

„Pałą się moje ręce, wre mój mózg i głowa”. Artysta i afekty, czyli proces twórczy w poezji Kazimierza Przerwy-Tetmajera

Lidia Kamińska*

doi 10.24425/rl.2023.146711

ruch literacki • R. LXIV • 2023 • Z. 3 (378) PL • (auto)poiesis – przygody człowieka tworzącego

zeszyt pod red. Mateusza Antoniuka i Iwony Boruszkowskiej (Wydział Polonistyki UJ)

PL ISSN 0035-9602

Autotematyzm, będący jednym z wiodących tematów twórczości artystycznej przełomu XIX i XX wieku, obfitującej w teoretyczne manifesty pisarzy próbujących dotrzeć do istoty sztuki¹, utwory, których bohaterami byli artyści² czy dzieła malarskie przedstawiające proces twórczy³, stanowi

* Lidia Kamińska – Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych, Uniwersytet Jagielloński.

ORCID: 0000-0002-5426-586X

- 1 Np. *Confiteor* Stanisława Przybyszewskiego, *Forpoczty* Marii Komornickiej, *Wacława Nałkowskiego* i *Cezarego Jellenty*, *Młoda Polska* Górskiego.
- 2 Jak *Próchno* Wacława Berenta, *Anioł śmierci* i *Zatrącenie* Kazimierza Przerwy-Tetmajera, *Krzyk*, *Homo sapiens*, *Synowie ziemi* czy *Z cyklu Wigilii* Stanisława Przybyszewskiego, *Sonata* i *W sieci* Jana Augusta Kisielewskiego, *Ijola* Jerzego Żuławskiego, *Gdy wstaniemy z martwych* Henryka Ibsena, *Puszka Pandory* Franka Wedekinda itd. Szeroko sposób przedstawienia artysty w młodopolskich powieściach analizuje Andrzej Makowiecki (zob. A.Z. Makowiecki, *Młodopolski portret artysty*, Warszawa 1971), a o funkcji motywu rzeźby w tego rodzaju tekstach pisze Dorota Kielak (zob. D. Kielak, *Figury kryzysu: rzeźba w młodopolskiej powieści o artyście*, Warszawa 2007).
- 3 Jak np. *Melancholia* i *Natchnienie malarza* Jacka Malczewskiego czy *Barka* Edouarda Maneta.

znaczący wątek w liryce Kazimierza Przerwy-Tetmajera. Antoni Chołoniewski w zamieszczonej w 1898 r. w „Dzienniku Polskim” recenzji trzeciej serii *Poezji* przedstawił własną wizję Tetmajerowskiego aktu kreacji, którą, posługując się współczesną terminologią, można by określić mianem afektywnego procesu twórczego⁴. Za pierwotne tworzywo służy w nim niedookreślony, trudny do zdefiniowania nastrój, który stopniowo, w wyniku działań poety zostaje skonkretyzowany, ujęty w formę poetycką, stanowiącą finalny sposób ekspresji afektu:

Czytelnikowi, o władniętemu muzyką wiersza, sprawia satysfakcję zastanawiać się nad tym, jak on powstał najpierw jako czysty nastrój w duszy poety, jak potem z mgły i przędzy nastroju wyłoniły się kontury, i jak wiersze perłami wylewały się z niejasnych kształtów tworzenia skończone, dźwięczne, okrągłe. Odczuwa się owe tysiączne delikatne strugi wrażeń splątanych, drżących, niewyraźnych, gdy szły z bezdennych głębi duszy, lub od wielkiego ołtarza przyrody i nasycaty umysł poety, a tam z mgławicy rodził się kształt piękny.⁵

Literacki zapis momentu przetworzenia natchnienia w dzieło można dostrzec w wierszach autotematycznych⁶. Ireneusz Sikora wskazuje, że Tetmajer był pisarzem obdarzonym dużą samowiedzą na temat procesu twórczego czy istoty sztuki, a takie refleksje pojawiają się już w pierwszym z jego tomów poetyckich⁷. Akt kreacji zostaje w utworach poety ukazany najczęściej jako stymulująca powstawanie dzieła afektywna eksplozja, sytuująca się

4 Zdaniem Anny Łebkowskiej tego rodzaju akt twórczy działa „na zasadzie nagłego impulsu, gwałtownego zetknięcia podmiotu z tym, co zewnętrzne. Owa nagłość wytrącenia może być ukazywana w postaci stopklatki, bądź – niczym wspomniany rezonans – jako afektywno-tekstowe drganie” (A. Łebkowska, *Zdarzenie – afekt – twórczość*, [w:] tejsze, *Somatopoetyka – afekty – wyobrażenia. Literatura XX i XXI wieku*, Kraków 2019, s. 83).

5 A. Chołoniewski, *Poezje Tetmajera. Wrażenia*. (Kazimierz Przerwa-Tetmajer: „Poezje”. Tom trzeci. Warszawa), [w:] *Materiały źródłowe do recepcji twórczości Kazimierza Przerwy-Tetmajera w epoce Młodej Polski. Recenzje z lat 1890–1918*, wybór, wstęp i oprac. W. Czernianin, Wrocław 2006, s. 135 (pierwodruk: „Dziennik Polski” 1898, s. 324–325).

6 Utwory poetyckie wskazujące rolę poezji czy poety oraz wiersze stanowiące zapis programów literackich Maria Podraza-Kwiatkowska uznaje za liryczny odpowiednik powieści o artystach (zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *U źródeł dwudziestowiecznego autotematyzmu (ze studiów nad poezją okresu Młodej Polski)*, [w:] *Problemy literatury lat 1890–1939. Seria II*, red. H. Kirchner, Z. Żabicki, Wrocław 1974, s. 228).

7 Zob. I. Sikora, *Droga poetycka Kazimierza Przerwy-Tetmajera*, [w:] tegoż, *Łabędź i lira. Studia i szkice o literaturze Młodej Polski*, Zielona Góra 2001, s. 117–188. Jak zauważa Sikora, w pierwszej serii poeta stara się wyrazić, czym dla niego jest sztuka, począwszy od serii drugiej wypowiada się już w imieniu własnym oraz

na granicy obłądzenia boskie natchnienie. Co interesujące, taka wizja procesu twórczego wydaje się bliska także doświadczeniom biograficznym poety. We wspomnieniach Marii Zubrzyckiej zachował się następujący opis:

[...] Tetmajer zaczął się uskarżać na nękający go natłok fraz. Mówił, że słowa same układają się mu w rymy, że czuje rytm wierszy. Żalił się, że nękały go bezustannie, nawet we śnie czuł – tak to jakoś wyraził – w sobie wiersze. Uwolnić go od nich mogło tylko, jak zapewniał, przetransponowanie myśli na papier.

Jakby dla dowiedzenia nam prawdy zaczął recytować „coś” nieskończenie prostego, bardzo wzruszającego. Kiedy skończył, babka zaproponowała zapisanie pod dyktando. Odmówił. Powiedział, że to daremny wysiłek, bo on w trakcie tworzenia musi czuć pióro w dłoni.⁸

W podobny sposób o akcie twórczym wypowiadał się sam Tetmajer w jednym z listów do Ferdynanda Hoesicka czy w ankiecie zamieszczonej w czasopiśmie „Świat”:

Napisałem dziś małą fantazję dramatyczną, nie do grania, która mi w nieco gorączkowym półśnie, podobnie jak *Sfinks*, w nocy przyszła do głowy.⁹

[...] tworzenie jest dla mnie naturalnym ruchem mego umysłu. O tym, co mam pisać, mam pojęcie na trzy słowa. Reszta powstaje sama przez się. Mnóstwo wierszy ginie mi, zanim je zdążę napisać przy biurku. Stałą przeszkodą w mojej twórczości jest to, że o ile mózg mój zdolny jest do chwilowej energii, o tyle łatwo się nuży; drugą to, że jak długo trwa moje napięcie twórcze, tak długo mózg mój nie wypoczywa. Odchodzi mnie sen, lub nasuwa mi całe, niezależne od mojej pracy dziennej, poematy, sceny dramatyczne lub widzenia niesłychane, potężnie plastyczne i przez to męczące.¹⁰

Do dzisiaj nie zachowało się wiele rękopisów utworów poety, większość z nich została bowiem zniszczona w czasie II wojny światowej, jednak Izabela Grzelak, analizując wygląd autografu noweli *Rzeźbiarz Merten*, wskazuje, że proces twórczy poety charakteryzował się żywiołowością i improwizacyjną intensywnością. Choć Tetmajer wprowadzał do swojego

swojego pokolenia. Artystę ujmuje Tetmajer z jednej strony jako demiurga czy kapłana, z drugiej – jako jednostkę wyklętą.

⁸ M. Zubrzycka, *Ostatnie odwiedziny*, [w:] *Miałem kiedyś przyjaciół... Wspomnienia o Kazimierzu Tetmajerze*, oprac. K. Jabłońska, Kraków 1972, s. 554.

⁹ K. Przerwa-Tetmajer, *List do Ferdynanda Hoesicka*, 11 XI 1895, BN rkps 2988, cyt. za K. Fazan, *Szczera poza dekadenta. Między epistolografią a sztuką*, Kraków 2001, s. 177.

¹⁰ Cz. Kals [Eustachy Czekalski], *Nasi powieściopisarze o sobie. Ankieta „Świata”*. *Kazimierz Tetmajer*, „Świat” 1913, nr 26, s. 7–8.

tekstu poprawki: „najczęściej improwizował i pisał, co akurat dyktowało mu natchnienie”¹¹.

Jak wskazuje Maria Podraza-Kwiatkowska, dla literatury modernistycznej charakterystyczna była skrajna gloryfikacja artysty: „Symboliści stawiali [...] w sposób zdecydowany dzieło człowieka wyżej niż dzieło Stwórcy”¹². W poezji autora *Qui amant* artysta jest ukazany jako jednostka zdolna do odbierania wrażeń niedostępnych przeciętnemu człowiekowi, których szczególnym przejawem staje się akt twórczy.

Afektywny proces twórczy

W *Godzinie tworzenia* Tetmajer ukazuje proces kreacji jako moment magicznej, niemal mistycznej epifanii, której doznaje twórca. Natchnienie zostało przedstawione jako pozaracjonalny, gwałtowny przyływ eksplozywnej energii:

Czarodziejska godzino tworzenia,
 najpiękniejsza z wszystkich godzin życia,
 światło twoje duszę rozpromienia,
 jak toń morską rozpromienia słońce,¹³ [PSI, 89]

Proces twórczy ma charakter doświadczenia synestezyjnego. Afekt pobudza imaginację, wywołując sensualne projekcje – artysta tworzy wizualne wyobrażenia („światło twoje duszę rozpromienia”, „myśl rozwija się jak kwiat róży”) i zaczyna odczuwać przyjemne zapachy („coraz więcej z listków bije woni”). Dzieło sztuki w swojej pierwotnej formie, istniejącej w wyobraźni twórcy, ma więc charakter polisensoryczny. Jak pisze Brian Massumi: „Afekt ma [...] charakter synestetyczny, ponieważ wiąże się z udziałem poszczególnych zmysłów w sobie nawzajem [...]. Afekty to wirtualne synestetyczne perspektywy”¹⁴. Tetmajer przedstawia akt

11 Zob. I. Grzelak, *Końcowa faza procesu twórczego – o pracy Kazimierza Przerwy-Tetmajera nad własnymi tekstami przed oddaniem ich do druku*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2010, nr 13, s. 176.

12 M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolika kreacji artystycznej*, [w:] tejże, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994, s. 260.

13 Wszystkie cytaty z wierszy Tetmajera cytuję za wydaniem: K. Przerwa-Tetmajer, *Poezje*, Warszawa 1980. Poszczególne serie *Poezji* oznaczam skrótem, np. PSI – *Poezje. Seria I*. Cyfry w nawiasach to numery stron.

14 B. Massumi, *Autonomia afektu*, tłum. A. Lipszyc, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 124. Zuzanna Kozłowska wskazuje na dychotomiczny charakter synestezji – z jednej strony wiązała się ona z dążeniem modernistów do stworzenia sztuki mającej charakter „totalny”, z drugiej – pozwalała na przedstawienie w utworze bardzo subiektywnej wizji percepcji (zob. Z. Kozłowska, *Synestezja*, „Forum Poetyki” 2015, nr 1, s. 117).

kreacji jako stan niemal narkotycznego upojenia, prowadzącego do całkowitego odseparowania twórcy od świata zewnętrznego i głębokiej introspekcji. Fantazmatyczne dzieło skłania do autoanalizy:

A ten kolor i ten zapach w kwiecie
tak upaja bosko i odurza,
że o całym zapominasz świecie,
jakbyś w zamków zaklętych podwoje
wstąpił nagle – świat twój to myśl-róża,
umysł i serce twoje. [PSI, 89]

W cytowanym wyżej fragmencie widoczna jest dychotomiczność aktu twórczego, którego dominantę stanowi afekt: z jednej strony wykreowany w ten sposób świat przynależy do sfery intelektualnej, istnieje dzięki myśli artysty, z drugiej – równorzędna jest sfera uczuciowa („serce”). Jak wskazuje Anna Łebkowska, powiązane z afektem działania: „nie dają się sprowadzić do aktywności intelektualnej, nie są też wyłącznie cielesne”¹⁵. Tetmajer ujmuje ową dualność w metaforze „myśli-róży”, psychiczny aspekt tworzenia został dodatkowo zaakcentowany poprzez odniesienia do symboliki zaklętych zamków¹⁶. We wczesnym, pochodzącym z I serii *Poezji* wierszu *Dusza ma, która więcej w wnętrzu swoim tworzy...* proces twórczy nie znajduje ujścia, odbywa się całościowo na poziomie psyche, finalne dzieło ma zatem wyłącznie charakter fantazmatycznych pejzaży, stanowiących ekwiwalenty stanów uczuciowych. Można rzec, że owo wewnętrzne fantazjowanie – czy też, posługując się terminem Jana Mitarskiego, „twórczość osobista”¹⁷ – stanowi preludium do rzeczywistego aktu twórczego. Przedstawione w utworze stany afektywne nie są jeszcze tak intensywne, by mogło dojść do ich uzewnętrznienia w dziele sztuki lub choćby w idei stanowiącej jego zaczątek. Dopiero kumulacja doznań będzie prowadzić do działania na rzeczywistej materii¹⁸:

15 A. Łebkowska, dz. cyt., s. 85.

16 Maria Podraza-Kwiatkowska podkreśla dualny aspekt pojawiających się w literaturze Młodej Polski symboli architektonicznych – mogą one odsyłać zarówno do psychiki artysty, jak i do tworzonego przez niego dzieła. „Typowy dla epoki ścisły związek między tymi dwoma dziedzinami: między twórczością artystyczną a penetracją własnej psychiki, potwierdzony został przez użycie tego samego elementu symbolicznego” (M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika...*, dz. cyt., s. 171).

17 Jan Mitarski wskazuje, że „twórczość osobista” odbywa się w sferze intrapsychicznej, do której należą marzenia na jawie bądź głębokie przeżycia estetyczne czy metafizyczne (zob. J. Mitarski, *Demonologia lęku*, [w:] A. Kępiński, *Lęk*, Warszawa 1977, s. 327).

18 Anita Catek, powołując się na koncepcje z psychologii twórczości Howarda Gardnera, wskazuje, że moment odkrycia idei, tzw. „przełomu twórczego”

Dusza ma, która więcej w wnętrzu swoim tworzy,
niż z zewnątrz siebie bierze: coraz niżej tonie
w jakieś bezdenne głębie, coraz szersze błonie
widzi przed sobą puste, głuche i bez zorzy. [PSI, 66]

W utworze *Michał Anioł przed bryłą marmuru, z której wykuł Mojżesza*, pierwszej części zamieszczonego w VII serii *Poezji dyptyku Michał Anioł*, owa znamienita dla aktu twórczego energia została przedstawiona w sposób jeszcze bardziej sugestywny. Katarzyna Fazan podkreśla, że analizowany utwór nie jest ekfrazą – jak wskazywałby tytuł, ponieważ Tetmajera: „Absorbuje [...] symbolika artystycznej kreacji, którą wyraża poprzez zapisany w słowach strumień świadomości renesansowego geniusza”¹⁹:

Pałą się moje ręce, wre mój mózg i głowa,
nie więcej i nie skrawiej palit się Jehowa,
gdy stwarzał... [...]

Proces kreacyjny jest ukazany jako doznanie przyływu gwałtownej, intensywnej, niemal rozsadzającej podmiot od wewnątrz energii. Afekt pobudza zarówno sferę intelektualną („wre mój mózg i głowa”), jak i somatyczną („Pałą się moje ręce”). Psychiczne doznania przekształcają się pod wpływem eksplodującego we wnętrzu artysty natchnienia w cielesne drgania. Jak zaznaczają Gregory J. Seigworth i Melissa Gregg: „Ciało w afekcie istnieje zarówno poza sobą, jak i w sobie”²⁰. Akt kreacji jest zatem momentem transgresji, pomieszania wnętrza z zewnątrz, uzewnętrznieniem intensywnych drgań psyche. Pisząc o przyływie natchnienia, Tetmajer operuje symbolem genezyjskim, zaliczanym przez Marię Podrazę-Kwiatkowską do modernistycznych symboli-kluczy²¹ („Jak z nicości Bóg, dobędę

przypomina stany manii, natomiast „asynchronia go poprzedzająca jest odczuwana jako rodzaj wewnętrznej pustyni, samotności wobec wewnętrznej idei, którą tak trudno zwerbalizować” (A. Całek, *Wolanie anioła i milczenie poety: „Modlitwa” Cypriana Norwida wobec psychologii procesu twórczego*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2022, nr 12, s. 310). W *Godzinie tworzenia* Tetmajer przedstawia właśnie „przełom twórczy”, *Dusza ma, która więcej w wnętrzu swoim tworzy* jest natomiast zapisem owego momentu poprzedzającego – wglądem w psychikę twórcy zmagającego się z werbalizacją idei.

- 19 K. Fazan, „*Michał Anioł*” – poetycki dyptyk o mocy i zwątpieniu, [w:] *Poezja Kazimierza Tetmajera. Interpretacje*, red. A. Czabanowska-Wróbel, P. Próchniak, M. Stala, Kraków 2003, s. 214.
- 20 G.J. Seigworth, M. Gregg, *An Inventory of Shimmers*, [w:] *The Affect Theory Reader*, Durham, North Carolina i London 2010, s. 3, tłum. moje.
- 21 Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika...*, dz. cyt., s. 154: „Symbol genezyjski, obejmujący temat powstawania świata z niebytu, a także temat

z bryły / świat” [PSVII, 946]). Doświadczany przez artystę w przyplwywie natchnienia afekt nadaje mu więc pozornie nieograniczoną, demiurgiczną potencję. Pozornie, ponieważ wszechmoc ujawnia się tylko w zetknięciu z kamienną bryłą, życie – również własne – wymyka się spod kontroli²² („Dlaczegoż, jak z marmuru tego bryły oto / wyrwę kształt: z życia kształtu tak wyrwać nie mogę!?” [PSVII, 949]). W imaginacji będącego podmiotem lirycznym rzeźbiarza dochodzi do wizualizacji odczuwanej energii oraz do pojawienia się powiązanych z nią doznań haptycznych²³:

Coraz nowe płomienie z piersi mej ogniska
bija, jako z wulkanu! A u mojej skroni,
jako się u jawora kotyszą konary,
gdy wichur w nie uderza: kotyszą się mary,
który widok mój własny szpik dreszczem przenika... [PSVII, 947]

Twórca doświadcza stanów bliskich chorobie: gwałtownych uderzeń gorąca czy koszmarnych halucynacji, których pojawienie się prowadzi do – można by rzec – histerycznych wręcz ataków paniki²⁴. W innym utworze – *Hymnie wspaniałości* – Tetmajer już wprost określi artystę mianem „samotnego szaleńca” [PSVIII, 1114], marzącego o twórczości intensywnej, „która wyrzuca ziemię z oceanu” [PSVIII, 1113].

stwarzania świata przez Stwórcę, jest symbolem autotematycznym, wyrażającym problemy z zakresu kreacji artystycznej”.

- 22 Jak zauważa Aleksandra Tokarz, w procesie twórczym często dochodzi do intensywnego skupienia na tworzywie, bliskiego utożsamienia z dziełem (zob. A. Tokarz, *Blask i ciemność. Antynomie emocjonalne w procesie twórczym*, [w:] *Persefona, czyli dwie strony rzeczywistości*, red. M. Cieśla-Korytowska, M. Sokalska, Kraków 2010, s. 482). W utworze Tetmajera artysta w momentach emocjonalnego zespolenia z dziełem czuje się jak Bóg posiadający całkowitą kontrolę nad światem. W momentach rozproszenia, swego rodzaju utraty łączności z dziełem podmiot liryczny uświadamia sobie, że jego życie nie jest tożsame z tworzywem, wymyka się kontroli, co prowadzi do poczucia bezsilności.
- 23 Problem haptyczności widzenia szeroko analizuje Marta Smolińska (zob. M. Smolińska, *Haptyczne widzenie: optyczne macki i oko w brzuchu*, [w:] tejsze, *Haptyczność poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku*, Kraków 2020, s. 109–154).
- 24 Różnego rodzaju zaburzenia psychiczne, które można odnaleźć w młodopolskich kreacjach artystów szeroko analizuje Gabriela Matuszek. W kontekście *Michała Anioła* na szczególną uwagę zasługuje problem hysterii, który badaczka przedstawia, odwołując się m.in. do powieści *Zatrącenie* Tetmajera (zob. G. Matuszek, *Choroba jako maskarada? Neurotycy, historycy i narcyzy w artystowskiej prozie polskiego modernizmu*, [w:] tejsze, *Maski i demony wczesnego modernizmu*, Kraków 2014, s. 169–182).

Przedstawiony w *Michale Aniele...* proces kreacji jest naznaczony pierwiastkiem autodestrukcyjnym. Rzeźbiarz tworzy dzieła, ale nadmiar doświadczanych emocji prowadzi do samozniszczenia. Przerazające, psychotyczne wizje są bowiem wyłącznie pochodną maladycznego stanu, do jakiego doprowadziło artystę jego własne natchnienie. Podmiot liryczny podczas aktu twórczego doświadcza szerokiej gamy ciągle zmieniających się afektów i emocji²⁵: od poczucia dumy i mocy („Ale mą zakłęta/ woła, staniesz w marmuru zakowana pęta” [PSVII, 947]) poprzez gniew („mój gniew boski, gniew twórczy” [PSVII, 948]), lęk („których widok mój własny szpik dreszczem przenika” [PSVII, 947]), bezsilność w konfrontacji z Bogiem („chwyciłeś mię za włosy i ja, w dalekości/ pędzący, zawisałem, jak chwycony w pasy/ twój niewolnik” [PSVII, 949]), aż po wstręt do własnej cielesności („rzuciłeś między trupy, co mi piersi gnioła/ w cuchnące, zjadłe ścierwa, mnie [...]” [PSVII, 949]). Jarosław Ławski zauważa, że ową emocjonalną intensywność i nieustanne ścieranie się w świadomości podmiotu lirycznego sprzecznych stanów psychicznych oddaje „«postrzępiona» forma nieregularnego trzynastozgłoskowca”²⁶.

Michał Anioł, wchodząc w konfrontację z Bogiem, przypominającą zmagania Konrada z III części *Dziadów*²⁷, neguje boską proveniencję twórczego natchnienia. Źródłem kreacyjnej mocy artysta pragnie uczynić samego siebie²⁸. W wierszu *Nad morzem* Tetmajer próbuje zgłębić przyczynę niemożności twórczej ekspresji:

zawsze w smutnej pustyni i zawsze bez celu
 pływę – i tylko piękno ścigam – pustkę słowa.

Bo cóż jest tylko słowo? Gdybym się był Grekiem
 zrodził gdzieś przed wiekami i miał dłuto w rękę,
 bawiłbym się stawianym w marzeniu człowiekiem,
 bohaterką potęgą lub kwiatami wdzięku.

- 25 Aleksandra Tokarz wskazuje, że doświadczanie antynomicznych emocji jest wpisane w proces twórczy: „Antynomie dostrzegalne w procesie twórczym są rozliczne, a najważniejsze z nich proponuję określić następująco: euforia – depresja, moc – bezsilność, pycha – pokora, pasja – zniechęcenie” (A. Tokarz, dz. cyt., s. 481).
- 26 J. Ławski, „O cicha, śpiąca, niezgłębiona nocy!” *Wokół dylogii poetyckiej „Michał Anioł” Kazimierza Przerwy-Tetmajera*, [w:] *Poezja Kazimierza Tetmajera...*, dz. cyt., s. 252.
- 27 Na to podobieństwo zwraca uwagę Jarosław Ławski (zob. tamże).
- 28 Władysław Tatarkiewicz wskazuje, że pojęcie „tworzenia” ma swoje źródło w religii – w boskim akcie stworzenia świata *ex nihilo* (zob. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1976, s. 300). W wierszu Tetmajera widoczne jest pragnienie uzyskania przez artystę tego rodzaju kreacyjnej potencji.

A gdybym rzucał bryły marmuru czy spiżu,
niczego bym nie szukał – mając wszystko w temże,
wielkiej twórczości świata czując się w pobliżu. [PSVII, 1018]

Podmiot liryczny wskazuje, że będąca jego domeną poezja okazuje się niewspółmierna wobec pragnień stworzenia wielkiego dzieła. Rzeźbiarstwo interpretuje jako sztukę bardziej zbliżoną do boskiego aktu kreacji niż literatura, ponieważ daje ono władzę nad będącą odwzorowaniem ludzkiego kształtu postacią. Słowa postrzega jako puste, pozbawione znaczenia, oderwane od wizualnych odpowiedników. Percypowany wzrokowo posąg staje się więc wedle artysty bliższy idei doskonałego piękna, zapisanego w duszy twórcy („Cel byłby we mnie – piękno” [PSVII, 1018]). To, co dla poety pozostaje niewyraźne i nieprzedstawialne, w fantazji „ja” lirycznego okazałoby się bardziej dostępne, gdyby było mu dane urodzić się jako antyczny rzeźbiarz.

Nieco inaczej Tetmajer ujmuje problem proveniencji natchnienia w *Grobie poety czy Evviva l'arte*, w których artystyczna potencja została usytuowana poza psychiką czy duszą artysty, w przestrzeniach metafizycznych:

odchodziła poety dusza precz od ziemi
i podnosiła się z wolna, i kędyś w przestrzenie
wracała, skąd przychodzi na ziemię natchnienie... [PSIII, 452]

Evviva l'arte! W piersiach naszych płoną
ogień przez Boga samego włożone: [PSII, 177]

W cytowanych powyżej tekstach to nie afekty są źródłem kreacyjnej energii artysty, natchnienie zostaje więc usytuowane niejako poza nim. Akt twórczy jawi się zatem jako proces, którego źródłem jest doświadczenie transcendentne, twórca natomiast odgrywa rolę medium.

Twórca-rzemieślnik

Zgoła przeciwstawne podejście do procesu twórczego Tetmajer prezentuje w wierszu *O sonecie*. Choć w jego poezji dominuje wizja artysty, tworzącego w gwałtownym przypiływie natchnienia, poeta we wspomnianym utworze przedstawiony został jako rzemieślnik, który przede wszystkim powinien wyuczyć się swojego warsztatu. Brak tu namiętności, intensywnych emocji i afektywnych napięć czy dynamicznych gestów. Dominują skupienie i intelektualny namysł nad powstającym dziełem:

Lubię sonetu trudną, misterną budowę:
zda mi się, że mi kawał marmuru odkuto,
w którym swobodnie rzeźbić może moje dłuto
w rozmiarach wiecznie jednych kształty coraz nowe. [PSIII, 362]

Podmiot liryczny, inaczej niż w *Godzinie tworzenia* czy *Michale Aniele*, formułuje spokojną, zrównoważoną, pozbawioną emocji wypowiedź, podkreślając szczególnie umiejętności, które twórca powinien doskonalić, by stworzyć udany sonet. Jak wskazuje Hanna Ratuszna: „Tetmajer postuluje [...] «świadomą twórczość», którą przeciwstawia «wieszczonemu»”²⁹. Sonet staje się docenianym przez poetę gatunkiem właśnie ze względu na artystyczne mistrzostwo, które należy osiągnąć, by móc go napisać. Dopiero liczne ćwiczenia pozwalają na twórczą swobodę i poetycką oryginalność. Choć w wierszu *O sonecie* Tetmajer pozbawia proces twórczy wszelkich znamion tajemniczości, ukazując go raczej jako długotrwałą i mozolną pracę nad tekstem, samo dzieło sytuuje w sferze *sacrum*: „Lubię ten mały kościół, w którym jednak może/ olbrzymi Bóg się zmieścić, jak w potężnym tumie” [PSIII, 362]. Podmiot liryczny nie postrzega zmagania z materią języka, trudną do ujęcia w formalne ramy, za proces powiązany z cierpieniem. Podkreśla raczej dumę ze stopniowego osiągnięcia artystycznego mistrzostwa.

Kobieta i akt kreacji

Interesującym rodzajem procesu twórczego w poezji Tetmajera jest androgyniczny akt kreacji, którego przedmiotem staje się kobieta. W utworach takich jak *Fantazja* czy *Qui amant* został on przedstawiony podobnie jak w *Michale Aniele...* czy *Godzinie tworzenia* – jako specyficzny stan, w którym szczególną rolę odgrywają doświadczane przez artystę afekty. To one stanowią rodzaj kreacyjnej energii³⁰, pozwalającej na stworzenie sensualnego fantazmatu kobiety, który w przestrzeni onirycznych marzeń staje się odpowiednikiem dzieła sztuki. Kreacyjną potencją obdarzają stany z pogranicza miłości i tęsknoty:

w sieć pragnień cię oplatam całą,
a sieć tę moja miłość przedzie.

29 H. Ratuszna, „Dźwięk dzwonu, co nie głuchnie w huraganów szumie”. O sonecie Kazimierza Przerwy-Tetmajera, [w:] *Poezja świadoma siebie: interpretacje wierszy autotematycznych*, red. D. Brzostek, A. Skubaczewska-Pniewska, A. Stoff, Toruń 2009, s. 108.

30 Tego rodzaju sposób postrzegania aktu kreacji jest bliski koncepcji Maurice’a Merleau-Ponty’ego, który pisze: „Sztuka nie polega na konstrukcji, na zręczności, na przemyślnym stosunku do przestrzeni i do świata rozciągającego się na zewnątrz. Naprawdę jest to «nieartykułowany krzyk», o którym mówi Hermes Trismegistos, «który wydawał się głosem światła». Raz wydany, rozbudza drzemiące w zwykłym widzeniu moce, ów sekret preegzystencji” (M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł*, tłum. S. Cichowicz, [w:] tegoż, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, wyb., oprac., wstęp S. Cichowicz, Gdańsk 1996, s. 53).

[...]
 jak wizja, którą ja tęsknotą
 zmusiłem oblec kształt widomy.

Co istotne, w *Fantazji* finalnym dziełem stają się przede wszystkim uczucia wyimaginowanej kochanki. Jak wskazuje Natalia Poleszak: „Powstaje oddzielny od świata empirycznego «quasi-somatyczny» mikrokosmos, umożliwiający zaznanie pełni szczęścia”³¹. Widoczny jest tutaj opisywany przez Ernesta van Alphen proces projekcji oraz introjekcji afektów³² – doznania podmiotu lirycznego niejako eksplodują poza „ja”, a po zderzeniu ze światem zewnętrznym zostają ponownie wchłonięte:

W takiej godzinie jam w nicości,
 tworzenia tajemniczą siłą,
 stawil świat pełny twej miłości,
 [...]
 że ilem ognia wlat w twe łono –
 twarz tchnieniem pałac ci namiętnem –
 tyle w nim tylko ognia było,
 i tyle tylko wówczas, tam... [PSI, 101]

Po odbiciu afektów od wyobrazonego dzieła następuje ich intensyfikacja w psyche podmiotu. Doznania zyskują charakter haptyczny, co mogłoby pozwolić artyście na urealnienie kreowanej projekcji³³. Zderzenie z pustką i dostrzeżenie, że mający zaistnieć twór okazał się jedynie ułudą, chwilową eksplozją nadmiaru uczuć, których nie można zmienić w materię, gwałtowne rozdzielenie doznań wizualnych i taktylnych prowadzi do stopniowego wygaszenia wrażeń, a następnie do przekształcenia stanów pozytywnych (jak miłość czy pożądanie) w negatywne (rozczarowanie i pragnienie des-

31 N. Poleszak, „Sen wymówiony przez czarodziejskie tony” – *oniologia erotyczna w liryce Kazimierza Tetmajera*, [w:] *Sen, marzenie, zaświaty w literaturze i kulturze*, t. 1. *Literatura*, red. M. Kuran, Łódź 2017, s. 69. Autorka przedstawia interesującą interpretację spłotu motywów onirycznych i erotycznych w liryce Tetmajera, szczególnie eksponując intensywność przedstawianej w poetyckich reprezentacjach snów somatyczności.

32 Zob. E. van Alphen, *Afektywne działania sztuki i literatury*, przeł. K. Bojarska, [w:] *Krytyka jako interwencja. Sztuka, pamięć, afekt*, red. K. Bojarska, Kraków 2019, s. 221.

33 Jak wskazuje Marta Smolińska: „W moim ujęciu dotyk może ustanawiać realność – i to zarówno dotykanego przedmiotu, jak i urealniać cielesne istnienie dotykającego podmiotu – lecz dysponuje również potencjałem inicjującym wręcz przeciwne efekty, a mianowicie dające impulsy do dalekich podróży odbywanych w przestrzeni haptycznej wyobraźni i haptycznego myślenia” (M. Smolińska, dz. cyt., s. 94).

trukcji). Artysta dokonujący aktu twórczego na ulotnej materii onirycznych marzeń, uświadamiając sobie niemożność sfinalizowania owego procesu, pragnąłby przetworzyć własne cierpienie w nieograniczoną destrukcyjną energię. Zarówno kreacja, jak i totalne zniszczenie okazują się jednak niemożliwe w potencjalnej przestrzeni snu:

Gdybym ten smutek mógł w płomienie
zamienić: toby ziemski świat
zwęglony rozwiął się w przestrzenie,
skrami obiegu znacząc ślad!
W wicher zmieniony, z nieba sklepu
gwiazdy by zerwał, góry stał,
a rwąc kawały ziemi z stepu
spiętrzonym kopcem błękit ryl
i wstecz by samo słońce parł! [PSI, 103]

Co znaczące, smutek nie stanowi tutaj stanu wygaszenia energii. Podmiot liryczny, świadom intensywności swojego cierpienia, nie mogąc przekształcić go w siłę kreacyjną, wyobraża je sobie jako rodzaj tanatycznego popędu. Doświadczany w czasie aktu twórczego afekt ma zatem dualny potencjał: może przekształcić się zarówno w doznanie pozytywnej, jak i negatywnej energii. Proces artystyczny charakteryzuje się nieustanną pulsacją zmiennych jakości.

W *Qui amant* oniryczny akt kreacji kobiety-dzieła składa się z kilku etapów. Pierwszy z nich wskazuje na muzyczną proveniencję natchnienia, a zatem również na jego afektywne konotacje³⁴. Percypowane przez podmiot liryczny dźwięki są bardzo ciche, niesłyszalne dla ludzkiego ucha, ponadto łączą się z doznaniem wzrokowymi. Zmysły artysty działają więc w sposób synestetyczny:

Pustynia, głusza, a jednak coś woła,
coś w mojej duszy odzywa się z cicha,
coś tak cichego, jak kwiat, gdy oddycha...
Stucham – i słyszę... Jest to jedno Imię... [PSIV, 643]

³⁴ Maria Podraza-Kwiatkowska wskazuje, że w literaturze modernistycznej popularne było poszukiwanie źródeł poezji w muzyce. Poeci sytuowali tę dziedzinę najwyższej w hierarchii sztuk, ponieważ uznawali ją za „mowę uczuć” i sposób na wyrażenie stanów duszy (zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *O muzycznej i niemuzycznej koncepcji poezji*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1980, nr 2 (50), s. 85). Stéphane Mallarmé w eseju *Kryzys wiersza* pisał: „[...] przede wszystkim marzenie i śpiew, dzięki istotnej potrzebie sztuki poświęconej fikcjom, odnajduje w Poeście swoje możliwości” (S. Mallarmé, *Kryzys wiersza*, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, red. A. Ważyk, Warszawa 1980, s. 86).

Pierwotna akustyczna dominanta świata wykreowanego przez śniący podmiot stopniowo przekształca się w doznania wizualne, które staną się kluczowe na kolejnym etapie aktu kreacji. Sen staje się więc przestrzenią, w której możliwe jest spełnienie marzeń modernistycznego artysty o stworzeniu dzieła totalnego, polisensorycznego i obdarzonego przez śniący umysł pierwiastkiem witalnym³⁵.

Afektywność dzieła sztuki

Nie tylko ukazany w poezji Tetmajera proces twórczy charakteryzuje się (w większości przypadków) silną emocjonalnością, tego rodzaju walory zyskuje również powstałe w jego wyniku dzieło sztuki. Wedle van Alphena bowiem: „materia i przedmioty mogą być potencjalnie aktywne”³⁶. Odbiorca spoglądający na artefakt dokonuje deszyfracji zapisanych w nim afektów, np. *Leda* jest percypowana jako zapis intensywnego, niemal rozsądzającego rzeźbę pożądania (w podobny sposób ukazane zostały posągi w *Ogrodzie lesbijskim*)³⁷:

A każdy członek zda się w oczach mięknie
od palącego rozkoszy nadmiaru
i w cichym ruchu rzeźbi się przepięknie.

Nagości owej promiennego czaru
w żadnym się słowie wypowiedzieć nie da;
myśli się mroczą od zmysłów pożaru

I od rozkoszy, jaką czuje Leda [PSII, 204 (*Leda*)]

³⁵ Jak zauważa Maria Podraza-Kwiatkowska, odwołując się do poglądów Carla du Prela, Théodula Ribota i Rémy’ego de Gourmonta, w *Młodej Polsce* dostrzeżono liczne podobieństwa pomiędzy wizją senną a procesem twórczym, ponieważ zarówno w fantazji onirycznej, jak i literackiej za istotny uznawano udział podświadomości (zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy. O młodopolskiej konwencji onirycznej*, [w:] teże, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985, s. 153–155).

³⁶ Zob. E. van Alphen, dz. cyt., s. 226.

³⁷ Jak wskazuje Wojciech Gutowski: „Poeci Młodej Polski odkryli erogenność dzieł sztuki. Najprostszym sposobem ożywiający erotyczne treści obrazu była ekfrazy, poetycki opis dzieła malarskiego. W podobnych opisach nie tyle szło o transpozycję obrazu na język poezji, ile raczej o wzbudzenie przekonania, iż arcydzieło jest najdoskonalszym przekaźnikiem erotycznego doświadczenia, źródłem delectatio amorosa” (W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1997, s. 132).

Z pozycji ciała, jaką przyjmują przedstawione w wierszach rzeźby, można wyczytać rozsadzający martwą materię afekt. W pozornie trwałym i stabilnym posągu podmiot liryczny dostrzega potencjał ruchu: „i w cichym ruchu rzeźbi się przepięknie”. Magdalena Popiel, pisząc o teorii Rainera Marii Rilkego interpretującego rzeźby Auguste’a Rodina, wskazuje, że:

Gest stanowi centrum Rodinowskiego tworzenia, organizuje psychiczny rytm tworzącego podmiotu, inicjuje kształt dzieła w procesie twórczym. Analiza jaźni rozwijającej się na przedłużeniu gestów ciała prowadziła do pytania o artystę, o właściciela tych rąk, które tworzyły kadłuby bez rąk i ręce bez tułowia, o twórcę jako psychofizyczną całość.³⁸

Można rzec, że opisywane przez Tetmajera artefakty nasycone są właśnie tego rodzaju delikatną energią gestu, zawierającego w sobie zapis procesu twórczego jako psychicznego doświadczenia. W *Dyskobolu*.³⁹

Jeszcze chwila – kotysze dysk, zanim uderzy –
Wysunął lewe ramię, biodra, zda się, zwężył,
Na prawej nodze całym ciężarem zaciężył – [PSIII, 388]

Wpatrywanie się w posąg prowadzi do transmisji afektów – intensywności zapisane w kamiennej postaci Ledy przenoszą się na przyglądający się jej, silnie empatyczny podmiot⁴⁰. Jak wskazuje Teresa Brennan, afektywna energia może krążyć pomiędzy ludźmi, wnikać w ciało drugiej osoby, uruchamiając w nim fizjologiczne reakcje⁴¹. Od opisu stanu emocjonalnego wyrażonego w dziele sztuki Tetmajer przechodzi do deskrypcji afektów obserwatora. Uczucia samej Ledy zostały w tekście nazwane („od palącego rozkoszy” nadmiaru), natomiast wrażenia odbierane przez podmiot liryczny są dla niego niejasne, stanowią stany z pogranicza zachwyty i pożądania

38 M. Popiel, *Świat artysty. Modernistyczne estetyki tworzenia*, Kraków 2018, s. 80. Badaczka wskazuje także, iż Rilke, opisując rzeźby Rodina, tworzy swego rodzaju „leksykon afektów” (zob. tamże, s. 67).

39 Mateusz Skucha interpretuje przedstawiony w wierszu posąg jako przedmiot zachwyty widza, na którego oddziałuje przede wszystkim wpisana w tekst somatyczność (zob. M. Skucha, *Niesytość pragnienia. W kręgu młodopolskiej liryki kobiet*, Kraków 2016, s. 61).

40 Anna Łebkowska wskazuje na związek pomiędzy ekfrastycznością a kategorią empatii: „Ekfrazy służą [...] nie tylko problematyzowaniu mediacji werbalnej, ale także wydobyciu zapośredniczeń w relacjach międzyludzkich. [...] obrazy zazwyczaj przedstawione są z perspektywy czyjegoś spojrzenia” (A. Łebkowska, *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*, Kraków 2008, s. 126).

41 Zob. T. Brennan, *The Transmission of Affect*, Ithaca and London 2004, s. 3. Afektywna energia może być transmitowana również przez otoczenie (zob. tamże, s. 8).

(„w żadnym się słowie wypowiedzieć nie da”, „myśli się mroczą od zmysłów pożaru”). Akt percepcji staje się więc równie dynamiczny jak proces kreacji, odbiorca wczuwa się w stany twórcy oraz doświadcza afektów zapisanych w dziele, co stanowi odbicie modernistycznych postulatów dotyczących sposobu sposobu obcowania ze sztuką. W *Danae Tycjana*⁴²:

Z niebios się ku niej świetlny obłok stania
i nagle deszcz zeń na nią spada złoty:
to bóg, miłosnej czując żar tęsknoty,
zwisł nad cichego pełną pożądania. [PSIII, 386]

Podobnie afektywna percepcja posągów została ukazana w *Ogrodzie lesbijskim*:

Kamiennym palcem uderz w harfę złotą:
niech zabrmi pieśń... miłości pieśń... A owe
ockną się białe bóstwa marmurowe
i żywym z sobą uściskiem się splotą...
Promienne bóstwa rozkoszy, zakłęte
w głąz, nieruchome, cudowne i święte.

[...]

Zbudź się, łabędziu! podnieś skrzydła śnieżne,
splot ramion poczuj, co jak miękkie fale
objęły ciebie; te dłonie, co w szale
na barkach twoich zawisły lubieżne,
niechaj ci gładzą pióra; ta pierś biała
pod twoją piersią niech drży, dyszy, pała... [PSIII, 360]

⁴² Bartosz Swoboda w kontekście *Danae Tycjana* formułuje uwagę dotyczącą ekfrazy, traktując ją jako rodzaj werbalizacji doświadczenia estetycznego. W ekfrazie doświadczenia związane z percepcją dzieła zostają przetworzone w akt twórczy, stanowiący w tym przypadku zapis wrażeń wywołanych przez artefakt (zob. B. Swoboda, „*Danae Tycjana*” Kazimierza Przerwy-Tetmajera w perspektywie filozofii Arthura Schopenhauera. *Próba odczytania ekfrazy przez pryzmat kategorii doświadczenia estetycznego*, „*Studi Slavistici*” 2021, nr 1, s. 53). Swoboda jednak nieco inaczej odczytuje utwór Tetmajera, nie uznając go za zapis wywołanego przez dzieło pożądania, lecz zatracenie w Schopenhauerowskim akcie kontemplacji, znoszącym wymiar cielesny (zob. tamże, s. 62). Z kolei Lucyna Bagińska interpretuje ten utwór, korzystając z metod językoznawstwa kognitywnego (zob. L. Bagińska, *Ekfrazja a dzieło malarskie – interakcyjne relacje między obrazem Tycjana a wierszem Kazimierza Przerwy-Tetmajera z perspektywy kognitywnej*, [w:] *Język, obraz, dyskurs*, red. M. Cieszkowski, A. Kapuścińska, J. Szczepaniak, Bydgoszcz 2017, s. 135–142).

Przyglądający się rzeźbom podmiot postrzega je jako zapis pożądania. Afektywna percepcja dzieł sztuki uruchamia spektakl imaginacji, w którym kamienne boginie ożywają. Spojrzenie staje się katalizatorem zachwytu, prowadzącego do imaginacyjnego przekształcenia artefaktu w żywe ciało. Posągi transmitują afektywną energię, która następnie zostaje wchłonięta przez odbiorcę i zinternalizowana⁴³. Afekt wychodzi z ciała artysty, przepływa przez kamienną materię, by w ciełe oglądającego uruchomić somatyczne doznania. W *Kallipigos* to miłosne spotkanie z kochanką, której ciało podmiot liryczny kojarzy z antyczną rzeźbą, staje się momentem zespolenia ze splotem wrażeń tworzącego rzeźbiarza:

Temu, co rzeźbił Wenus Pięknotyłą,
twoje się ciało przed wiekami śniło, [PSIII, 389]

Przedstawione w wierszu *Grot* dzieło sztuki transmituje natomiast negatywne afekty – ukazana na kamiennej ścianie skrzydlata postać, przypominająca upadłego anioła, uwięziona w skalnej szczelinie, doświadcza intensywnego cierpienia. Miejsce, w którym malowidło zostało wykonane, wzmacnia jego nastrój. Panujący w grocie półmrok oraz kapiąca woda podkreślają ponury wydźwięk całości namalowanego dzieła. Wpatrujący się w obraz widz interpretuje wizerunek w sposób afektywny – przedstawiona w wierszu scena nie została szczegółowo opisana, w procesie percepcji malowidła podmiot liryczny eksponuje przede wszystkim jego warstwę emocjonalną:

Szparą, którą w głąb skały ściekają potoki,
sączy się blask słoneczny, jasne światło z góry,
aby ten ból oświetlić dziwny i ponury:
bój męstwa, siły, woli i martwej opoki. [PSIV, 616]

Za kamienny zapis cierpienia poeta uznaje również posąg Wenus z Milo:

Wenus Milo, piękna i spokojna,
Jest snem duszy, która cierpi tam. [PSV, 763]

Tetmajer ukazuje dzieła sztuki, szczególnie eksponując zapisane w nich afekty i emocje. To one odgrywają kluczową rolę w procesie percepcji i w najbardziej znaczący sposób wpływają na interpretującego artefakt wi-

⁴³ Teresa Walas, pisząc o estetyce symbolistycznej, wskazuje, że: „Obraz czy poemat stanowią namacalny i trwałe zbiorniki energii oraz stymulator przeżycia” (T. Walas, *Dynamika wewnętrzna światopoglądu Młodej Polski*, [w:] *Porównania. Studia o kulturze modernizmu*, red. R. Zimand, Warszawa 1983, s. 22).

dza. Można rzec, że afektywny akt twórczy został zakodowany w stanach psychicznych przedstawianych postaci, a odbiorca – zgodnie z głoszonymi przez modernistów postulatami – powinien cechować się przede wszystkim umiejętnością wczucia się w dzieło⁴⁴.

* * *

W poezji Tetmajera dominuje sposób pojmowania aktu twórczego jako procesu irracjonalnego i jednocześnie ekstatycznego, wyzwającego u artysty eksplozję intensywnych przeżyć, sytuujących się na pograniczu normalności i obłądzenia. Proweniencja kreatywnej energii, prowadzącej do wyłonienia się dzieła sztuki, nie została jednoznacznie określona przez poetę. W utworach takich jak *Michał Anioł...* czy *Fantazja* źródłem twórczej mocy staje się ludzka psychika, w *Evviva l'arte* czy *Grobie poety* natchnienie jest postrzegane jako rodzaj boskiego pierwiastka, łączącego twórcę ze sferą metafizyczną. Wiersz *O sonecie* stanowi na tle twórczości Tetmajera jeden z nielicznych przykładów przedstawienia pracy nad dziełem jako procesu bardziej intelektualnego niż emocjonalnego. Poeta sięga do wątków autotematycznych, wykorzystując nie tylko odwołania do sztuki pisarskiej, ale także odniesienia do malarstwa czy rzeźby. Zróżnicowane są też ukazane w utworach artefakty – są nimi nie tylko wiersze, obrazy czy rzeźby, efektem może być bowiem także stanowiąca początek dalszej twórczości myśl czy wyobrażona kobieca postać. Artysta w poezji Tetmajera jawi się jako jednostka potrafiąca utrwalić w formie dzieła własne namietności, które następnie odbiorca będzie mógł aktywować w procesie percepcji.

⁴⁴ Szeroko sposób empatycznego odbioru tekstu literackiego w krytyce młodopolskiej analizuje Michał Głowiński (zob. M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997).

Lidia Kamińska

PhD student, Doctoral School in the Humanities, Jagiellonian University, Kraków

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-5426-586X](https://orcid.org/0000-0002-5426-586X)

“My hands are burning, my brain and head are seething”: The artist and the affects, or the creative process in the poetry of Kazimierz Przerwa-Tetmajer

Summary

The aim of this article is to show how Kazimierz Przerwa-Tetmajer depicts the creative process in his autothematic poems. The readings draw on the interpretative strategies of the theory of affect (primarily the work Ernst van Alphen, Teresa Brennan and Brian Massumi) and somatic criticism (e.g. Anna Łebkowska’s somatopoetics, Marta Smolińska’s ‘augmented haptics’). In the great majority of Przerwa-Tetmajer’s poems dealing with the process of poetic creation, we are told that it is triggered by an explosion of the affects or an overpowering divine inspiration, bordering on madness. The article analyzes in turn the affective nature of the creative process and the affective perception of a work of art; the image of the artist as craftsman; and, finally, the image of the phantasmatic woman, a product of the act of creation.

Key words

Literary theory – creative process – theory of affect – autothematic narration – Young Poland movement – Kazimierz Przerwa-Tetmajer (1865–1940)

Słowa kluczowe

Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Młoda Polska, proces twórczy, afekt, autotematyzm

Bibliografia

- Bagińska Lucyna, 2017, *Ekfrazja a dzieło malarskie – interakcyjne relacje między obrazem Tycjana a wierszem Kazimierza Przerwy-Tetmajera z perspektywy kognitywnej*, [w:] *Język, obraz, dyskurs*, red. Marek Cieszkowski, Anna Kapuścińska, Jacek Szczepaniak, Bydgoszcz: Bydgoskie Towarzystwo Naukowe.
- Brennan Teresa, 2004, *The Transmission of Affect*, Ithaca and London: Cornell University Press.
- Catek Anita, 2022, *Wołanie anioła i milczenie poety: „Modlitwa” Cypriana Norwida wobec psychologii procesu twórczego*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo”, nr 12, s. 293–315.
- Chotoniowski Antoni, 2006, *Poezje Tetmajera. Wrażenia. (Kazimierz Przerwa-Tetmajer: „Poezje”. Tom trzeci. Warszawa)*, [w:] *Materiały źródłowe do recepcji twórczości Kazimierza Przerwy-Tetmajera w epoce Młodej Polski. Recenzje z lat 1890–1918*, wyb., wstęp i oprac. Wiktor Czernianin, Wrocław: Wydawnictwo „Spółka Autorska Z.K. Garbaczewscy”.
- Cz. Kals [Eustachy Czekalski] 1913, *Nasi powieściopisarze o sobie. Ankieta „Świata”. Kazimierz Tetmajer*, „Świat” 1913, nr 26, s. 7–8.
- Fazan Katarzyna, 2003, *„Michał Anioł” – poetycki dyptyk o mocy i zwątpieniu*, [w:] *Poezja Kazimierza Tetmajera. Interpretacje*, red. Anna Czabanowska-Wróbel, Paweł Próchniak, Marian Stala, Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Głowiński Michał, 1997, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Grzelak Izabela, 2010, *Końcowa faza procesu twórczego – o pracy Kazimierza Przerwy-Tetmajera nad własnymi tekstami przed oddaniem ich do druku*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica”, nr 13, s. 169–176.
- Gutowski Wojciech, 1997, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Kielak Dorota, 2007, *Figury kryzysu: rzeźba w młodopolskiej powieści o artyście*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego.
- Kozłowska Zuzanna, 2015, *Synestezja*, „Forum Poetyki”, nr 1, s. 110–119.
- Ławski Jarosław, 2003, *„O cicha, śpiąca, niezgłębiona nocy!” Wokół dylogii poetyckiej „Michał Anioł” Kazimierza Przerwy-Tetmajera*, [w:] *Poezja Kazimierza Tetmajera. Interpretacje*, red. Anna Czabanowska-Wróbel, Paweł Próchniak, Marian Stala, Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Łebkowska Anna, 2008, *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*, Kraków: Universitas.
- Łebkowska Anna, 2019, *Zdarzenie – afekt – twórczość*, [w:] *tejże, Somatopoetyka – afekty – wyobrażenia. Literatura XX i XXI wieku*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

- Makowiecki Andrzej Zdzisław, 1971, *Młodopolski portret artysty*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Mallarmé Stéphane, 1980, *Kryzys wiersza*, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, red. Adam Ważyk, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Massumi Brian, 2013, *Autonomia afektu*, tłum. Adam Lipszyc, „Teksty Drugie”, nr 6, s. 112–135.
- Matuszek Gabriela, 2014, *Choroba jako maskarada? Neurotycy, histerycy i narcyzy w artystowskiej prozie polskiego modernizmu*, [w:] tejże, *Maski i demony wczesnego modernizmu*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Merleau-Ponty Maurice, 1996, *Oko i umysł*, tłum. Stanisław Cichowicz, [w:] tegoż, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, wyb., oprac. wstęp Stanisław Cichowicz, Gdańsk: Słowo-Obraz-Terytoria.
- Mitarski Jan, 1977, *Demonologia lęku*, [w:] Antoni Kępiński, *Lęk*, Warszawa 1977: Wydawnictwo Lekarskie PZWL.
- Podraza-Kwiatkowska Maria, 1980, *O muzycznej i niemuzycznej koncepcji poezji*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja”, nr 2 (50), s. 81–97.
- Podraza-Kwiatkowska Maria, 1985, *Somnambulicy. O młodopolskiej konwencji onirycznej*, [w:] tejże, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Podraza-Kwiatkowska Maria, 1994, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków: Universitas.
- Podraza-Kwiatkowska Maria, 1974, *U źródeł dwudziestowiecznego autotematyzmu (ze studiów nad poezją okresu Młodej Polski)*, [w:] *Problemy literatury lat 1890–1939. Seria II*, red. Hanna Kirchner, Zbigniew Żabicki, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Poleszak Natalia, 2017, „*Sen wymówiony przez czarodziejskie tony*” – *oniologia erotyczna w liryce Kazimierza Tetmajera*, [w:] *Sen, marzenie, zaświaty w literaturze i kulturze*, t. 1. *Literatura*, red. Michał Kuran, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Popiel Magdalena, 2018, *Świat artysty. Modernistyczne estetyki tworzenia*, Kraków: Universitas.
- Przerwa-Tetmajer Kazimierz, 2001, *List do Ferdynanda Hoesicka*, 11 XI 1895, BN rkps 2988, cyt. za Katarzyna Fazan, *Szczerza poza dekadenta. Między epistolografią a sztuką*, Kraków.
- Przerwa-Tetmajer Kazimierz, 1980, *Poezje*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Ratuszna Hanna, 2009, „*Dźwięk dzwonu, co nie głuchnie w huraganów szumie*”. O sonecie Kazimierza Przerwy-Tetmajera, [w:] *Poezja świadoma siebie: interpretacje wierszy autotematycznych*, red. Dariusz Brzostek, Anna Skubaczewska-Pniewska, Andrzej Stoff, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Seigworth Gregory J., Gregg Melissa, 2010, *An Inventory of Shimmers*, [w:] *The Affect Theory Reader*, Durham and London: Duke University Press.

- Sikora Ireneusz, 2001, *Droga poetycka Kazimierza Przerwy-Tetmajera*, [w:] tegoż, *Łabędź i lira. Studia i szkice o literaturze Młodej Polski*, Zielona Góra: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Tadeusza Kotarbińskiego.
- Skucha Mateusz, 2016, *Niesytość pragnienia. W kręgu młodopolskiej liryki kobiet*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Smolińska Marta, 2020, *Haptyczne widzenie: optyczne macki i oko w brzuchu*, [w:] tejże, *Haptyczność poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku*, Kraków: Universitas.
- Swoboda Bartosz, 2021, Danae Tycjana Kazimierza Przerwy-Tetmajera w perspektywie filozofii Arthura Schopenhauera. Próba odczytania ekfrazy przez pryzmat kategorii doświadczenia estetycznego, „Studi Slavistici”, nr 1, s. 51–65.
- Tatkiewicz Władysław, 1976, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Tokarz Aleksandra, 2010, *Blask i ciemność. Antynomie emocjonalne w procesie twórczym*, [w:] *Persefona, czyli dwie strony rzeczywistości*, red. Maria Cieśla-Korytowska, Małgorzata Sokalska, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- van Alphen Ernst, 2019, *Afektywne działania sztuki i literatury*, przetł. Katarzyna Bojarska, [w:] *Krytyka jako interwencja. Sztuka, pamięć, afekt*, red. Katarzyna Bojarska, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Walas Teresa, 1983, *Dynamika wewnętrzna światopoglądu Młodej Polski*, [w:] *Porównania. Studia o kulturze modernizmu*, red. Roman Zimand, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Zubrzycka Maria, 1972, *Ostatnie odwiedziny*, [w:] *Miałem kiedyś przyjaciół... Wspomnienia o Kazimierzu Tetmajerze*, oprac. Krystyna Jabłońska, Kraków: Wydawnictwo Literackie.