

MARIA JOLANTA OLSZEWSKA

(Uniwersytet Warszawski)

ADAMA ŁADY CYBULSKIEGO
EKSPRESJE MŁODOWIEDEŃSKIEPRZYSZYNEK DO DZIEJÓW RECEPCJI LITERATURY
AUSTRIACKIEJ W POLSCE U SCHYŁKU XIX WIEKU

W roku 1898 na łamach krakowskiego „Życia” ukazały się trzy obszernie eseje Adama Łady Cybulskiego, poświęcone sylwetkom trzech twórców, związanych z kręgiem moderny wiedeńskiej: Hermannowi Bahrowi, Arthurowi Schnitzlerowi i Peterowi Altenbergowi¹. Cybulski tworzył w przekonaniu, że „krytyka literacka, jak wszelka artystyczna, nie jest formą poznania naukowego, nie stanowi formy naukowej działalności, zawsze jest bliżej sztuki. Krytyk nie jest uczonym, jest artystą, nie jest suchym analitykiem, który może zadowolić się zobjektywizowanym opisem, jest twórcą”². Cybulski prezentuje się jako zwolennik ekspresywizmu w literaturze, zgodnie z którego zasadami autor i tekst stanowią nierozdzielalną całość, co zdeterminowało kształt budowanego przez niego dyskursu krytycznego, będącego przykładem popularnej wtedy krytyki impresjonistycznej. Teksty krytyczne Cybulskiego są „żywym” dokumentem ówczesnego życia literackiego i z tego powodu stają się dobrym źródłem do poznania epoki literackiej przełomu XIX i XX wieku, w tym ówczesnej recepcji dzieł z kręgu literatury austriackiej³. Na pod-

¹ A. Cybulski, *Z literatury młodowiedeńskiej*. I. Herman Bahr, „Życie” 1898, R. II, nr 3, s. 28 i nr 4, s. 41; tegoż, *Z literatury młodowiedeńskiej*. II. Artur Schnitzler, „Życie” 1898, R. II, nr 5, s. 54–55 i nr 6, s. 66–67; tegoż, *Z literatury młodowiedeńskiej*. III. Piotr Altenberg, „Życie” 1898, R. II, nr 7, s. 75–76.

² M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997, s. 64.

³ S.H. Kaszyński (*Krótką historią literatury austriackiej*, Poznań 2012, s. 13) zalicza literaturę austriacką do literatury niemieckojęzycznej, zwracając uwagę na uwarunkowaną historycznie specyfikę kultury i literatury austriackiej. W wielonarodowym cesarstwie austriackim pojęcie »narod« zastąpiono pojęciem »państwo«, stąd w odniesieniu do Austrii nie mówi się w kategoriach literatury narodowej, lecz państwowej. Maciej Ganczar (zob. *Historia literatury austriackiej*, Warszawa 2016, s. 7) zwraca uwagę, że literatura austriacka wolno zyskuje swą autonomię.

stawie ich lektury można dokonać rozpoznania: w jaki sposób, z jakim na-
tężeniem zaczynały pojawiać się nowe tendencje w sztuce, czym wyróżniały
się i jak wyglądał proces ich utrwalania się w świadomości czytelników. „Zro-
zumieć obcość”⁴, aby użyć tej poręcznej formuły, nie jest przecież czymś
oczywistym. Recepcja literatury obcej przed rokiem 1900 na ziemiach pol-
skich unaocznia sposób otwierania się ówczesnego społeczeństwa na świat,
co łączy się z kształtowaniem się nowej epistemologii oraz aksjologii i pro-
wadzi do budowania struktur nowej świadomości estetycznej.

Eseje Cybulskiego, objęte wspólnym tytułem *Z literatury młodowieńskiej*,
ukazały się, kiedy „Życiem” kierował Ludwik Szczepański (1872–1954), jego
założyciel, dziennikarz i poeta, autor wydanych w Wiedniu przez Franciszka
Bondy’ego tomików poetyckich *Hymny* (1897) i *Srebrne noce. Lunatica* (1897)
o melancholijno-dekadencckiej tonacji, który nadał temu piśmie własny ton i cha-
rakter⁵. Warto przypomnieć, że Szczepański spędził młodość w Wiedniu, do-
brze znał tamtejsze środowisko literackie, co wpłynęło na ukształtowanie się
jego postawy twórczej⁶. Po powrocie do Krakowa w roku 1897 postanowił wy-
dawać własne pismo w dużym stopniu wzorowane na popularnym wtedy wie-
deńskim tygodniku z kręgu moderny „Die Zeit” (1894–1904), założonym przez
Bahra, Heinricha Kannerera i Isidora Singera⁷. Oni to 7 listopada 1894 w opu-
blikowanym artykule o charakterze programowym ogłosili wolność prasy bez

⁴ Jest to nawiązanie do tytułu tomu *Zrozumieć obcość. Recepcja literatury niemieckojęzycznej w Polsce po 1989 roku*, red. S. Wolting, M. Wolting, Kraków 2016.

⁵ J. Włodarczyk, *Szczepański Ludwik (1872–1954)*, w: *Encyklopedia literatury polskiej*, Kraków 2002, s. 687.

⁶ Ludwik Szczepański był synem Alfreda Szczepańskiego (1840–1909) poety, publi-
cysty, działacza politycznego, który ok. 1880 r. z Krakowa przeniósł się do Wied-
nia, gdzie został generalnym sekretarzem Länderbanku Ludwika Wodzickiego.
W Wiedniu napisał i wystawił „widowisko dramatyczne” *Piast Pierwszy*, nawią-
żujące do *Starej baśni* Józefa Ignacego Kraszewskiego; od r. 1887 był członkiem
Towarzystwa Biblioteki Polskiej w Wiedniu, członkiem polskiego oddziału na wy-
stawie muzycznej i teatralnej w Wiedniu w 1892 r. Był autorem szkicu dla cudzo-
ziemców o dziejach polskiego teatru oraz komentarzy do wydanych w Wiedniu
Polonii (1888), *Wieczorów zimowych* (1892) Artura Grottgera i *Albumu* (1893) Jana
Matejki. Ludwik ukończył gimnazjum w Baden pod Wiedniem, potem studiował
prawo w Uniwersytecie Wiedeńskim, gdzie spotkał Zenona Przesmyckiego (Mi-
riama). Bywał w Café Central przy Herrengasse, znał Hermanna Bahra i innych
przedstawicieli wiedeńskiej moderny. Pisywał do wiedeńskich pism „Neue Revue”
i „Wiener Rundschau”, a korespondencje z Wiednia wysyłał do prasy warszaw-
skiej i krakowskiej. Zob. R. Taborski, *Pożegnanie Wiednia. Szkice literackie i te-
atralne*, Warszawa 2003, s. 24–25.

⁷ T. Weiss, „Życie” *krakowskie a austriackie czasopisma modernistyczne*, „Magazyn
Kulturalny” 1979, nr 3, s. 26–30.

żadnych ograniczeń. „Die Zeit” był „zwierciadłem”, w którym odbijało się życie artystyczne współczesnego Wiednia. Szybko stał się pośrednikiem między różnymi modernizmami europejskimi, w tym także modernizmem polskim. Bahr, główny redaktor Die Zeit”, na jego łamach zamieszczał rzeczy związane z modernistyczną sztuką i literaturą europejską, głosząc ideę sztuki ponadnarodowej. W ten sposób udało mu się wyznaczyć horyzonty dla „nowej sztuki”⁸.

„Życie” krakowskie, które początkowo miało nosić tytuł „Wiosna”, wydawane było wtedy jako „Tygodnik ilustrowany, literacki, artystyczny, naukowy i społeczny”. Miało ono informować o wszelkich zagadnieniach związanych z szeroko postrzeganym życiem politycznym, społecznym i narodowym⁹. W ten sposób redaktorzy pisma chcieli zadbać o „podnoszenie smaku publiczności” oraz, co wydaje się istotne, kształtować opinię publiczną w duchu idei postępowych i demokratycznych. Trzeba pamiętać, że „Życie” było pismem galicyjskim, a zatem głównie przeznaczonym dla mieszkańców wielonarodowej i wielokulturowej Galicji, będącej prowincją Austro-Węgier, w dodatku wydawanym w Krakowie, gdzie dominowały raczej poglądy o charakterze konserwatywnym. „Życie” miało być przede wszystkim ilustrowanym tygodnikiem literacko-artystycznym, a dopiero w drugiej kolejności społecznym. Szczepański, autor ważnego artykułu *Sztuka narodowa*, jak i współpracujący z nim Artur Górski, twórca cyklu artykułów *Młoda Polska*, byli świadomi antynomii wartości rodzimych i uniwersalnych oraz złożo-

⁸ Materiały zgromadzone na stronie <https://www.univie.ac.at/bahr/?q=node/27838/> [dostęp: 2021-09-30].

⁹ Początkowo „Życie” wychodziło jako: „Tygodnik ilustrowany literacki, artystyczny, naukowy i społeczny”; od numeru 23. w 1898: „Tygodnik ilustrowany literacki, artystyczny i społeczny”; od numeru 40./41. w 1898: „Tygodnik ilustrowany literacko-artystyczny, społeczny i naukowy”, od numeru 48. w 1898: „Tygodnik ilustrowany literacko-artystyczny”, od numeru 1. w 1899, kiedy pojawił się Przybyszewski: „Dwutygodnik poświęcony literaturze i sztuce”, od numeru 13./14. w 1899: „Czasopismo ilustrowane poświęcone literaturze i sztuce” (wydawane co miesiąc w podwójnych numerach). Na ten temat – zob. A. Zyga, *Program ideowo-artystyczny „Życia” za redakcji Ludwika Szczepańskiego*, „Ruch Literacki” 1972, z. 3, s. 135–152; tegoż, *Krakowskie „Życie” pod redakcją Ludwika Szczepańskiego (1897–1898)*, cz. I, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej” 1986, z. 3, s. 19–46; cz. II, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej” 1986, z. 4, s. 47–68; tegoż, *Literatura polska w „Życiu” pod redakcją Ludwika Szczepańskiego. W stulecie ukazania się pisma (1897–1997)*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej PAN w Krakowie” 1994/1995, s. 107–123; M. Jazownik, *Krakowskie „Życie” jako forum prezentacji prądów ideowych i koncepcji światopoglądowych Młodej Polski (wybrane zagadnienia)*, „Acta Universitatis Lodzensis Folia Litteraria Polonica” 2016, nr 3, s. 29–50. Zob. też B. Wojnowska, *„Życie” (1897–1900)*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Wrocław 1992, s. 1239–1244.

nych relacji między tradycją a nowoczesnością, co szybko przerodziło się w spór o kształt ówczesnej sztuki ze znaczącym udziałem twórców różnych pokoleń¹⁰. Wspólne w obu pismach, wiedeńskim i krakowskim, było dowartościowanie i popieranie indywidualizmu w literaturze i sztuce. Jak pisał Władysław Orkan: „Wszyscy tylko godzili się na jedno hasło: »Precz z szablonem w sztuce i uświęconą błagą literacką«. Bo się rozpanoszyły tak, że aż duszno było w tym zatęchłym powietrzu. [...] Poczęto się rachować ze sumieniem paru niezasłużonych wielkości, ośmielono się krytykować nietykane »bogi«, lecz co najważniejsze – otwarło »Życie« okno na Europę, dając obraz nowych kierunków w sztuce i literaturze zagranicznej”¹¹. W sprawach sztuki narodowej i zachodnioeuropejskiej Szczepański zajmował stanowisko kompromisowe. Dopiero, kiedy w roku 1899 redakcję pisma przejął Stanisław Przybyszewski, wtedy po zmianach dokonanych w redakcji radykalnie zmieniło ono swe cele na ściśle artystyczne i w ambitnym zamierzeniu autora *Dzieci szatana* miało stać się jednym z ogniw ogólnoeuropejskiego buntu modernistycznego¹².

Szczepański, świadomy wszelkich zagrożeń, jakie niesie rozwój cywilizacji i życie w „epoce mundurów”¹³, jednym z celów, jaki sobie postawił jako redaktor „Życia”, było promowanie na jego łamach najnowszych prądów artystycznych i intelektualnych w sztuce przez zamieszczanie utworów podejmujących tematy uniwersalne oraz ich opracowań w postaci obszernych studiów zgodnie z tym, co zostało zapowiedziane w *Prospekcie* pisma: „W literaturze i sztuce »Życie« pragnie dać wierne i pełne odbicie życia i współczesnych prądów umysłowych. – »Życie« służy polskiej literaturze i sztuce, śledzi jednak również ruch piśmienniczy i artystyczny za granicą (w studiach, krytykach, listach ze stolic europejskich, oraz w *Przeglądzie przeglądów*)”¹⁴. Szczepański zachował z wiedeńskiego pierwowzoru dział: „Książki” i „Przegląd przeglądów”. Mocną pozycję miały przede wszystkim rubryki poezji i teatru. Pojawiły się nazwiska czołowych twórców polskich i obcych tego czasu, przynależących do różnych pokoleń¹⁵. Na przykład nazwisko Edgara Allana Poe występowało obok Friedricha Nietzschego, a Ga-

¹⁰ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Wstęp*, w: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław 1977, s. IX–XVIII.

¹¹ W. Orkan, *Młoda Polska*, w: „Czantoria” i pozostałe pisma literackie, Kraków 1969, s. 193–196.

¹² M. Podraza-Kwiatkowska, dz. cyt., s. XXVIII–XXIX.

¹³ L. Szczepański, *Sztuka narodowa*, „Życie” 1898, nr 10, s. 110.

¹⁴ *Program „Życia”*, „Życie” 1897, R. 1, nr 14, s. 1.

¹⁵ Wszechstronność zainteresowań redaktorów „Życia” potwierdzają badania Grzegorza P. Bąbiaka (*Bibliografia zawartości „Życia” warszawskiego i krakowskiego, „Strumienia” oraz „Chimery”*, Warszawa 2000, s. 41–94).

brieli Zapolskiej obok Stanisława Wyspiańskiego, Adolfa Nowaczyńskiego, Jerzego Żuławskiego, Wilhelma Feldmana i Włodzimierza Perzyńskiego. „Nową sztukę” w „Życiu” reprezentowali przedstawiciele moderny angielskiej (Oskar Wilde), włoskiej (Gabriele D’Annunzio), skandynawskiej (Bjørnstjerne Bjørnson, Ola Hansson, Fridtjof Nansen, August Strindberg), francuskiej (Alphonse Daudet, Joris-Karl Huysmans, Joseph Henri Rosny), austriackiej (Hermann Bahr, Arthur Schnitzler, Peter Altenberg) i czeskiej (Otokar Březina, Antonín Sova). Co ciekawe, na łamach pisma Szczepańskiego poza okazjonalnym tłumaczeniem opowiadania Antoniego Czechowa *Człowiek w futerale* („Życie” 1898, nry 32 i 33) nie było przekładów z literatury rosyjskiej.

Warto w tym miejscu przypomnieć, że „Życie” miało swych korespondentów w Paryżu, Londynie i Wiedniu. W tym czasie paryskimi korespondentami i współpracownikami „Życia” byli Władysław Bugiel (*Z teatrów i wystaw paryskich*) i Felicja Nossig (*List paryski*). Z Anglii korespondencje i sprawozdania artystyczne przysyłał Mścisław Nekanda-Trepka (*Z Londynu*), ze Lwowa Feldman (*W chwili przetomu*), a ze stolicy Austro-Węgier Szczepański, Roman Stanisław Lewandowski i Adam Łada Cybulski. Dużą popularnością cieszyły się zwłaszcza barwne *Listy z Wiednia* Tadeusza Rittnera, w których pod pseudonimem Tomasz Czaszki na bieżąco pisał o aktualnych wydarzeniach w naddunajskiej stolicy, a ważną ich część stanowiły szczegółowe relacje z teatrów wiedeńskich: Volkstheater, Carltheater i Burgtheater. Sprawozdania z różnego typu wydarzeń artystycznych wraz ze streszczeniem treści sztuki i jej oceną zamieszczane były w specjalnych rubrykach i działach prasowych. W czasie, kiedy pismo prowadził Szczepański, Młody Wiedeń był zdecydowanie wyróżniany na łamach „Życia” wśród innych ośrodków artystycznych Europy. Pozytywny sposób prezentowania naddunajskiej stolicy, która na przełomie wieków XIX i XX jawi się jako miasto tętniące życiem, ze wspaniałą architekturą, parkami, kawiarniami, teatrami, kabaretami, jako ośrodek ważnych przemian w życiu politycznym, gospodarczym oraz literacko-kulturalnym¹⁶, inspirował czytelników „Życia” do zainteresowania się nie tylko tamtejszą społecznością, ale przede wszystkim „nową sztuką”, co aktywizująco wpłynęło na kształtowanie się ówczesnej świadomości kulturowej¹⁷.

Otwartość redaktorów „Życia” na inne środowiska i kultury potwierdzają

¹⁶ R. Taborski, *Polacy polscy i Wiedeń*, w: tegoż, *Pożegnanie Wiednia*. Zob. też: D. Wolski, *Obraz Wiednia w krakowskim czasopiśmie „Życie” (1897–1899)*, praca dyplomowa napisana pod kierunkiem Aloisa Woldana, Wien 2012.

¹⁷ J. Purchla, *Wiedeń a Kraków: zmienność relacji w XIX wieku*, w: *Rosyjski łącznik: rzecz o Jerzym Pomianowskim*, red. I. Hofman, Lublin 2016, s. 363–377; tegoż, *Wiedeń a Kraków na przełomie XIX i XX wieku*, w: *Kraków i Lublana a mit Europy Środkowej*, red. J. Purchla, Kraków 2007, s. 55–67.

eseje dotyczące literatury młodowiedeńskiej Łady Cybulskiego (1878–1957), poety, historyka sztuki i krytyka literackiego¹⁸. Studia krytyczne poświęcone literaturze często pojawiały się na łamach ówczesnego „Życia”. Ich autorami byli między innymi Antoni Potocki, Górski, Szczepański, Cyprian Godebski czy Jan Lorentowicz. Jako dobry przykład takiego dyskursu można podać studium *Z literatury młodofrancuskiej* Lorentowicza, Macieja Szukiewicza opracowanie poezji czeskiej czy Feldmana rzecz o Arnoldzie Böcklinie. Cybulski wybrał trzy znaczące wtedy nazwiska: Bahra, Schnitzlera i Altenberga¹⁹. W ten sposób czytelnik „Życia” mógł zapoznać się z sylwetkami pisarzy, przynależącymi do grupy Jung Wien, która – jak pisze Roman Taborski – była „szczególnie ważnym zjawiskiem w dziejach literatury austriackiej, zjawiskiem odrębnym na tle europejskimi, silnie oddziaływującym na literatury innych krajów”²⁰.

Cybulski, o czym była już mowa na wstępie, w swych esejach realizował zasady krytyki impresjonistycznej, której zwolennikiem byli Bahr, Szczepański, Feldman czy Stanisław Lack (L-k), autor rozprawy *Krytyka – Bojkot – Impresja*. Cybulski podzielał zdanie tych krytyków, którzy twierdzili, że nie ma rozgraniczeń pomiędzy tekstem a realnym, autorskim podmiotem²¹. Szczegóły biograficzne dla niego nie istnieją, a liczy się tylko dusza twórcy i jej odbicie w jego dziele. A zatem Cybulski pisał w przekonaniu, że krytyk powinien odnieść się do indywidualnej psychologii twórcy, docenić to, co stanowi o jego osobowości i wyjątkowości. W swych pracach analitycznych przyjął, że akt twórczy jest aktem ekspresji, który decyduje o wartości dzieła²².

¹⁸ Cybulski początkowo związany był z „Życiem” krakowskim. W latach 1893–1905 został współredaktorem pisma „Sztuka Polska”, potem pracował jako wykładowca w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W latach 1905–1912 pełnił tam funkcję sekretarza. Po zakończeniu I wojny światowej nie wrócił do kraju i osiadł we Francji. W pamięci potomnych Cybulski zachował się jako poeta, autor kilku prac o Stanisławie Wyspiańskim (*Le mystère de la Pologne, Z mroku jaśniejące słowo. Rzecz wstępna o teatrze Stanisława Wyspiańskiego*) oraz tłumacz na język francuski sztuk Wyspiańskiego: *Protesilas i Laodamia, Wesele, Kłątwa i Sędziowie*.

¹⁹ Utwory Petera Altenberga w „Życiu”: Stanisław Sierosławski (*Zmierch bożków*, 1898 nr 35, s. 465–466), A.R. [A. Reymontowa?] (*Małżeństwo* z cyklu *Paulina*, 1898, nr 12, s. 140, *Wydarzenie setnego dnia*), A.P. (*Od piętnastu do trzydziestu*, 1898, nr 7, s. 75–76), anonim (*Nad jeziorem; Prelegent* 1898, nr 20, s. 231–232). Cybulski przetłumaczył *Latającego holendra* (1898, nr 7, s. 75) i Arthura Schnitzlera, *Wpół do drugiej* (1898, nr 5, s. 3–6).

²⁰ R. Taborski, dz. cyt., s. 116.

²¹ M. Głowiński, dz. cyt., s. 47–48, 31.

²² Tamże, s. 51.

W budowie dyskursu posługiwał się stylem nacechowanym emocjonalnie, wartościującym, nieprzezroczystym i poetyckim. Chętnie wprowadzał różne cytaty z dzieł wybranych twórców romantycznych i modernistycznych (np. Friedricha Hölderlina czy Richarda Dehmela), co czyniło jego wypowiedź erudycyjną. W ten sposób Cybulski zbliżał się do krytyki erudycyjnej uprawianej choćby przez Miriama. W swych studiach *Z literatury młodowiedeńskiej* dał świadectwo estetycznego czytania wybranych twórców u progu XX wieku.

Cybulski za głównego przedstawiciela moderny wiedeńskiej uznał Hermanna Bahra (1863–1934)²³, austriackiego prozaika, dramaturga i krytyka literackiego, uważanego za prekursora impresjonizmu w literaturze austriackiej²⁴. Był on znany także wśród polskich artystów²⁵. Przybyszewski prowadził z nim obfitą korespondencję, a Bahr drukował jego teksty na łamach „Die Zeit”. Cybulski widzi w Bahrze przywódcę „młodego Wiednia”, proroka i apostoła „nowej sztuki”, wywierającego u progu XX wieku szeroki wpływ nie tylko na młodzież, ale również innych twórców, nawet na dziennikarzy prasy berlińskiej. Bahr, na co krytyk zwrócił uwagę, na tyle aktywnie uczestniczy w życiu kulturalnym Wiednia, że nie było ruchu artystycznego, w którym by nie brał udziału i nie komentował go na łamach prowadzonego przez siebie dziennika. Cybulski zastanawia się, na czym polega wyjątkowość tego twórcy i łączy ją z jego niezwykłą, „naiwną swobodą, wykwinną, choć maniery pewnej niepozbawioną” osobowością oraz z bystrością i „ruchliwą awanturniczością jego umysłu”²⁶. Jego bujny talent i żywiołowość kojarzą się Cybulskiemu z wiosennym Wiedniem:

Nazwisko Hermana Bahra zawsze wywołuje we mnie obraz wiosny, ale wiosny takiej, jaką przed laty kilku w naddunajskiej stolicy Austrii oglądałem. A wiosna we Wiedniu, to nie włoski *maggio splendido*, jaskrawy, słoneczny, odorujący bujnością zieleni i kwiatów; to także nie północna nasza wiosna, blada, przytłumiona, pełna skrzętej ruchliwości ze snu przebudzonego życia... Pomimo blasków słońca i oży-

²³ *Mały słownik pisarzy niemieckich, austriackich i szwajcarskich*, red. J. Chodera, M. Urbanowicz, Warszawa 1973, s. 24–25.

²⁴ Styl dzieł Bahra korespondował z jego aktualnymi literackimi sympatiami; są wśród nich dzieła realistyczne, naturalistyczne (*Matka*) i impresjonistyczne (*Koncert*). Podobnie jest z jego powieściami. Najwyraźniej jego przemiany literacko-ideologiczne widoczne są w zbiorach esejów krytycznoliterackich.

²⁵ Przybyszewski od 1894 r. prowadził korespondencję z Bahrem. Do popularyzacji dzieła Przybyszewskiego w środowisku wiedeńskim przyczynił się Rittner, któremu Przybyszewski zadedykował swego *Tyrteusza*.

²⁶ A. Cybulski, *Z literatury młodowiedeńskiej*. I. Herman Bahr, „Życie” 1898, nr 3, s. 28.

wienia przyrody, przy całej świeżości i bujności wiosennej, drga tam w powietrzu jasnym nuta jakiejś cichej, nieokreślonej tęsknoty. Nieokreślone jakieś przygnębienie leży w słonecznych a chłodnych ulicach miasta [...].²⁷

Cybulski zwrócił uwagę na wielość doświadczeń będących udziałem Bahra i jego rozmytą tożsamość twórczą. Ten – jak zauważa krytyk – nigdy nie sformułował własnego programu. Od czasu swej młodości wydaje się pożądać wciąż nowych, nieznanych wrażeń. Ma już poza sobą zamknięty epizod związany z naturalizmem i impresjonizmem, których zasady realizował w dziełach pisanych u schyłku XIX wieku, takich jak *Zur Kritik der Moderne* (1890) i *Die Überwindung des Naturalismus* (1891), licznych nowelach *Die gute Schule*, *Die Mutter*, *Neben der Liebe*, *Dora*, *Caph* i innych. Teraz nadszedł czas na „nową sztukę”, co wiąże się z jego odejściem od opisu realnej rzeczywistości na rzecz badania stanów psychicznych. Tak więc Bahr „wędruje sobie: krytycznie – przez wszystkie gałęzie sztuki, a twórczo – przez wszystkie rodzaje twórczości literackiej; gdy przypomnimy sobie wszystkie jego znane »przeobrażenia psychiczne«, te jego sławne i osławione *Überwindungen*: tę ciągłą jego dążność, która mu prawdy dziś zaledwo zdobyte, pokonywać w sobie i odrzucać – i za »jutrem« iść każe; gdy spojrzymy na ten cały wewnętrzny jego rozwój, od pierwszych polemicznych pism począwszy, aż do tych ostatnich, klasycznie prawie, »à la Goethe«, spokojnych dzieł – wtedy, wtedy znowu, a tym razem z zupełnym już uświadomieniem powrócić nam musi na myśl to pierwotne wrażenie wiosna”²⁸.

Wybory estetyczne Bahra – według Cybulskiego – zależą od chwilowych wrażeń, którym on bezwiednie ulega, co nie zawsze spotyka się z uznaniem odbiorców, postrzegających to jako zbędne rozdrabnianie się, prowadzące do obniżenia poziomu artystycznego wypowiedzi. Ta powierzchowność Bahra sprawiła, że przeciw niemu powstała grupa młodych twórców, jego dawniejszych uczniów, skupionych teraz wokół dwutygodnika „Wiener Rundschau”, którym przewodzi Karl Kraus, autor *Demolierte Literatur*. Cybulski do tego buntu podchodzi lekceważąco, ponieważ, jak twierdzi, „Wiedeńczycy lubią plotki i taki to już u nich zwyczaj, że obiektywnie niczego brać nie potrafią. Pomimo wszystko jednak kochają oni swego Hermana Bahra [...]”, który dla nich na zawsze pozostanie „przywódcą wiedeńskich »młodych«, tej austriackiej generacji, którą Nietzsche-Zarathustra »przed budą jarmarczną – tańcować« nauczył”²⁹. Cybulski ze zdumieniem konstatuje swobodę, z jaką Bahr potrafi oczarować czytelnika. Pisarz ma bowiem proteuszową naturę i ela-

²⁷ Tamże.

²⁸ Tamże.

²⁹ Tamże.

styczny umysł stratega i dzięki temu do perfekcji opanował dyplomatyczne zdolności. Przypomina skoczka na chwiejnej linii krytycznych opinii. Obdarzony wojowniczą naturą Bahr jest urodzonym przywódcą, który wokół pisma „Die Zeit”, będącego naczelnym organem prasowym „Młodego Wiednia”, potrafił stworzyć prężne środowisko artystyczne i stać się jego „widomą głową”³⁰. Tymi zdolnościami przypomina Cybulskiemu młodego Oktawiana, umiejącego zjednywać sobie zwolenników, nawet wśród najzagorzalszych wrogów. Co prawda nie zawsze odkrywane przez Bahra talenty okazują się wybitne i szybko znikają z areny literackiej, to jednak sukcesem zakończyło się stworzenie jednolitego, przynajmniej na zewnątrz, wspomnianego środowiska artystycznego. Udało mu się również nawiązać bliskie kontakty z wybitnymi twórcami „nowej sztuki” z różnych ośrodków europejskich. Wchodząc z nimi w dialog, poszerzył horyzonty modernizmu wiedeńskiego, stając się jednym z najbardziej wpływowych jego mediatorów. Z tego powodu – zdaniem Cybulskiego – Bahr powinien stanąć na czele nowego odrodzenia w sztuce europejskiej.

W dalszej części swego artykułu krytyk skupił swą uwagę na ostatnio wydanych przez Bahra utworach, które – jego zdaniem – najlepiej określają jego obecne oblicze twórcze. Krytycznie odniósł się do jego dramatu *Das Tschaperl* (1898) oraz do powieści *Theater* (1897). Za ważne wydarzenie uznał natomiast wydanie zbioru drukowanych na łamach „Die Zeit” różnych szkiców, felietonów i notatek, objętych wspólnym tytułem *Renaissance*. W nich – jak zauważył – wiedeński pisarz opisał wszystko, „co w ostatnich trzech latach duszami »najlepszych Europejczyków« wstrząsało i poruszało”³¹. W nich miały dojść do głosu – zdaniem Cybulskiego – „spokojniejsze poglądy estetyczne”³². Celem Bahra stało się dążenie do zbudowania na gruzach naturalizmu, symbolizmu i impresjonizmu, „nowej, prawdziwej sztuki”, realizującej ideę

³⁰ Tamże.

³¹ Tamże. Tom *Renesans* wydany został w Berlinie 1897 r. jako kontynuacja *Zur Kritik der Moderne* (1890), pierwszego tomu z cyklu *Gesammelte Aufsätze*, zawierającego teksty o Villiers de l’Isle Adamie, Henriku Ibsenie i Puvis de Chavannesie, paryskiej Wystawie Światowej, Salonie 1889, historii malarstwa współczesnego, teatrze wiedeńskim, *Weltanschauung*, ekonomii politycznej, epistemologii i zadaniach krytyka. W nowym tomie oprócz dyskusji na temat *Dekadencji*, Bahr poświęcił szereg tekstów takim autorom, jak Leopold Sacher-Masoch, Paul Verlaine, Alexandre Dumas, Oscar Wilde, Ferdinand Lasalle i Peter Altenberg. W zbiorze znajdują się także eseje o psychofizjologii chodzenia, autonomicznej literaturze kobiecej, sztuce wiedeńskiej i monachijskiej secesji.

³² A. Cybulski, *Z literatury młodowiedeńskiej*. I. Herman Bahr, „Życie” 1898, nr 4, s. 41.

„wielkiej” sztuki spod znaku Johanna Wolfganga Goethego³³, mającej przynieść ogólnoeuropejskie odrodzenie ducha. Cybulski po lekturze tych bardzo zróżnicowanych pod względem myślowym i artystycznym tekstów, które nazywa „bajkami dla dorosłych”, dochodzi do wniosku, że „powrót” do idei sztuki „starego” Goethego jest niemożliwy, ponieważ promowany przez Bahra „nowy” renesans, zapowiadający wszechświatową odnowę sztuki, wyrasta na gruncie innej kultury – „wiedeńskiej” – i z tego powodu – według Cybulskiego – to „odrodzenie” nie dotyczy nawet całej niemieckiej sztuki, tylko tej z kręgu Jung Wien. W tej „nowej wiośnie” dostrzega pewną, znaczącą cechę, powiazaną ściśle z „kulturą wiedeńską” (termin Bahra), a jest nią narodowy fundament wspólny całej austriackiej tradycji. W dodatku, jak pisze Cybulski: „Ten cały »młody Wiedeń« ze swoją »wiedeńską kulturą« i »austriackim neorenesansem«, przypomina zawsze czasy Carraccich, Albanich i Guido Renich. Mieszanina stylów, wśród której dąży się koniecznie do jakiejś, choćby zewnętrznej jednolitości, marzycielski mistycyzm, zamiłowanie do wystawności, rozlubowanie w błyszczących ozdobach, słowach i przenośniach, naśladownictwo wielkich starych wzorów, wreszcie chwiejność uczucia, któremu zaledwie pozór dawnej wielkości pozostał – to jest ten melancholiczny ton w tej bujnej zresztą i słonecznej wiośnie. Jest to renesans, ale renesans, który już w barok przekwitać zaczyna”³⁴.

A zatem idea Bahrowskiego „odrodzenia” posiada niszczący ją rys znużenia i bezsilności, co z kolei autorowi *Z literatury młodowiedeńskiej* kojarzy się z muzyką Mozarta i Schuberta, poezją Franza Grillparzera i Ferdinanda Raimunda. Jego zdaniem bohaterowie Bahra pozostaną „nastrojowymi akrobatami” epoki przejściowej”, a on sam „wędrownym ptakiem”³⁵. Melancholia nadaje temu pisarstwu osobliwy charakter, co dobrze współgra ze specyfiką modernistycznego Wiednia z jego niepowtarzalnym „*timbre* towarzyskim i artystycznym”³⁶.

W kolejnym artykule Cybulski omówił sylwetkę twórczą Arthura Schnitzlera (1862–1931), wiedeńczyka *par excellence*³⁷. Z wykształcenia był on lekarzem. Po studiach medycznych rozpoczął pracę jako asystent ojca, znanego wiedeńskiego laryngologa, i przez kilka lat prowadził samodzielną praktykę

³³ Tamże.

³⁴ Tamże.

³⁵ Tamże.

³⁶ Tamże.

³⁷ M. Ganczar, *Diagnozy wiedeńskiego lekarza albo dramaturgia Artura Schnitzlera*, w: A. Schnitzler, *Dramaty wybrane*, t. 1, red. M. Ganczar, Warszawa 2014, s. 5–34.

jako specjalista chorób krtani i chorób nerwowych³⁸. Jednak miłość do literatury zwyciężyła i w ten sposób Schnitzler szybko stał się jednym z głównych reprezentantów Jung Wien³⁹. Rozgłos przyniosły mu liczne utwory pisane w stylu impresjonistycznym, neoromantycznym i symbolistycznym. Jak pisze Cybulski: „Poezja jego jest na wskroś wiedeńską, nie przestając równocześnie być na wskroś europejską. Schnitzler jest jednym z tych smutno nad życiem uśmiechniętych »pracowitych próżniaków«, którzy sami »najlepszymi Europejczykami« nazywać się lubią. [...] Wszyscy oni [...] ubóstwiają piękną pozę, uganiają się ustawicznie za zewnętrzną i wewnętrzną dekoracją, a przy tym ... łakną ciągle prostoty i z dziwną tęsknotą kochają wszystko, co naturalne i »prymitywne« . [...] typ ten [...] we Wiedniu [...] przeobraża się w »lekkomyślnego melancholika«”⁴⁰.

Cybulski powraca do swego pierwszego spotkania z twórczością Schnitzlera, jaką była lektura *Anatola* (1893). Przypomniawszy ważną rolę, jaką utwór ten odegrał w kształtowaniu modernistycznego światopoglądu. Był on – jak pisze krytyk – lekturą pożądaną zwłaszcza przez „intelektualnych sybarytów, dla tych, którzy potrzącań życia nie lubią i z »wygłodzoną sztuką proletariatu« sympatyzować nie umią [!]”⁴¹. W *Anatolu*, zbioru, złożonym z siedmiu szkiców, ujętych w formie krótkich dialogów, Schnitzler przedstawił typowego dekadenta końca wieku, melancholika, człowieka wyalienowanego, o przeczulonych nerwach, rozpaczliwie poszukającego sensu życia. Skupił się przede wszystkim na procesach psychicznych bohatera. W kolejnych swych utworach pisarz – jak zauważył krytyk – jeszcze mocniej zaakcentował wpływ realnego świata na duchową egzystencję jednostki. Jego dramaty wkrótce przybrały charakterystyczną formę diagnozy ówczesnego społeczeństwa. Schnitzler pokazał w nich różne środowiska, stworzył galerię postaci i nakreślił wiarygodne tło obyczajowe. Cybulski skupił swą uwagę na wybranych dramatach austriackiego pisarza. Przypomniawszy, że jego utwory były przede wszystkim wystawiane na deskach Burgtheater, dzięki czemu zyskał on sławę i obecnie jest najlepiej znany z całego Młodego Wiednia. Jego sztuki były wystawiane także w Krakowie i we Lwowie.

³⁸ Schnitzler jest autorem pracy naukowej pt. *O afonii czynnościowej i jej leczeniu przez hipnozę i sugestię*. W latach od 1886 do 1893 zajmował się publicystyką medyczną i napisał ponad 70 artykułów, głównie recenzji książek fachowych, będąc redaktorem pisma „Internationale Klinische Rundschau”.

³⁹ Schnitzler był częstym gościem ulubionej przez moderną wiedeńską Café Griensteidl i restauracji Leidinger przy Kärntner Straße 61, stąd dobrze znał Sigmunda Freuda.

⁴⁰ A. Cybulski, *Z literatury młodowiedeńskiej*. II. *Artur Schnitzler*, „Życie” 1898, nr 5, s. 54.

⁴¹ Tamże.

Na warsztat krytyk wziął *Das Märchen* (*Bajka*, 1891), *Liebelei* (*Miłośćka*, 1895)⁴² i *Freiwild* (*W matni*, 1897). Nadmieniał, że pierwsza z tych sztuk została źle przyjęta przez wiedeńską publiczność, co go nie dziwi, ponieważ posiada ona wady kompozycyjne, a język bohaterów nie jest pozbawiony scenicznego patosu. Dopiero kolejne sztuki przyniosły autorowi uznanie. Według Cybulskiego w *Liebelei*, wystawionej przed trzema laty w Burgtheater, Schnitzler jest już w pełni ukształtowanym dramaturgiem – „wirtuozem dramatycznej techniki”⁴³. Kiedy akcja w pierwszym akcie *Das Märchen* rozwija się powoli, to w *Liebelei* po prostu płynie. Podobnie rzecz ma się z językiem bohaterów. W utworze w sposób naturalny pojawia się mowa potoczna. Cybulski zwraca uwagę na prostotę fabuły opartą na sile skonstrastowanych ze sobą postaci. Dokładnie streszcza historię zawiedzionej miłości prostej dziewczyny do młodego oficera. Z uznaniem pisze o „wiedeńskim” charakterze tej sztuki i o szczególnym nastroju budującym całość wypowiedzi. W bohaterach widzi te same wiedeńskie typy, co w *Anatolu*. Krytyk skupia się na fabule utworu, aby wydobyć ukrytą w jego głębokich strukturach treść, dotyczącą zawiedzionych ludzkich uczuć, prowadzących wprost do utraty sensu życia i śmierci. W tym wszystkim w *Liebelei* „nie podobna – jak pisze Cybulski – nie widzieć [...] poezji, tej melancholijnej poezji, która mówi tak wiele o dzisiejszym przekwicie naszych pojęć etycznych”⁴⁴.

Kolejny dramat Schnitzlera, który zainteresował Cybulskiego, to *Freiwild*. Krytyk dość szczegółowo zaprezentował treść sztuki, której fabuła skoncentrowana jest wokół „przymusu pojedynku” i nieszczęśliwej miłości. Jego zdaniem otrzymaliśmy tekst, będący wariacją motywu zapożyczonego z *Liebelei*. Jest on bowiem – jego zdaniem – kolejnym ze Schnitzlerowskich dramatów ludzkich uczuć i namiętności, pełnym „prawdziwej i subtelnej poezji”⁴⁵. Pomimo że *Freiwild* – według krytyka – jest utworem źle skomponowanym, to jego wartość polega na znakomitym odtworzeniu obrazu różnych grup społecznych, a zwłaszcza przeciwstawionych sobie środowisk wojskowych i cywilów, w tym prowincjonalnych aktorów. Cybulski podziela zdanie tych krytyków, którzy widzą w Schnitzlerze przyszłego twórcę nowoczesnej komedii niemieckiej.

Cybulski przypomniał także, że Schnitzler jest mistrzem krótkich form narracyjnych, o czym świadczą takie utwory, jak *Die Frau des Weisen* (*Żona mędrca*, 1897), *Abschied* (*Pożegnanie*, 1896) czy *Sterben* (*Śmierć*, 1892). Według autora *Z literatury młodowiedeńskiej* najlepszym z nich jest ten ostatni.

⁴² Polska prapremiera tej sztuki miała miejsce 12 maja 1906 w Teatrze Miejskim w Krakowie.

⁴³ Tamże, nr 6, s. 66.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Tamże.

Opowiada on pozornie banalną historię pewnego małżeństwa. Okazuje się, że mąż jest nieuleczalnie chory i ma przed sobą rok życia. Żona pielęgnuje męża, ale patrzenie na jego powolne konanie staje się dla niej czymś strasznym, nie chcąc marnować swego młodego życia na opiekę nad cierpiącym człowiekiem, porzuca go i ucieka. Cybulski zwrócił uwagę, że w utworach Schnitzlera na plan pierwszy wysuwa się *la vie intérieure* w całej swej złożoności. W tym dostrzega siłę tego pisarstwa, skupiającego się na psychicznych procesach, a poprzez wgląd w świat wewnętrzny bohaterów czytelnik otrzymuje obraz społeczeństwa, które silnie wpływa na życie duchowe jednostki. Pisarza nie interesowały kwestie ekonomiczne i polityczne. Wybierał obsesyjnie powiązane ze sobą tematy życia i śmierci. Analizował ludzkie zachowania, wnikliwie penetrował dusze targane namiętnościami, moralnymi wahaniem, dostrzegał ich niezgodę na panujące, narzucone odgórnie normy społeczne. Przy czym – na co Cybulski zwrócił uwagę – Schnitzler nie stawia sobie za cel przedstawiania chorób psychicznych, patologii czy napiętych stanów duchowych, tylko interesowały go jako lekarza procesy zachodzące w psychice ludzi przeciętnych, pozornie niczym niewyróżniających się w społeczeństwie. Podobnie jak Freud w swej psychoanalizie, tak Schnitzler w swych utworach zajął się sferą seksualną, która uznana była wtedy przez większość za tabu. Autor udokumentował, że w podświadomości ludzkiej drzemią siły, które wymykają się kontroli rozumu. Walczył ze społecznym kłamstwem, przesadami, fobiami, resentymentem, niepisanymi zakazami i nakazami społecznymi. Demaskował przy tym, pozornie wydawać by się mogło, poprawne stosunki międzyludzkie, ukazując hipokryzję, na której były oparte i dokumentując brak rządzących nimi zasad moralnych. Cybulski widzi w Schnitzlerze przede wszystkim chłodnego obserwatora ludzkiej rzeczywistości, ironistę, dostrzegającego wszelkie podłości tego świata, dociekliwego analityka, jak i empatycznego poetę, przepełnionego współczuciem dla ludzkiej małości. Schnitzler okazał się mistrzem słowa, przemilczeń i aluzji. Według autora *Z literatury młodowiedeńskiej* rysem charakterystycznym tej twórczości jest jej wariantowość. Schnitzler – jego zdaniem – kopiuje i jakby na nowo opracowuje wątki i motywy z wcześniejszych swych dzieł, przez co rozczarowuje krytyków i nuży publiczność teatrów wiedeńskich. Cybulski zastanawia się nad tym, „czym będzie Schnitzler dla jakiegoś przyszłego silniejszego i bardziej jednolitego pokolenia?”⁴⁶. Jego zdaniem pozostanie on prawdziwym poetą, którego twórczość nacechowana jest melancholią i tęsknotą za ideałem, a w którego marzeniach tak mało można odnaleźć nadziei.

Kolejnym przedstawicielem wiedeńskiej cyganerii, wzorcowym przykładem wrażliwca i nerwowca, którym zajął się Cybulski, jest Peter Altenberg

⁴⁶ Tamże, nr 6, s. 67.

(1859–1919), czyli Richard Engländer, który jak większość ówczesnej inteligencji studiował prawo i medycynę. Ze względu na nadwrażliwość systemu nerwowego, nie był on w stanie podjąć regularnej pracy zawodowej. Znany był z ekscentrycznego stylu życia, niekonwencjonalnego ubioru i ulegania różnym nałogom. Praktycznie cały czas spędzał w różnych kawiarniach wiedeńskich. „Inspirowany przelotnymi spotkaniami, usłyszanymi rozmowami pisał jako tzw. literat kawiarniany (niem. *Kaffeehausliteratur*, część utworów lub całość powstawała w kawiarni). Pisma te przedstawiały impresjonistyczne studium towarzystwa i życia »wiedeńskiej moderny«⁴⁷. Jego najpopularniejszym zbiorem był tomik *Wie ich es sehe (Jak ja to widzę, 1896)*. Tak postrzega go Cybulski: „W Café Central na Herrengasse siedzi Piotr Altenberg i pali »Cigarettes des Princesses«, a że zawsze ma czas marzyć, więc marzy: marzy o tym świecie, który jest, a który on pomimo wszystkiego, czego w nim nienawidzi – duszą całą kocha i marzy o tym świecie, który by tutaj mógł być – kiedyś. A potem te marzenia, tę całą nienawiść i całą miłość swoją wkłada w małe, na sposób japoński wyrabiane cacka i w świat szeroki cacka te wysyła”⁴⁸.

Cybulski podziwia Altenberga za jego krótkie, nastrojowe utwory o zabarwieniu impresjonistycznym, w których w oszczędny i sugestywny sposób wyrażał on ulotność stanów ludzkiej duszy. Jego miniatury, odpryski, odłamki, przekraczające rodzaje i gatunki literackie, tworzą nowe formy, które Cybulskiemu kojarzą się z popularną wśród przedstawicieli wiedeńskiej secesji sztuką japońską. Tak o tym pisze:

W sztuce swej jest Piotr Altenberg – Japończykiem. W szkicach jego, jak na obrazach wielkich starych mistrzów japońskich, wszystko jest konturem zaledwie, ale kontur ten – daje samą istotę rzeczy. Wszystko uboczne, wszystkie obciążające dodatki są tam pominięte, pozostaje z nich zaledwie woń nieokreślona: stąd też wszystko, co Altenberg maluje – świat zewnętrzny czy świat wewnętrzny – posiada dziwną jakąś, czarującą lekkość i powiewność... To przedziwne połączenie wielkiej prostoty z wielkim artyzmem, które technika Altenberga po malarzach japońskich przejęła, jest też jedną z głośnych tajemnic tego niezrównanego, a tak dziwnie subtelnego i wykwińskiego czaru, jaki szkice jego na nas wywierają. A czar ten jest tak potężny, że zwolna po kilku pierwszych stronicach oddajemy się zupełnie jego świeżości i nowości i zwolna, również bezwiednie, poprzez kartki książki zaczynamy patrzeć na świat, już nie naszymi, ale oczyma tego dziwnego człowieka: Piotra Altenberga. I prowadzi nas on, ten dziwak, którego zwolna kochać zaczynamy, to przez ulice i place

⁴⁷ Peter Altenberg, <https://www.biografie-niemieckie.pl/altenberg-peter> [dostęp: 2021-09-30].

⁴⁸ A. Cybulski, *Z literatury młodowiedeńskiej*. III. Piotr Altenberg, „Życie” 1898, nr 7, s. 75.

Wiednia, to przez esplanady i spacery jakiegoś alpejskiego »Kurortu« – i pokazuje rzeczy bardzo dziwne [...].⁴⁹

W swych krótkich formach Altenberg doskonale odtworzył atmosferę Wiednia u schyłku wieku XIX. Napotkani przez pisarza w jego niespiesznych wędrówkach po mieście ludzie są – jak określa ich krytyk – niebanalni. To marzyciele i dziwacy, którzy prowadzą ze sobą dziwne rozmowy. Wszystko, co banalne, codzienne, przyziemne w widzeniu Altenberga nabiera nowych barw i kształtów, przez co staje się czymś zdumiewającym. W ten sposób – jak pisze Cybulski – „z wolna wchodzimy w świat inny, w świat duszy Piotra Altenberga. Spoza stłumionych westchnień i nagłych zamilknień wyglądają całe głębie dusz ludzkich: wielkie nieme tragedie kobiecych serc, ciche tęsknoty marzycieli, ekstazy dziwaków, anielskie mądrości małych dziecięcych duszyczek”⁵⁰. Pisarz – na co zwraca uwagę Cybulski – fascynował się detalem, a sztukę mikroskopowych obserwacji doprowadził do perfekcji. Zachowuje się jak fotograf, który buduje migawkowe obrazy z fragmentów i zbliżeń, a z otaczającej go codzienności potrafi wydobyć niedostrzegalne dla innych treści, aby następnie w swych tekstach, ujętych w precyzyjną, także pod względem typografii, formę wyrazić to, co jest niewyraźne i dotrzeć do samej istoty rzeczy. Stąd jego utwory stają się szczególnymi, „ekstraktami” życia czy „telegraficznymi zapisami duszy”⁵¹. Jak pisze Cybulski:

Stylistycznie jego teksty sprawiają wrażenie powierzchownych i monotonna, a sam autor wydaje się być tylko obserwatorem. Nie istnieje w nich postać głównego bohatera oraz brakuje w nich przesłania. Twórczość Petera Altenberga składa się tylko z krótkich tekstów pisanych prozą, które trudno jest przyporządkować do jakiejś konkretnej formy literackiej. Są one najczęściej określane jako szkice pisane prozą lub prozą poetycką. Są to obrazy, które pokazują w skoncentrowanej formie życie i towarzystwo Wiednia na przełomie wieków. Sztuka Petera Altenberga polega na tym, aby małą ilością pociągnięć „pędzla literackiego” stworzyć kompleksowy obraz, całą panoramę społeczeństwa i sieć istniejących związków. Ważną rolę w jego szkicach odgrywiają zmysłowe wrażenia: kolory, zapachy, nastroje.⁵²

Można zatem powiedzieć za Cybulskim, że u podstaw tego pisarstwa sytuuje się szczególne doświadczenie rzeczywistości. Altenberg utrwała wszystko, co widzi, słyszy i czuje, aby następnie nadać temu formę zdarzenia poetyckiego. Jego świat jest nieuchwytny, płynny, dziwny, budzący niepokój, utrwalaony jakby za pomocą błędnych barw. Odbiorca pomimo niezwykłego czaru tej twórczości zaczyna odczuwać jakiś trudny do wyrażenia słowami

⁴⁹ Tamże.

⁵⁰ Tamże, s. 76.

⁵¹ Tamże.

⁵² *Peter Altenberg*, dz. cyt.

stan napięcia emocjonalnego. Cybulski zwrócił uwagę na kolejną cechę tej twórczości, jaką jest dążenie do stworzenia „nowej kultury”, pozostającej w opozycji do kultury filisterskiej i wyrażającej dążenie do absolutnego piękna, które – zdaniem Altenberga – tkwi w duszy każdego człowieka, jak i w otaczającym świecie. Pisarz chce uczulić człowieka na piękno przez wykształcenie w nim innej wrażliwości. Odczuwa przy tym – jak zauważa Cybulski – niezwykle głód estetyczny, połączony z pragnieniem, aby piękno absolutne zaistniało w świecie i ostatecznie go zdominowało, ponieważ w tym właśnie widzi ratunek dla współczesnego człowieka. To piękno ma przede wszystkim tkwić w urodziwych i szlachetnych kobietach bez względu na ich wiek, dzieciach i poetach. Najwyższa rozkosz ma leżeć w cichej rezygnacji. Ta „religia piękna”, której twórcą jest Altenberg, może być – zdaniem Cybulskiego – kojarzona z utopijnym platońskim idealizmem. W tej filozofii wiedeńskiego poety dostrzega dziwny ascetyzm, który nazywa „chrześcijańskim renesansem” i w tym – jego zdaniem – „czuć wiosnę nowego życia”⁵³.

Sposób odbioru u progu XX wieku literatury austriackiej, która zachowała swą odrębność i specyfikę w stosunku do pozostałych obszarów niemieckojęzycznych, choćby dzięki wielonarodowemu charakterowi monarchii Habsburgów, okazuje się niezwykle istotny dla ukształtowania się modernistycznego światopoglądu na ziemiach polskich. Eseje Cybulskiego tworzą spójną narrację o modernie wiedeńskiej. Są przykładem estetycznego doświadczenia lektury utworów Bahra, Schnitzlera i Altenberga, którzy dla krytyka stanowią trzon wiedeńskiego modernizmu przełomu wieków XIX i XX. W ich twórczości – jego zdaniem – zostały odzwierciedlone wszystkie złożone tendencje filozoficzne, psychologiczne i artystyczne epoki. W swych utworach twórcy ci badają psychikę jednostki i analizują procesy zachodzące w społeczeństwie. Cybulski dostrzegł ważną cechę tej twórczości, jaką jest jej ściśle zespolenie z *milieu*, czyli z Wiedniem, co nadaje jej specyficzną cechę, determinującą odrębność literatury Jung Wien w stosunku do reszty literatury niemieckojęzycznej. Postulowany przez redaktorów „Życia” zwrot w stronę Wiednia, którego pozytywny obraz wyłania się z zamieszczanych tam tekstów, niewątpliwie stał się zachętą do rozpoczęcia działalności krakowskiej bohemy artystycznej.

⁵³ Tamże, s. 76.



Maria Jolanta Olszewska (University of Warsaw)

ORCID: 0000-0001-6230-0621, e-mail: mj.olszewska@uw.edu.pl

ADAM ŁADA CYBULSKI'S EXPRESSIONS OF YOUNG WIEN.
CONTRIBUTION TO THE HISTORY OF THE RECEPTION OF
AUSTRIAN LITERATURE IN POLAND AT THE END OF THE
19TH CENTURY

ABSTRACT

The article is a discussion of three extensive essays by Adam Łada Cybulski, devoted to the profiles of three artists associated with the Viennese modern: Hermann Bahr, Artur Schnitzler and Peter Altenberg, published in 1898 in the pages of the Krakow-based *Życie*, the magazine, edited by Ludwik Szczepański. This newspaper was modelled on the Viennese *Die Zeit* and served to promote the culture of European modernism. Cybulski's essays implement this idea well. The critic, representing the principles of impressionist criticism, extensively and insightfully presented the profiles of the three authors of Jung Wien, who, according to him, constitute the core of Viennese Modernism. Cybulski showed the distinctiveness and specificity of this artistic milieu in comparison with European modernism, which influenced European culture. The activities of these artists largely encouraged Polish artists living at the turn of the 19th and 20th centuries.

KEY WORDS

essay, modernism, artist, criticism, impressionism, Vienna,
Adam Łada Cybulski

