 Puchem z mlecza się bawmy i ćmy błoną przezrocza  
 I sów pierzem puszystym [...]<sup>42</sup>

Tetmajer – twierdzi Błoński – mówi o uczuciach. Brak u niego wniosków, dlatego też nie będzie mógł współtworzyć poezji młodopolskiej po 1900 roku. Makowiecki pisze natomiast, że przyczyną przygaśnięcia zachwytu Tetmajerem było nagromadzenie przez niego motywów i chwytów młodopolskich przy zachowaniu tradycyjnej wersyfikacji<sup>43</sup>. Tetmajer nie przeszedł od negatywu do pozytywu – zgodnie z charakterem przemian epoki. Pozostał na swoim miejscu i musiał zostać zapomniany.

Wracając do tematyki pieśniarstwa osnutego na kanwie wierszy Kazimierza Przerwy-Tetmajera, pozwolę sobie na wygłoszenie opinii, iż do próby ujęcia istoty związków literacko-muzycznych w pieśniach skomponowanych do słów Tetmajera można przejść dopiero po dokonaniu dogłębnej analizy twórczości poetyckiej tegoż poety. Dotychczasowe prace muzykologiczne dotyczące tej tematyki wykazują – niestety – znaczną ignorancję w sferze analizy i interpretacji dzieł literackich. Nie da się ponadto znaleźć w nich kontekstu filozoficznego

<sup>40</sup> Zob. M. Głowiński, *Impresjonizm*, [w:] A. Brodzka (red.), *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Wrocław 1991, s. 418–421.

<sup>41</sup> J. Błoński, dz. cyt., s. 288.

<sup>42</sup> K. Tetmajer, *Melodia mgieł nocnych* (cyt. za: J. Błoński, dz. cyt., s. 287).

<sup>43</sup> Zob. A.Z. Makowiecki, dz. cyt., s. 26.

czy w ogóle społeczno-kulturowego. Traktują one warstwę słowną tworu synkretycznego jedynie jako sferę poboczną, mało znaczącą i zwracają się głównie ku analizie muzycznej. Nie dążą do wniknięcia w głąb tekstu, nie pragną wykryć właściwości czy to formalnych, czy semantycznych, które zawsze mają znaczący wpływ na konstrukcję muzyczną. A przecież wiadomo, że tekst w każdym praktycznie wypadku stanął u początku procesu twórczego. To przede wszystkim on pobudzał wyobraźnię kompozytora.

Wybrane do interpretacji utwory wzięte zostały w zdecydowanej większości z pieśni Karłowicza i Szymanowskiego. Przyświecało mi bowiem założenie takie, by pokazać, że owe wiersze doskonale wpisują się w ideologię polskiego modernizmu, a więc w czasy, w których w całej pełni przypadło żyć zarówno Tetmajerowi, jak i powyższemu kompozytorom. Co ciekawe, nie są to wiersze najbardziej znane. Tu dochodzi do głosu kwestia indywidualnych wyborów.

## Bibliografia

- Augustyn Rafał, *Pojęcie „scesja” w zastosowaniu do muzyki*, [w:] *Muzyka polska a modernizm*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1981, s. 55–64.
- Bachórz Józef, *Akwatyczne motywy: jezioro, rzeka, morze*, [w:] Józef Bachórz, Alina Kowalczykowa (red.), *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Wrocław 2002, s. 7–11.
- Błoński Jan, *Kazimierz Tetmajer*, [w:] Kazimierz Wyka, Artur Hutnikiewicz, Mirosława Puchalska (red.), *Literatura okresu Młodej Polski*, t. 1, seria: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1968, s. 279–320.
- Chylińska Teresa, *Karol Szymanowski i jego epoka*, t. 1, *Musica Iagellonica*, Kraków 2008.
- Czabanowska Anna, *Wyobrażenia akwatyczne w poezji Młodej Polski*, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 3, s. 99–135.
- Dziębowska Elżbieta, *Postawa ideowo-artystyczna Mieczysława Karłowicza*, [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Z życia i twórczości Mieczysława Karłowicza. Studia i rozprawy*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1970, s. 9–49.
- Głowiński Michał, *Impresjonizm*, [w:] Alina Brodzka (red.), *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1992, s. 418–421.
- Homer, *Odyseja*, przeł. Lucjan Siemieński, wstęp Zofia Abramowiczówna, oprac. i obj. Jerzy Łanowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1992, 2003, s. 238.
- Krzyżanowski Julian, *Neoromantyzm polski. 1980–1918*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1963.
- Makowiecki Andrzej Z., *Młoda Polska*, wyd. 2, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1987.
- Moréas Jean, *Symbolizm*, tłum. Maciej Żurowski, [w:] Andrzej Z. Makowiecki, *Młoda Polska*, wyd. 2, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1987, s. 138–140.
- Owczarski Wojciech, *Mickiewiczowskie figury wyobraźni*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002.

- Podraza-Kwiatkowska Maria, *Literatura Młodej Polski*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1992.
- Podraza-Kwiatkowska Maria, *Pojęcie symbolu*, [w:] tejsze, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.
- Podraza-Kwiatkowska Maria, *Przełomowe znaczenie literatury Młodej Polski*, [w:] tejsze, *Somnambulicy, dekadenci, herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Wydawnictwo Literackie, Kraków – Wrocław 1985, s. 8–28.
- Podraza-Kwiatkowska Maria, *Pustka – otchłań – pełnia. Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia*, [w:] tejsze, *Somnambulicy, dekadenci, herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Wydawnictwo Literackie, Kraków – Wrocław 1985, s. 29–78.
- Podraza-Kwiatkowska Maria, *Somnambulicy. O młodopolskiej konwencji onirycznej*, [w:] tejsze, *Somnambulicy, dekadenci, herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Wydawnictwo Literackie, Kraków – Wrocław 1985, s. 147–161.
- Podraza-Kwiatkowska Maria, *Zagadnienie polskiego symbolizmu*, [w:] tejsze, *Młodopolskie harmonie i dysonanse*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1969, s. 9–41.
- Prokop Jan, *Kazimierz Tetmajer. Znad morza*, [w:] Jan Prokop, Janusz Sławiński (red.), *Liryka polska. Interpretacje*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001, s. 225–233.
- Przerwa-Tetmajer Kazimierz, *Poezje*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980.
- Tuczyński Jan, *Schopenhauer a Młoda Polska*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1987.
- Walas Teresa, *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905)*, Wydawnictwo Literackie, Kraków – Wrocław 1986.
- Wallis Mieczysław, *Secesja*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1984.
- Wyka Kazimierz, *Modernizm polski*, wyd. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968.

## Summary

“...and plunge into the silent abyss of oblivion...”

**Poems by Przerwa-Tetmajer in the art song of Karłowicz and Szymanowski**

### Part 1: Interpretation of texts

The present article constitutes the first part of the planned two-part study. The entire work is aimed at presenting a coherent and complete picture of the relationship between music and lyrics in the art song of Karłowicz and Szymanowski, which was created on the basis of Kazimierz Przerwa-Tetmajer’s poetic texts.

The article featured in this issue is concerned with an attempt to interpret Przerwa-Tetmajer’s texts, which stimulated the imagination of the two previously mentioned composers.

The author assumes that the poem, which is eventually musicalized, is an appropriate starting point for the analysis of the songs. In this context, it is important to answer the question: “Which of its features and characteristics, both formal and ideological, made it interesting to the composer?”

The article opens with a brief outline of Tetmajer’s biography, which is followed by an explanation as to why he became the ideological exponent of the Young Poland generation.



The works of the leading representative of the Young Poland movement are presented in the context of the most important “isms” of the period: symbolism, impressionism, the Decadent movement, Parnassianism and Art Nouveau.

The author of the article points to the relationship between symbolism and the idealistic philosophy characteristic of Plato and Plotinus and the philosophy of Hartmann and Schopenhauer, as well as to its presence in the Western philosophical thought. He also observes that the decadent worldview was perfectly complemented by Przerwa-Tetmajer’s works. No one spoke of the vacuum, void, longing, meaninglessness of life, powerlessness, pessimism, discouragement, lack of ideals and approaching downfall quite like Tetmajer, who often used aquatic metaphors to convey these ideas.

In the latter part of the article, the author draws attention to the fact that the language of the symbolists made use of the “achievements” of the decadents. These two worldviews often exploited the same motifs. The fundamental difference lies in interpreting said motifs in a positive or negative way.

The article closes with a reflection on the subject of Tetmajer’s impressionism. Describing objects, the poet made references to their colour. The world of his poetry was often hazy, bathed in diverse colours and light that comes from different angles. The sounds were uncertain, impermanent, fleeting. He was motivated by the desire to capture an impression, render the changeable properties of an object. What is significant is that these properties could only be discerned by him and only a single time.

Interpreted in this way, Tetmajer’s poetry, as the author emphasizes in the summary, provides the foundation that is essential to fully understanding the ideas expressed in its musical adaptations by Mieczysław Karłowicz and Karol Szymanowski.