

JAN TOMKOWSKI

(Instytut Badań Literackich PAN)

## Nieskończoność i secesja (na przykładzie eseistyki Miriama)

Wyobraźmy sobie, że pewnego dnia Bolesław Prus, mocno już znużony ważnymi kwestiami społecznymi, takimi jak rozwój przemysłu, oświaty i nauki na ziemiach polskich, funkcjonowanie ochronek i niedostatek latarni miejskich, upadek starych obyczajów i powstawanie nowych, postanowił wziąć na warsztat temat godny raczej poety niż sumiennego kronikarza czy też felietonisty. Gdyby zdecydował się napisać o nieskończoności, to jak wyglądałyby rozważania znakomitego pisarza? I czy na ten temat miałby w ogóle coś do powiedzenia?

Odpowiedź nie może być jednoznaczna, bo poglądy Prusa na tego rodzaju zagadnienia, rozpatrywane również przez uczonych, ale jednak bliższe metafizykom, ewoluowały z upływem lat. Młody Prus zachowałby się pewnie jak wzorowy pozytywista, pilny uczeń Spencera, pragnący oswoić nieskończoność, poddając niebezpieczny i mało precyzyjny termin rygorom naukowemu. Nieskończoność w matematyce to ostatecznie coś zupełnie innego niż nieskończoność w poezji, a nawet nieskończoność w psychologii, którą scjentyści pragnęli zastąpić fizjologią i fizjonomiką. Wzorowy pozytywista próbuje wyzwolić się spod dyktatury nieskończoności, znajdując dla tego, co nieogarnione, nieokreślone i niezmierzone pewien obszar, który Spencer nazwał *Unknowable*<sup>1</sup>. Poza jego granicami przebiega jednak normalne życie, będące przedmiotem naszej aktywności.

---

<sup>1</sup> Propozycje filozoficzne Spencera wywołały w swoim czasie żywą dyskusję, nie tylko w Anglii. Zob. np. E. Jordan, *The Unknowable of Herbert Spencer*, „The Philosophical Review” 1911, nr 3, s. 291–309; G. Santayana, *The Unknowable: The Herbert Spencer lecture delivered at Oxford*, Oxford 1923. W Polsce dzieło Spencera pod tytułem *Systemat filozofii społecznej* (6 części, Warszawa 1886–1891) przełożył Józef K. Potocki.

Prus z okresu *Emancypantek* podobnym iluzjom już nie ulegał. W wykładzie profesora Dębickiego nieskończoność udaje się jeszcze zneutralizować nadzieją na pogodzenie nauki i wiary, której pisarz nie chciał się wyrzec do końca. Mimo wszystko już w tej powieści nieskończoność budzi lęk metafizyczny, w ostatnich utworach coraz bardziej widoczny i coraz trudniejszy do przesłonięcia racjonalną argumentacją.

„Kurier Codzienny” nie ukończył jeszcze druku *Emancypantki* (dopiero w wersji książkowej powieść otrzyma dzisiejszy tytuł z użyciem liczby mnogiej), gdy na łamach „Świata” Zenon Przesmycki rozpoczynał publikację obszernej rozprawy *Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko we współczesnej poezji belgijskiej*, a pod pseudonimem Jan Żagiel ogłaszał kolejne odcinki *Harmonii i dysonansów*. Spotykały się w literaturze polskiej dwa pokolenia, choć na dobrą sprawę Prus był od swego kolegi starszy zaledwie o czternaście lat.

Już w artykule *Poezja Lamartine’a niegdyś a dziś* Miriam dokonał wstępnego rozpoznania jednej z kluczowych kategorii romantycznych. W poetyckiej wizji słońca, gwiazdy, zaświaty, aniołowie, duchy tworzyły pewną całość nieskończoną, wieczną, przeciwstawianą życiu widzialnemu, doczesnemu, ziemskiemu. Lamartine nie był oczywiście wyjątkiem, choć przyznać trzeba, że dążył do pojednania, a nawet pogodzenia rozmaitych sfer bytu, układających się w „jeden wielki, harmonijny akord”<sup>2</sup>, co piszącemu o nim krytykowi chyba się spodobało. Dodawał ponadto, że nieskończoność to nie tylko wymiar kosmiczny, ale również ludzki – istnieje bowiem nieskończoność dążeń i sposobów działania. W gruncie rzeczy więc makro- i mikrokosmos zachowują się jak gdyby podobnie. Z tego wczesnego tekstu nie wynikało jeszcze, by autor zamierzał uczynić z nieskończoności pojęcie fundamentalne dla swej filozofii sztuki<sup>3</sup>.

Uczyni to niebawem, w nieco egzaltowanej, poetyckiej formie, w zakończeniu *Harmonii i dysonansów*. Opowie się tam już znacznie bardziej stanowczo po stronie „młodych”, dopiero rozpoczynających działalność artystów:

<sup>2</sup> Miriam (Z. Przesmycki), *Poezja Lamartine’a niegdyś a dziś*, „Świat” 1890, nr 21, s. 515–519; nr 22, s. 542–546; nr 23, s. 567–570; nr 24, s. 604–607. W niniejszej pracy cytuję według: tenże, *Wybór pism krytycznych*, oprac. E. Korzeniewska, t. 1, Kraków 1967, s. 136.

<sup>3</sup> Na zbieżność pomysłów Miriama z ideami Thomasa Carlyle’a i Charles’a Morice’a zwraca uwagę M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, wyd. 3, Kraków 2001, s. 22–23.

W ich rękach przyszłość, w ich rękach klucze od wrót czarodziejskich, za którymi nowe nieznanne otwierają się horyzonty i w promienistych zorzach wyblyska biały posąg Piękna ze lśniącą mu w źrenicach Nieskończonością<sup>4</sup>.

To już zapewne manifest, a może nawet manifest antypozytywistyczny, choć w kolejnym odcinku Jan Żagiel poszukuje inspiracji dla swej teorii w pracach Hipolita Taine'a, tak wysoko cenionego przez pozytywistów. Zachwyca się jego stosunkowo wczesną *Historią literatury angielskiej*<sup>5</sup>, lecz późniejsze prace filozofa budzą coraz więcej wątpliwości.

Jak wynika z oceny zawartej w *Harmoniach i dysonansach*, Taine miał wszelkie szanse stać się odnowicielem francuskiej krytyki literackiej i godnym następcą Sainte-Beuve'a. Niezwykle obiecująco brzmiały zapowiedzi poszukiwania genezy poezji współczesnej, nowe perspektywy otwierał „mistycyzm metafizyczny”, sztuka przybliżyła się do swoich naturalnych źródeł, którymi były zawsze nieskończoność, marzenie i symbol. Niestety, zdaniem Miriama autor *Filozofii sztuki* zawiódł pokładane w nim nadzieje, zwracając się ku „nauce pozytywnej”, traktującej literaturę i sztukę zaledwie jako obraz przemian społecznych, lekceważąc ideę piękna i ostatecznie wypaczając sens dzieła sztuki<sup>6</sup>.

W sporze z koncepcjami Taine'a dojrzywały refleksje jednego z najwybitniejszych przedstawicieli literatury Młodej Polski, a pojęcie nieskończoności odgrywało w nich coraz większą rolę. W studium *Maurycy Maeterlinck* jest ono czymś znacznie więcej niż poetyckim symbolem, oniryczną wizją, wyrazem tęsknoty duchowej:

[...] wszystkie pozornie dywergujące i nieprzebytymi granicami od siebie oddzielone sfery, części i dziedziny są odwiecznie i na wieki powiązane z sobą, w nieustannej znajdują się korespondencji, nieustannie wpływają na się i w każdym najdrobniejszym wypadku wzajemnie się odczuwają. Związek ten i harmonię utrzymuje między nimi wspólny wszystkim bez wyjątku, rzeczywistą wszystkich istotę stanowiący i wszystkie do jednej sprowadzający całości – pierwiastek Nieskończoności. On to stanowi prawdziwą, bo wiekuiącą, nieśmiertelną treść równie natury organicznej i nieorganicznej, jak człowieka, równie najogólniej działających sił przyrody, jak każdego pojedynczego zjawiska; on spaja wszystkie ogniwa w łańcuch nieprzerwany, on jest powodem, iż najbliższe drgnienie jednego z ogniwi w całym łańcuchu dreszcz sympatyczny budzi, on

<sup>4</sup> J. Żagiel (Z. Przesmycki), *Harmonie i dysonanse. VIII. Vatum genus...*, „Świat” 1891, nr 11, s. 218–220. Tu według: tenże, *Wybór pism krytycznych*, t. 1, s. 206.

<sup>5</sup> H. Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, t. 1, Paris 1864.

<sup>6</sup> Ewolucję poglądów Miriama analizuje M. Podraza-Kwiatkowska, „*Życie w pięknie...*” (*O Miriamie krytyku*), [w:] też, *Somnambulicy – dekadenci – herosi*, Kraków 1985, s. 390–424. Jest to najpełniejsza wersja przedrukowywanego kilkakrotnie artykułu.

wywołuje te zdumiewające ludzi powierzchownych zbiegi, nie mających ze sobą – na oko – żadnego związku, wypadków i okoliczności<sup>7</sup>.

Ten fragment zasługuje na wnikliwą analizę z co najmniej kilku powodów. Po pierwsze, nie mamy żadnych wątpliwości, że nieskończoność (czy też Nieskończoność?) w wizji Miriama przestaje być kategorią naukową, matematyczną czy astronomiczną. Staje się nawet czymś więcej niż pojęciem filozoficznym. Tak rozumiany termin prowadzi nas gdzieś w regiony metafizyki, a nawet teologii czy mistyki. Po drugie, przeciwieństwem tak pojmowanej nieskończoności nie będzie „skończoność”, czyli byt ograniczony, doczesny, na przykład zamknięty w granicach czasu i przestrzeni. Nieskończoność utożsamiona bowiem została z wręcz panteistyczną Jednością, a zatem siłą porządkującą całe uniwersum. Jej przeciwieństwem byłby więc może raczej chaos<sup>8</sup>?

Jak łatwo zauważyć, myślenie Miriama przekracza ramy wyznaczone zwykle teorii poezji czy nawet teorii sztuki<sup>9</sup>. Staje się początkiem jakiejś ontologii, w której nieskończoność pełni rolę, jaką inni myśliciele przypisują Bogu, naturze, duchowi. Zdaniem autora *Maurycyego Maeterlincka*, nieskończoność łączy się z wiecznością, ale spaja wszystkie poziomy bytu, nie wyłączając materii nieorganicznej. „Pierwiastek nieskończony” kojarzy nam się z paradoksami mistycznymi, choćby „iskierką boską” Mistra Eckharta. Teoria korespondencji przywołać może na myśl poetyckie obrazy Baudelaire’a, ale wywodzi się zapewne z pism mistycznych Swedenborga.

W dalszej części cytowanego tekstu Miriam czyni już bardziej konkretny użytek z refleksji nad nieskończonością, odnosząc ją do symbolistycznej koncepcji poezji. Dochodzi przy tym do wniosku, że istnieją

<sup>7</sup> Z. Przesmycki, *Maurycy Maeterlinck. Stanowisko jego w literaturze belgijskiej i powszechnej*, „Świat” 1891, nr 3, s. 58–62; nr 4, s. 90–92; nr 5, s. 112–117; nr 6, s. 124–138; nr 7, s. 162–164; nr 8, s. 194–196; nr 9, s. 212–213; nr 10, s. 237–241; nr 11, s. 261–263; nr 12, s. 288–289; nr 14, s. 2339–340; nr 18, s. 432–435; nr 21, s. 506–509; nr 22, s. 537–538, nr 23, s. 556–560; nr 24, s. 585–592. Tu według: tenże, *Wybór pism krytycznych*, t. 1, s. 290.

<sup>8</sup> Warto również rozpatrzyć nieskończoność w kontekście innych młodopolskich symboli, które bada M. Podraza-Kwiatkowska, *Pustka – otchłań – pełnia (Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia)*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje pod redakcją M. Podrazy-Kwiatkowskiej*, Kraków 1977, s. 49–97.

<sup>9</sup> W szerokim kontekście polskiej i europejskiej krytyki literackiej analizuje rozprawę Miriama G. Legutko, *Zenon Przesmycki (Miriam) – propagator literatury europejskiej*, Kielce 2000, s. 155–186.

jednak dwa światy i dwa sposoby postrzegania. Gdy jedni widzą tylko przedmioty, inni poszukują symboli, a symbole zawsze prowadzą nas do nieskończoności, stanowiącej również „najgłębszą istotę człowieka”<sup>10</sup>. Z tego powodu życie ludzkie można uznać za dramat i dysonans spowodowany istnieniem „antytezy skończoności”. Tęsknota do nieskończoności wywołuje nieuchronne cierpienie, ale także otwiera drogę do arcydzieła. Nie ma bowiem wielkiej sztuki bez perspektywy nieskończoności i wieczności. Czerpiąc przykłady głównie z muzyki, Miriam daje wyraz przekonaniu, że wszelkie podziały twórczości artystycznej na epoki, style czy gatunki okazują się prowizoryczne. Liczy się bowiem swoisty pęd ku nieskończoności, dostrzegalny w arcydziełach Beethovena, Schumanna czy Wagnera. Znajdziemy go oczywiście w malarstwie, a także – lecz już w ograniczonym zakresie – na przykład w pisarstwie Emila Zoli. W gruncie rzeczy nie będzie błędem stwierdzenie, że akceptowana przez autora studium twórczość to sztuka symboliczna, poszukująca nieskończoności: „Sztuka wielka, sztuka istotna, sztuka nieśmiertelna była i jest zawsze symboliczna; ukrywa za zmysłowymi analogiami pierwiastki nieskończoności, odsłania bezgraniczne pozazmysłowe horyzonty”<sup>11</sup>.

W tym dążeniu sztuka nie musi wchodzić w konflikt z nauką ani obawiać się, że odkrycia i wynalazki, których tak wiele dokonano u schyłku XIX wieku, zachwieją jej pozycją. Ku nieskończoności – różnymi drogami i w różnym stopniu – zmiierają uczeni, mistycy i poeci. Epoka, w której wygasają wielkie uczucia religijne, zastępuje dawną mistykę – „mistycyzmem naukowym”. Podobnie jak mistyka dawna i współczesna, także sztuka nie może mówić o sprawach fundamentalnych w sposób bezpośredni, lecz jedynie posługując się analogiami. W rzeczach materialnych ukazują się bowiem jedynie „przebłytki nieskończoności”, wieloznaczne symbole poetyckie i malarskie.

W następstwie takiego postawienia sprawy zmienia się hierarchia estetyczna. Zamiast mówić o doskonałym odwzorowaniu rzeczywistości czy natury, sięgać po kategorię piękna czy oceniać warsztatową perfekcję, możemy zastanawiać się, który z pisarzy zaszedł dalej w „filozofii nowego mistycyzmu”, czyli zbliżył się bardziej do nieskończoności. Może się wówczas okazać, że pod tym względem Maeterlinck przewyższył nie tylko Zolę, ale nawet samego Huysmansa. Co jednak bardzo charakterystyczne, niemałą zaletą belgijskiego poety wydaje się utrzymanie równo-

<sup>10</sup> Z. Przesmycki, *Maurycy Maeterlinck...*, s. 292.

<sup>11</sup> Tamże, s. 306.

wagi między elementami najzupełniej sprzecznymi, doskonałe uchwycenie rozdarcia natury ludzkiej i świata, w którym człowiek żyje: „Poeta belgijski działa zupełnie świadomie, widzi obie strony istoty ludzkiej, skończoną i nieskończoną, zmysłową i transcendentalną, i obie chce uwydatnić w postaciach swych poematów dramatycznych”<sup>12</sup>.

Przynajmniej w tym tekście, może zresztą najważniejszym z punktu widzenia naszego tematu, Miriam nie chce tracić z oczu żadnych ustaleń pozytywistycznego scjentyzmu. Nauka to skarb bezcenny i nie warto przeciwstawiać się jej dążeniom. Ale nauka pokazuje tylko jedną stronę rzeczywistości, pewnych obszarów siłą rzeczy nie ogarnia i tam potrzebna jest na przykład symbolistyczna poezja, czy mówiąc szerzej – sztuka. W obliczu nieskończoności warto zmobilizować wszystkie siły, a sojusz intelektu i wyobraźni nie wydaje się mało prawdopodobną mrzonką.

Miriam – co historycy literatury rzadko zauważają – wypowiada swoje opinie w momencie, gdy ledwie przycichły echa kampanii prowadzonej przeciwko poetom. Publicyści, najczęściej wywodzący się z obozu pozytywistycznego, przez co najmniej kilkanaście lat dowodzili bezużyteczności poezji. Wskazywali między innymi na jej anachroniczne widzenie świata, umiarkowany entuzjazm w stosunku do cywilizacyjnego postępu, sceptycyzm wobec osiągnięć nauki i techniki. Manifestując przywiązanie do tradycji, poeci zachowali rezerwę. Wierszy głoszących pochwałę telegrafu i lokomotywy powstało niewiele, a z upływem lat również i pozytywiści spojrzeli na nowoczesne wynalazki z większym krytycyzmem.

Nie atakując otwarcie jednych ani drugich, Miriam stara się znaleźć jakąś trzecią drogę – marzenie u schyłku XIX wieku dosyć częste i nawet nie aż tak bardzo zuchwałe, skoro niektórym śniła się nawet alternatywa dla idealizmu i materializmu. Na porozumienie nie było jednak już szans. Z dzisiejszej perspektywy widzimy, że wysiłki współczesnej nauki i ambicje poszukiwaczy nieskończoności chyba jednak trudno było pogodzić. Może nawet nie tyle z powodu odmienności celów, ile zasadniczej różnicy języka. Cokolwiek byśmy nie powiedzieli, język Leśmiana, Mallarmégo czy Paula Valéry’ego nie był językiem Einsteina, Freuda czy Cantora. Nawet jeśli każdy z wymienionych mówił o nieskończoności, to zapewne miał na myśli coś innego. Można doszukiwać się pewnych podobieństw, ale wydają się one nazbyt powierzchowne, by traktować je całkiem poważnie.

---

<sup>12</sup> Tamże, s. 318.



Cóż więc dalej z Miriamową nieskończonością, bo przecież autor studium o Maeterlincku po napisaniu owego dzieła miał przed sobą jeszcze pół wieku twórczego życia? Matematyczne spekulacje nie zawsze przynoszą pożytek historykowi literatury i miałby on prawo powiedzieć, że Zenon Przesmycki w ciągu owego półwiecza nie napisał już żadnego tekstu na miarę *Harmonii i dysonansów* czy *Maurycego Maeterlincka*. Byłoby to stwierdzenie w zasadzie słuszne, ale nie do końca. Bo pisząc głównie krótkie teksty, często nawet okazjonalne noty, mimo wszystko Miriam tworzył przez następnych siedem lat swoje największe, nieśmiertelne arcydzieło, czyli „Chimerę”.

Nie jestem pewny, czy ktoś postawił już kłopotliwe pytanie: jak przebijając się do nieskończoności, redagując pismo, czyli tworząc konstrukcję zamkniętą, nie tracąc z oczu spraw z pozoru tak prozaicznych jak rodzaj papieru i krój czcionki?

W *Prospekcie* „Chimery”, dokumencie dosyć jeszcze ogólnym, choć przecież nie ogólnikowym, nie wspomina się co prawda o nieskończoności, choć pada tu kilka sformułowań wręcz synonimicznych. „Wyżyny absolutne”, do których dążyć będzie periodyk, czy też „głęb otchłanna” przypisywana sztuce, która nie chce być prozaiczna ani przyziemna, to zapewne pojęcia najbliższe nieskończoności, nieograniczone już z natury<sup>13</sup>.

Sam nie wiem, a historykowi literatury pytać o to może nie wypada, dlaczego najważniejsza metafora opisująca istotę „Chimery” znalazła się dopiero w drugim zeszycie, a poprzedziło ją co najmniej trzysta stron dosyć gęstego, pięknego druku. Dziś myślimy z żalem, że mogłaby się ona znaleźć na stronie tytułowej pisma. Miriam umieścił ją mniej więcej w środku długiego artykułu, który jest dramatycznym apelem o ocalenie sztuki prawdziwej, wiarygodnej i ambitnej, zagrożonej ze wszystkich stron tandetą, niezrozumieniem i złą wolą krytyki, mediów, zwykłych czytelników. Tymczasem powinniśmy pamiętać, że sztuka ma do spełnienia szczególną misję i choćby dlatego potrzebuje pewnego marginesu twórczej swobody: „Podobnie jak religia, metafizyka, mistyka – sztuka jest oknem ku nieskończoności, pryzmatem, przez który – nie mogąc objąć jej całej – to z tej, to z owej strony w bezdenną otchłań jej wglądamy”<sup>14</sup>.

Okno ku nieskończoności! Trudno o piękniejszą metaforę, zwłaszcza gdy wyobrazimy sobie leżący na stole pięknie oprawiony rocznik

<sup>13</sup> *Prospekt* [niepodpisana ulotka, zredagowana na pewno przez Miriam], „Chimera” 1901, t. 1, z. 1.

<sup>14</sup> Z. Przesmycki, *Walka ze sztuką*, „Chimera” 1901, t. 1, z. 2, s. 313–334. Tu według: tenże, *Wybór pism krytycznych*, oprac. E. Korzeniewska, t. 2, Kraków 1967, s. 41.

Miriamowego arcydzieła. Czytelnik, który go otworzy, obcuje z nową sztuką, a tym samym – podróżuje ku nieskończoności. Trudno o lepszą drogę do upragnionego celu!

Obecnie przecież nie mamy wątpliwości, że „Chimera” była dziełem sztuki, zaś jej twórca i redaktor – prawdziwym artystą. Nie była zatem jedynie zwykłym periodykiem, rozdziałem w historii polskiej prasy literackiej. Raczej już – literaturą samą w sobie, nową propozycją artystyczną, papierową wprawdzie, lecz jakże ekskluzywną świątynią sztuki.

W eseistyce „Chimery”, którą zwano dotychczas raczej publicystyką, pojęcie nieskończoności występuje raczej sporadycznie i dość znamienna jest jego ewolucja. W pierwszym zeszycie pisma, omawiając nowości wydawnicze, w tym tomik Komornickiej i tłumaczenia Lermontowa, Miriam powtórzył niemal dosłownie wcześniejsze ustalenia:

Trześcią poezji musi być zawsze to, co istnieje rzeczywiście, to jest nierozdzielna całość i jedność bytu, która jest nieskończonością, nie zaś pojedyncze, oderwane od całości zjawiska czy wrażenia, które, jako nie istniejące w tym oderwaniu, złudzeniem są próżnym. Do nieskończoności prowadzi dróg nieskończoność [...] <sup>15</sup>.

To drugie zdanie unieważnia chyba nazbyt kategorię wymowę pierwszego. Poezja powinna być taka, a nie inna, choć z drugiej strony uszanować należy również indywidualność artystyczną. Jeśli układamy nie manifest, lecz bezwzględnie obowiązujący kanon, to swoje miejsce w nim znaleźć muszą i Goethe, i jego przeciwnik Novalis. Podobnie Charles Baudelaire sąsiadować powinien z Victorem Hugo.

Rzucona mimochodem uwaga nie znajduje rozwinięcia, bo Miriam w dalszej części tekstu stara się raczej pokazać, czym może być zła poezja. Marny tom to „grzech”, kiepska antologia – „śmietnik”, złe tłumaczenie – „morderstwo”, bardzo złe to wręcz „dekapitacja” oryginału.

Gdzież tu szukać drogi do nieskończoności, gdy otacza nas sarta bezwartościowej makulatury? Oczywiście – we Francji, gdzie po romantykach przychodzą parnasiści, a po nich już symboliści, z których najważniejszy był zawsze dla Miriama Jean Arthur Rimbaud. Już w 1892 roku ukazało się tłumaczenie *Statku pijanego*, jeszcze na łamach niezastąpionego wówczas „Świata”. Obok *Harmonii i dysonansów* oraz studium o Maeterlincku była to na pewno najważniejsza wypowiedź artystyczna Zenona Przesmyckiego.

<sup>15</sup> Miriam (Z. Przesmycki), *Nowości poetyckie (I)*, „Chimera” 1901, t. 1, z. 1, s. 151–157. Tu według: tenże, *Wybór pism krytycznych*, t. 2, s. 19.



W drugim tomie „Chimery” niezrównany przekład tego wspaniałego poematu ozdabia całkiem obszerny esej zatytułowany po prostu *Jan Artur Rimbaud*. Bohater owej publikacji zaliczony został do grona „poszukiwaczy gwiazd i nieskończoności”<sup>16</sup>. Ale jaka to nieskończoność? Zapewne – ani religijna, ani matematyczna. Raczej już – niezmierna i dzika, skoro i samego poetę nazwał niegdyś Paul Claudel mistykiem „w stanie dzikim”. Wypracowana w studium o Maeterlincku Miriamowa kategoria nieskończoności zachowuje jeszcze swój sens, ale poddana została ciężkiej próbie:

Spoza chwilowych błędów, upadków, targań się, szlochań, sarkazmów z siebie i z innych, zwątpień, bluźnierstw, wynurza się, wyraziście i olśniewająco, ogromna, potężna, oceaniczna dusza, nie zadowolająca się żadnymi oderwanymi strzępami wiedzy i siły, pragnąca ogarnąć wszystko, czująca wielką jedność świata i siląca się ująć i wyrazić ją, zapatrzona w cele ostateczne, mająca poczucie całego szeregu przyszłych żywotów, po opuszczeniu chwilowej ojczyzny-ziemi, i przeto mijająca wszystko, co przejściowe i efemeryczne, a dążąca jedynie do tego, co wieczne i boskie, co udoskonala, rozszerza, wysubtelnia i potęguje człowieka w nieskończoność<sup>17</sup>.

Odchodzimy coraz dalej od nauki, zwłaszcza w duchu pozytywizmu, porzucamy scjentyście traktowane przyrodznawstwo. Dokonuje się przy tym jakaś wielka rehabilitacja romantycznej psychologii, którą pozytywiści na ogół pogardzali. Powraca dusza – w dodatku postrzegana w wymiarze kosmicznym. W tej sytuacji poeta to nie tylko geniusz, ale olbrzym, może nawet przeżywający wzloty i upadki bóg albo raczej duch odrywający się od ziemi po przewyciężeniu ciężaru niedoskonałej materii... Zwróćmy uwagę, że zmienia się nie tylko treść pojęcia nieskończoności. Przekształceniu ulega nade wszystko język opisu, który staje się coraz bardziej poetycki i ekspresyjny. W podobnym stylu Miriam opisywać będzie „ból duszy”, zaobserwowany w tekstach innego poety, Jana Kasprowicza. Tym razem ujmie rzecz po platońsku czy też neoplatońsku. Dusza czuje, że jej przeznaczeniem jest nieskończoność, lecz zmuszona jest przebywać „w więzach ograniczoności cielesnej”<sup>18</sup>.

Jak opisać tę tragedię i po jakie symbole sięgnąć, gdy mówić pragniemy o czymś już z natury niewyraźnym? Kontrast ciemności i świat-

<sup>16</sup> Miriam (Z. Przesmycki), *Jan Artur Rimbaud*, „Chimera”, t. 2, z. 4–5, s. 217–267. Cyt. wg: tenże, *Wybór pism krytycznych*, t. 2, s. 72.

<sup>17</sup> Tamże, s. 75–76.

<sup>18</sup> Miriam (Z. Przesmycki), *Jan Kasprowicz*, „Chimera” 1902, t. 5, z. 12, s. 147–150; z. 14, s. 336–346.

ła, nocy i dnia, bezruchu i lotu to niestety trochę mało. Miriam domaga się od Kasprowicza – i oczywiście innych poetów – by wypowiedzieli „głębie”, co wydaje się zadaniem niezwykle trudnym, może nawet niewykonalnym. Któż potrafiłby to uczynić? Może jeden tylko Słowacki, „król państw nieprzejranych, bogactw nieprzebranych, zastępów niepoliczonych”<sup>19</sup>. Tak, chyba tylko on jeden. Tekst Miriama, patetyczny i niekiedy gorzki, to prawdziwy hołd dla twórcy i jego dzieła zanurzonego od dawna w wieczności. Miesiące, lata, wieki to kategorie ludzkie, które nie obowiązują największych artystów, bowiem ich dokonania tkwią jak gdyby poza i ponad czasem.

Leitmotiwem zamieszczonego w tomie *Pro Arte* eseju są słowa kończące *Godzinę myśli*: „powieść nie skończona”. Miriam czyta je inaczej, w sposób daleki od jakiegokolwiek dosłowności. Nie chodzi o to – jak zapewne w poemacie Słowackiego – iż życie toczy się dalej. „Powieść nie skończona” to właściwie „powieść nieskończona”, czyli piękno przybywające z zaświatów, historia otwarta na nieskończoność, wieczne i wciąż żywe arcydzieło.

Warto jednak pamiętać, że z upływem lat Miriam stawał się coraz bardziej sceptyczny wobec zjawiska komercjalizacji nowej sztuki, którą jeszcze niedawno tak wytrwale narzucał publiczności. Skrajny indywidualista, nie przyjmował do wiadomości zwycięstwa europejskiego modernizmu. Przeraziła go myśl o upowszechnieniu dzieł Nietzschego, Maeterlincka, Ibsena. A przecież jednocześnie domagał się pięknej książki czytanej w świetle pięknej lampy stojącej na pięknym stylowym biurku! Swoje rozczarowanie wypowiedział dosadnie w tekście *Rozstrojowcy i zamętowcy*, odwołując się do bardzo wyszukanej stylistyki – nawet jak na „Chimerę” dość niezwyklej:

Do niedawna wyczuwano wszędzie *odeur de la femme*, obecnie nawet nad kurierkami unosi się *odeur de l'éternité*. Sprośne fauny poufała się z nieskończonością, baraniogłowe satyry stają na straży Świętego Graala i wyciągają plugawe łapy po złote jabłka Hesperyd. Symbole, pełne wielkiej grozy i nieogarnionej tajemnicy, przechodząc z rąk do rąk jarmarcznych przekupniów, wytarły się, jak pieniądź, na którym ongi widniało wyobrażenie króla Ducha<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Z. Przesmycki, *Nad mogiłą Słowackiego*, „Chimera” 1905, t. 9, z. 26, s. 316–323. Cyt. wg: tenże, *Wybór pism krytycznych*, t. 2, s. 242.

<sup>20</sup> Tredecim (Z. Przesmycki), *Rozstrojowcy i zamętowcy*, „Chimera” 1902, t. 6, z. 17, s. 298–300. Cyt. wg: tenże, *Wybór pism krytycznych*, t. 2, s. 205–207.

Łatwo odnieść wrażenie, że nie wszystko poszło zgodnie z planem, a kategoria nieskończoności podzieliła los innych pojęć, których Miriam z nie zawsze do końca jasnych powodów nie potrafił zaakceptować. Wymienić warto w tym miejscu słowa takie jak „dekadentyzm”, „modernizm czy „secesja”, używane co prawda nie zawsze precyzyjnie na łamach prasy czy w mowie potocznej, ale niewątpliwie trudne do zastąpienia innymi.

Bardzo wątpię, czy dziś potrafilibyśmy jeszcze wyobrazić sobie polską sztukę secesyjną bez jej dwóch wielkich filarów: malarstwa, grafiki i poezji Stanisława Wyspiańskiego oraz „Chimery” Miriama. Co ciekawsze, obaj artyści z niekłamanym wstrętem odnosili się do samego słowa „secesja”. Nie zmienia to przecież faktu, że obecnie patrzymy na tę kwestię zupełnie inaczej, szczerze mówiąc, wbrew ich intencjom. Tak bywa zresztą z wieloma terminami od dawna zakorzenionymi w humanistyce europejskiej.

Interesujące, a nawet zabawne, że po raz pierwszy Miriam rozprawia się zdecydowanie z określeniem „secesja” w publikacji poświęconej... kabaretem! Odnotowuje wówczas przejawy prawdziwej gorączki terminologicznej i dystansuje się od niej ze wstrętem godnym może lepszej sprawy:

Dziś, gdy termin stracił pierwotne znaczenie i wytarzał się po wszystkich rynsztokach tynglowych i kawiarnianych, gdy zerwały się wszystkie nici wiążące go ze sztuką twórczą, gdy rozlała się powódź bezdusznych szablonów i komunałów, stanowiących razem tzw. „styl” (oh!) secesyjny, „secesja”, dzięki prasie, stała się w Warszawie prawdziwą obsesją. Gdzie się ruszyć, pełno jej wszędzie. Nikt dobrze nie wie, co ona ma znaczyć, ale wszyscy o niej mówią, wszyscy się nią zajmują<sup>21</sup>.

W 1901 roku, gdy Miriam zabierał głos, termin „secesja” funkcjonował w rozmaitych znaczeniach, stając się źródłem nieporozumień. Kojarżono go z anarchistycznym buntem, odnoszono nawet do pewnych zjawisk z życia teatralnego, pojmowano nazbyt dowolnie, stosownie do okoliczności i potrzeb. Miriam z właściwą sobie przesadą uznawał „secesję” za zagrożenie dla prawdziwej sztuki i obsesję spragnionej sensacji Warszawy. Dlatego trzy lata później, w artykule „*Modernizm i poszukiwacze arcydzieł*”, konstatował z ulgą, że słowo na dobre wyszło z mody<sup>22</sup>. A prze-

<sup>21</sup> Tredecim (Z. Przesmycki), *Nadsceny*, „Chimera” 1901, t. 3, z. 7–8, s. 300–308. Cyt. wg: tenże, *Wybór pism krytycznych*, t. 2, s. 140.

<sup>22</sup> Tredecim (Z. Przesmycki), „*Modernizm i poszukiwacze arcydzieł*”, „Chimera” 1904, t. 7, z. 19, s. 131–142.

cież w swej eseistyce ustalał podstawy secesyjnego kanonu, gdy popularyzował Beardsleya czy Klimta, gdy otwierał łamy „Chimery” dla twórczości Edwarda Okunia<sup>23</sup> czy pozwalał na dość życzliwą wzmiankę o prezentacji rzeźb Bolesława Biegasa<sup>24</sup>. Z mistrzami secesji dzielił zainteresowanie dla drzeworytu japońskiego. A jeśli istnieli kiedykolwiek pisarze secesyjni, to popierani przez Miriama autorzy, tacy jak Schwob, Huysmans czy D’Annunzio, zapewne na to miano jak najbardziej zasługiwali.

Pora więc postawić pytanie, czy secesja – rozumiana jak najszerzej, a więc może niekoniecznie styl, ale również pewna propozycja w zakresie filozofii sztuki – pozostawać może w zgodzie z dążeniem do nieskończoności?

Oczywiście, odpowiedź jest bardzo złożona, skoro do dziś funkcjonują takie terminy jak Jugendstil, Art Nouveau, *modern style* i inne<sup>25</sup>. Każdy z nich zbliżony jest do secesji, ale nie zawsze pojmowany dokładnie tak samo<sup>26</sup>. Niektórzy badacze wiążą twórczość secesyjną głównie ze sztuką użytkową, architekturą, meblarstwem, złotnictwem, grafiką książkową. Tutaj trudno oczywiście znaleźć właściwe odpowiedniki dla Miriamowej Nieskończoności.

Z drugiej strony, nawet malarstwo secesyjne, którego istnieniu niektórzy historycy sztuki zaprzeczali, wydaje się – przynajmniej na pierwszy rzut oka – od nieskończoności stronić. To raczej w obrazach symbolistów (pojęcia „symbolizm” i „secesja” w odniesieniu do malarstwa są od dawna rozdzielane<sup>27</sup>) znajdziemy przykłady Miriamowej głębi, otchłani czy tajemniczej, niezmierzonej dali<sup>28</sup>. Typowy obraz secesyjny, wykorzy-

<sup>23</sup> Interesujące szczegóły dotyczące współpracy Okunia z „Chimerą” podaje B. Koc, *Miriam. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1980, s. 150–152.

<sup>24</sup> *Sztuki plastyczne. Salon Krywulta*, „Chimera” 1901, t. 1, z. 1, s. 163–170. W tym okresie zaczęło się pojawiać coraz więcej publikacji prasowych na temat prac młodego rzeźbiarza. Zob. A.M. Misiak, *Bolesław Biegas (1877–1954): twórczość rzeźbiarska*, „Rocznik Muzeum Mazowieckiego w Płocku” R. 17:2001, s. 39–68.

<sup>25</sup> Zwięzły przegląd nazw rozpowszechnionych w poszczególnych krajach i językach podaje M. Wallis, *Secesja*, Warszawa 1984, s. 14–16.

<sup>26</sup> W Polsce, przynajmniej od momentu publikacji książki Mieczysława Wallisa (pierwsze wydanie *Secesji* z 1967 r., ale także ważny artykuł *O nowy stosunek do secesji*, „Biuletyn Historii Sztuki” XXIII, 1961, s. 231–247), funkcjonuje niemal wyłącznie termin „secesja”. Jeden z nielicznych wyjątków to pożyteczna zresztą książka norweskiego historyka sztuki przełożona na polski ćwierć wieku temu. Zob. S.T. Madsen, *Art Nouveau*, przeł. J. Wiercińska, Warszawa 1987.

<sup>27</sup> „[...] nie należy utożsamiać secesji i symbolizmu” – przestrzega M. Wallis, dz. cyt., s. 195.

<sup>28</sup> Inna sprawa, że sojusz symbolizmu i secesji zdarza się nierzadko w twórczości bardzo różnych artystów. O przejmowaniu idei symbolizmu przez malarzy Jugendstilu

stujący płaski rysunek, skłonni bylibyśmy postrzegać raczej jako zaprzeczenie głębi. Przestrzeń, która otacza człowieka, nie powinna przerażać, a przemyślana kompozycja nie nasuwa w sposób oczywisty myśli o nieskończoności<sup>29</sup>. To prawda, że przynajmniej niektórzy artyści secesyjni uwielbiają puste, asymetryczne płaszczyzny na obrazach, ale niekoniecznie musimy je traktować jako symbole nieskończoności<sup>30</sup>. Dotyczyłoby to nie tylko wielce charakterystycznych plakatów Louisa Johna Rheada, ale także niektórych przynajmniej obrazów Klimta czy van de Veldego.

Słynna secesyjna „atektoniczność” dodaje przedstawienu jakby nowy wymiar, a jednocześnie otwiera przed patrzącym krainę imaginalną, zmusza do oderwania od realistycznych i naturalistycznych odwołań. Podobnie jest z nieskończonością, z którą rozum sobie nie radzi, poprzestając co najwyżej na definicjach matematycznych – zadowolających logiką, ale na pewno zbyt ograniczonych dla poety. Bo nieskończoność to wyzwanie głównie dla naszej wyobraźni, a tu otwiera się już pole dla doprawdy bezkresnych przedsięwzięć.

Łatwo zauważyć, że secesyjna estetyka Miriama kładzie szczególny nacisk właśnie na różnorodność artystycznych dążeń. Można odnieść wrażenie, że do nieskończoności, która wydaje się celem każdego prawdziwego artysty, wieść może nieskończona ilość dróg. Problematiczne stają się wówczas ograniczenia dotyczące używanych środków artystycznych; do zaakceptowania okazuje się wszystko, co nie jest kiczem „naturalistycznym” czy „rozrywkowym”. Jak wiadomo, twórca „Chimery” tępił sztukę „użyteczną” na wszystkich poziomach<sup>31</sup>. Przychodziło mu to tym łatwiej, że mówiąc o nieskończoności sztuki, stylów, środków artystycznych i indywidualnych realizacji, miał zawsze na myśli pewną jedność. Czasem dotyczyła ona estetyki, wcześniej sięgała nawet w sferę ontologii. Teatr, malarstwo, literatura, nawet wzornictwo przemysłowe, architektura czy edytorstwo biorą początek z tego samego źródła<sup>32</sup>. Aby

---

pisze choćby S. Partsch, *Gustav Klimt. Życie i twórczość*, przeł. A. Kozak, Warszawa 1998, s. 36–38.

<sup>29</sup> K. Sagner, *Secesja*, przeł. P. Taracha, Warszawa 2007, s. 12–13.

<sup>30</sup> Umiłowanie wielkich pustych przestrzeni w dziełach twórców secesji określa się niekiedy mianem *amor vacui*. Zob. M. Wallis, dz. cyt., s. 169–172.

<sup>31</sup> Na nieprzejednany stosunek Miriama do kultury masowej zwraca uwagę G. Legutko, dz. cyt., s. 220–226.

<sup>32</sup> O secesyjnym dążeniu do stworzenia „dzieła sztuk wszystkich” (*Gesamtkunstwerk*) piszą R. Ormiston, M. Robinson, *Secesja. Plakat, ilustracja książkowa i malarstwo czarującej epoki fin de siècle'u*, przeł. B. Mierzejewska, Warszawa 2010, s. 183; por. G. Fahr-Becker, *Secesja*, przeł. B. Ostrowska, Koenigswinter 2004, s. 361.

wytłumaczyć paradoks jedności w nieskończoności, trzeba by napisać kolejną rozprawę, chyba znacznie obszerniejszą niż szkic, który pragniemy zakończyć jedynie prowizoryczną konkluzją.

Zbieżność myślenia teoretyków secesji i Miriama, który do związków z tym kierunkiem w sztuce nigdy się nie przyznawał, rysuje się w sposób dosyć oczywisty. I tu, i tam – pochwała nieskończoności estetyk, stylów, artystycznych wysiłków. A towarzyszy jej uparte, nieco paradoksalne poszukiwanie jedności, bo przecież sztuka to sprawa najważniejsza, może i jedyna naprawdę ważna w naszym życiu. Okno ku nieskończoności, ku wieczności, ku Tajemnicy, czymkolwiek miałyby się okazać.

Na tych wstępnych ustaleniach moglibyśmy poprzestać, lecz trudno oprzeć się pokusie zbadania secesyjnego symbolu łączącego w sposób doskonały nieskończoność i jedność. Jeśli uda nam się wyjść poza temat i kontekst secesyjnego obrazu, jeśli zapomnimy choć na chwilę o ludzkich postaciach, zwierzętach, kwiatach, płynącej wodzie, kolorach i kształtach, coś jeszcze pozostanie. Element łączący secesyjne malarstwo i artystyczne meble, biżuterię, architekturę, lampy, suknie, nawet lokomotywy. Tym elementem staje się linia – opisywana zwykle przez badaczy jako kapryśna, falująca, giętka, asymetryczna, płynna. Linia zdaje się wybiegać poza obraz, nie ogranicza, nie zamyka raz na zawsze, ale prowadzi gdzieś w nieskończoność, poza płótno, poza przedmiot. To samo moglibyśmy chyba powiedzieć o schodach w domu zaprojektowanym przez Victora Hortę czy wejściach do paryskiego metra ilustrujących wizję Hectora Guimarda. Secesyjna linia biegnie w sposób daleki od naszych wizualnych przyzwyczajeń, wywołuje niepokój, narusza zwyczajność, codzienność, rutynę<sup>33</sup>.

Zapewne, jeśli przyjrzymy się arcydziełom Beardsleya, Klimta czy Muchy, można uznać, że każdy z wymienionych operuje linią inaczej. Wynika to jednak z akcentowanej przez Miriama różnorodności artystycznych wizji. Każdy odkrywa bowiem nieskończoność na miarę swoich możliwości i stosownie do swoich oczekiwań czy wyobrażeń. Największym mistrzem jest pod tym względem chyba Aubrey Beardsley, który uprawia sztukę najbardziej ascetyczną, często pozbawioną koloru, perspektywy, pejzażu, światłocienia. Sprawdza możliwości linii w warunkach nieomalże laboratoryjnych, starając się odkryć ślady nieskończoności w stanie pierwotnym<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> G. Fahr-Becker (dz. cyt., s. 163–177) mówi nawet o „linii abstrakcyjnej” w odniesieniu do twórczości artystów holenderskich.

<sup>34</sup> O „brytyjskim stylu” w grafice secesyjnej zob. J. Miller, *Art Nouveau – Die Welt des Jugendstils*, Starnberg 2005, s. 210–211, 224–225.



O doniosłości opanowania przez artystę tajemnic linii przekonany jest Walter Crane, którego imponująca sztuka nasuwa z całą siłą myśl o nieskończoności:

Zdajemy się tu odkrywać coś w rodzaju skali zdolności wyrazu linii – bieguny na obydwu końcach, horyzontalny i wertykalny z wszelkimi rodzajami gradacji i przejść między nimi; linię falistą, nadającą wyraz energicznej spirali pnącej się w górę, meander, linię płynącą, zbliżającą się do poziomu; albo ostre przeciwstawienie i zderzenie linii prostokątnych. Opanowując czystą linię, rysownik może bez wątpienia rozwinąć wielką siłę wyrazu. Jak wspomniałem, linia jest rzeczywiście językiem, nader bogatym w odczucia i wyrazistym językiem z wieloma dialektami, który może się dostosować do każdego celu i jest faktycznie niezastąpiony we wszystkich rodzajach rysunku liniowego<sup>35</sup>.

To oczywiście tylko metafory, ale dzięki nim wkraczamy w dziedziny opisywane z takim wysiłkiem przez mistykę, ale i filozofię, która nie chce zrezygnować z bogactwa metafizyki. Czy można je penetrować, uprawiając jedynie krytykę artystyczną, literacką eseistykę, sztukę redaktorską, a okazjonalnie tylko lirykę? Przykład Miriama świadczyłyby, że jest to możliwe.

Chciałoby się powiedzieć w tym miejscu o giętkiej, secesyjnej i oczywiście „kapryśnej” linii Miriamowych esejów, które nigdy niczego nie kończą, a rozprawiając się z tym, co płaskie, ograniczone i przyziemne, zawsze otwierają jakieś rozległe, choć rzadko konkretne perspektywy. Chyba dopiero dziś, po stu latach, możemy dojrzeć w nich prawdziwe dzieła sztuki. Bo dopiero od niedawna esej przestaje być marginesem literatury, a okazuje się jedną z najważniejszych form wypowiedzi artystycznej.

I jeszcze jedno. Zamykające pożegnalny numer „Chimery” *Słowa ostatnie* zasługują na baczniejszą może uwagę niż zwykła redakcyjna nota zawierająca informację o upadku czasopisma<sup>36</sup>. Miriam – niejednokrotnie w swoich artykułach nieżnośnie patetyczny i egzaltowany – tym razem nie rozpacza, nie lamentuje, nie buntuje się. „Chimera” schodzi ze sceny, lecz walka o prawdziwą sztukę trwać będzie dalej. Bowiem sztuka jest jedna, chociaż różnorodna, a w dodatku nieskończona. Jak marzenie o otwarciu okna ku nieskończoności.

<sup>35</sup> W. Crane, *Line and Form*, London 1900. Cyt. za: G. Fahr-Becker, dz. cyt., s. 43–44.

<sup>36</sup> Z. Przesmycki (Miriam), *Słowa ostatnie*, „Chimera” 1907, t. 10, z. 30, s. 597.