

Na pierwszej stronie pierwszej i tytułowej noweli z pierwszej książki Feliksa Jabłczyńskiego, zbioru *Romans* (1905), jej bohater, zblazowany malarz sfer wyższych, wyznaje: „W wyobraźni, na papierze, wszystko jest piękne, wielkie, czarodziejskie. W życiu... trochę za bardzo zwyczajne. Ciągle jedne i te same cztery strony świata, ziemia pod nogami, a niebo nad głową, oraz ludzie, którzy mają nosy między oczami. Wszyscy ludzie mają nosy między oczami! Jest to okropna, przybijająca prawdą, która może obrzydzić człowiekowi życie: wychodzę na ulicę, mija mię tysiąc, dwa, dziesięć tysięcy ludzi. Wszyscy mają nosy między oczami, ale to wszyscy bez wyjątku. Zauważyłem, że nawet piękna E. ma nos między oczami. To okropne! Taka... piła!”

Ów kierunek refleksji egzystencjalnej, z miejsca pasujący autorowi na ekscentryka, powinien bez wątplenia przywieść czytelnikowi na myśl spostrzeżenia w tymże duchu: „*Godz. 20.30* (w restauracji Sorrento). [...] Kobiety wsadzają sobie w otwory gębowe mięso trupie i poruszają jadaczką – to idzie im do przełyku i przewodu pokarmowego – mina, jak gdyby się poświęcały – i znów otwiera otwór, aby wsadzić... Mężczyźni operują nożem i widelcem – tydki m.in. odżywiają się im w nogawkach, wykorzystując działanie pokarmowych narządów... i dziwne doprawdy byłoby ująć pracę tutaj zgromadzonych osób jako odżywianie tydek!...? Ale aparat ich ruchów jest w najdrobniejszym szczególe ustalony, te zabiegi od wieków ukształtowane – [...] i tu się widzi ludzkość powtarzającą siebie bez wytchnienia”.

To oczywiście Gombrowicz, zapis w *Dzienniku* z roku 1960. Czemu wszyscy, jak mam nadzieję, pamiętają te słowa Gombrowicza, a nikt nie zwrócił uwagi na słowa Jabłczyńskiego? Pytanie to może stanowić uzasadnienie tematu niniejszego tomu: *Fin de siècle odnaleziony*. Fin de siècle odnajduje się wciąż u podstaw naszej teraźniejszości i wiele wskazuje na to, że proces ten trwa w najlepsze. Zaświadcza o tym także Jabłczyński, dostarczając po wielokroć przykładów plagiatów wstecznych

zwanych tak w teorii OuliPo. Koncepcja oulipiańska odwraca, jak wiadomo, spostrzeżenie Borgesa, że bez lektury Kafki nie zdołalibyśmy dziś dostrzec jego prekursorów. Natomiast praktycy Warsztatu Literatury Potencjalnej zmiernie, przeciwnie, do wykrycia punktowych, skupionych bowiem w osobie zapoznanego geniusza, źródeł rozpierzchłych dziś tradycji twórczych. Różnica między dociekaniem oulipian a moimi sprowadza się do faktu, że Jabłczyński istniał naprawdę.

Jako zapoznany geniusz był, ma się rozumieć, pechowcem, a za jeden z głównych przejawów tego pecha trzeba uznać to, że pamięć o nim przechowali przeciwnicy, w najlepszym zaś razie osobistości niedorastające mu do pięt. Pikolak z Udziałowej, późniejszy drukarz u Mortkowicza, Władysław Grzelak, nie wiedział nawet, gdzie go w swoich wspomnieniach umieścić, wśród malarzy czy literatów, i zapamiętał tylko, że od innych bywalców odróżniał się „większą niedbałością o elegancję noszonych szatek”. Nieletni Jerzy Zaruba, świeży przybysz z Kijowa, przechował w pamięci głównie obyczaj kulinarny Jabłczyńskiego, który w saganie, na dwóch prymusach, warzył sobie strawę na cały tydzień, a gościa przyjął nago, okryty „wschodnią serwetą, spiętą pod szyją antyczną broszką”. Ani przy tym pomyślał, że artysta powierzył widać pracce jedyną parę spodni.

Gdy w dziesięć lat po zgonie Jabłczyńskiego, w roku 1938, wydano poświęconą mu skromną monografię, autorem jednego z trzech składających się na nią szkiców był Franciszek Siedlecki, dawny rywal z okresu walk, które toczyła zdobiona przezeń „Chimera” z „Ateneum” Jabłczyńskiego, Lorentowicza, Nowaczyńskiego i Jellenty, w dodatku mistyk. Drugim autorem był sam Jellenta, literat średniej miary, który uznał wspomnienie pośmiertne za świetną okazję do sarkazmów. Posłuchajmy tylko: „Ktoś kiedyś powiedział, oczywiście także w kawiarni, że artyzm Jabłczyńskiego byłby wielki, gdyby nie »negliz«”. Słowo to należy rozumieć najdosłowniej jako „niedbalstwo”. Urocze, prawda?

I dalej: „Istotnie, żeby móc rzucić w świat tyle akwafort i wymyślić tyle rodzajów materiału graficznego i tyle sposobów odbijania kreski rytej – trzeba było dojść aż do wyżymaczki jako prasy i do różnych uproszczeń technicznych, które nie tyle przypominały alchemika lub Altotesa z *Pamiętników lekarza* starego Dumasa, ile nowoczesnego chemika, starego kawalera, z m a n i e r o w a n e g o w odrzuceniu usług ludzkich, prozaicznego i wygodnickiego aż do gotowania sobie obiadów, a szczególnie zup z jarzyn, ryb, mięsa i tego wszystkiego, co naraz wleźć może do garnka lub rondla. Jabłczyński sam uprawiał karpia lub szczupaka i sam preparował dla swych obserwacji anatomicznych i fizjologicznych – raka lub żabę. [...] Gdyby mógł, preparowałby siebie samego jako organizm, bo wobec swoich osobistych krzywizn, nierówności i braków swojej budowy cielesnej, ciągle sobie coś masażem własnym »przeszawiał« i »przesuwał«. Po czym następują kpiny z samolecznictwa Jabłczyńskiego, jego koncepcji ekonomicznych, filologicznych, etnograficznych, higienicznych, seksualnych i muzycznych, w tym zamiłowania do śpiewu. Szczególnie zaś irytowała Jellentę pewna idea biologiczna, której dowodził Jabłczyński, oparta na spostrzeżeniu, że stawonogi od kręgowców odróżnia „odwrotność” usytuowania pnia nerwowego i przewodu pokarmowego. Jest to ta sama idea, za którą w jakieś dziesięć lat po dociekaniach Jabłczyńskiego Jakob von Uexküll uzyskał pierwszą w świecie katedrę biologii teoretycznej na Uniwersytecie w Hamburgu.

Jako trzeci w tym towarzystwie zabawił się kosztem Jabłczyńskiego dufny w swą wiedzę byłego asystenta na wydziale fizyki Uniwersytetu w Amsterdamie Bruno Winawer. Nie znając myśli nietscheańskiej, nie mógł, rzecz jasna, pojąć paradoksu, że „człowiek normalny jest niedorozwinięty”, a nie zetknąwszy się z teorią panspermii Svantego Arrheniusa, docenić hipotezy, że „nasz glob zakurzył się w kosmosie”. Nie przypuszczał także, iż niejaki Salvador Dalí robi właśnie furorę w Paryżu konceptem analogicznym do myśli Jabłczyńskiego, że „cień wsysa światło”. U Dalego była to, przypomnę, pochłaniająca światło antyżarówka. Winawer nie mógł tylko wiedzieć, że szczególnie irytującą go myśl Jabłczyńskiego, jakoby „wszechświat okradał matematykę”, rozwijał akurat w sekrecie, zwłaszcza przed braćmi jezuitami, teoretyk ewolucji transcendentnej o. Teilhard de Chardin.

Anegdotyczny Jabłczyński, wyśmiany autor memoriałów o gaszeniu wulkanów ługiem, w przerwach zaś producent biżuterii z topionego laku, był jednak także pisarzem. Jego pisarstwo kiepską opinię zawdzięcza, ma się rozumieć, Jellencie. To słabo

powiedziane: Jabłczyński jest istną *nonperson* historii literatury. Pomijali go Feldman, Chmielowski, Czachowski, ledwie raczyli wzmiankować Matuszewski i Potocki. Nie sposób pojąć, czym zasłużyły sobie na to owe książki niezłomie normalne, solidne warsztatowo i wyzbyte wszelkich, tak dziś utrapionych, znamion maniery epoki. Po twórcy emblematycznych wizerunków fatalnych niewiast w asyście węża tudzież demonicznych obliczy, przezierających spoza maswerków katedry, należałoby się spodziewać czegoś wręcz przeciwnego. Tymczasem postacie z prozy Jabłczyńskiego bywają zaledwie dotknięte sceptycyzmem, *taedium vitae*, odczuwają deficyt sensu i brak trwałego gruntu pod nogami. Taki jest wspomniany już malarz z *Romansu*, niezdolny dokonać decydującego kroku do nawiązania kolejnego stosunku miłosnego, lub równie bezimienny młody warszawiak z wyraźnie autobiograficznego szkicu powieściowego *Okolo śmierci* w tymże tomie. Czegóż się zresztą spodziewać po kimś, kto drobniogowo wspomina kolejne zgony w rodzinie? W tej pierwszej książce Jabłczyński dociera w różne regiony: przypowieści, baśni, szkicu fizjologicznego, wreszcie groteski. I ta właśnie ostatnia w książce próba dorównuje obiecującej noweli wstępnej. Gdy bohater noweli *Pantofle*, cierpiący na nerwicę natręctw stary kawaler, nocą przeżywa chwilę grozy w obliczu monstrum, w którym nie rozpoznaje – *pardone!* – szcypionej, jak to się zdarza, psiej pary, i gdy podczas tych nocnych łowów na zjawę wiejska baba podrzuca mu na próg podrzutka, sytuacja każe znów myśleć o wczesnych nowelach Gombrowicza i *Filibercie dzieckiem podszytym*.

W kolejnych książkach Jabłczyński nie bez zręczności wziął na warsztat niezłe wzory: powieść *Półromans* (1906) to prowincjonalny do potęgi, polski wariant *Pani Bovary*, nowele greckie *U stóp Partenonu* imitują Anatole’a France’a. Oryginalnością odznacza się za to opowieść *Książę Buonatesta* (1917), której akcja rozgrywa się w fikcyjnym księstwie włoskim z czasów odrodzenia. Dzieje schyłku tego miasta-państwa skupiają się wokół katedry, daremnie i bez sensu poddawanej przebudowie w stylu renesansowym, oraz pobliskiej kolosalnej wieży, z niewiadomych przyczyn grożącej upadkiem. Jabłczyński osiągnął tu autentyczną malarskość widzenia, uwzględniając przenikanie planów, odwrócenie perspektywy, relief scenarii. Umiał przedstawić scenę podglądaną przez kratę porośłą winoroślą, ukazać widziany ze szczytu katedry tłum wokół zabitego księcia i błysk wrazonego w ciało rapiera. A jako miłośnik wież – były to przecież czasy *Budowniczego Solnessa* – potrafił też dać wrażenie zawrotnej głębi powietrznej opuszczonej budowli:

„Giulio znalazł się na dnie olbrzymiej studni, ciągnącej się w górę niby słup mglisty, zamknięty między murami. Stał zdziwiony, przykuty. Całe wnętrze wieży zasnute było światłem, które wpadało przez okna i zatrzymywało się na przeciwległych ścianach w postaci oślepiających plam świetlnych. Równoległe, ukośne smugi promieni przecinały wnętrze niby belkowanie ze srebra. [...] Począł wchodzić w górę, między smugi promieni. [...] Góra i dół ginęły w mrokach. Stał niby archanioł na drabinie ze snu Jakuba, która zdawała się prowadzić wielkimi szczeblami do nieba”. Takim pisanym obrazom służy w istocie fabuła.

Nawet tutaj przygoda z pisaniem stanowiła jednak dla Jabłczyńskiego ledwie skutek uboczny przygody z grafiką. Po artyście zostały, jak zaświadcza Jellenta, „zapiski i notaty, istotnie w wielkim stopniu niedbałe, zatytułowane *Mój testament*”, tudzież chaos „niezliczonych notatek i wszelkich innych skrawków rękopiśmiennych”, które uległy zagładzie wraz z miastem. Opis tej przygody wypada zatem oprzeć na pięknym szkicu Siedleckiego, który przywołał dość gęsto głos artysty. Głos, trzeba dodać, zaskakująco skromny. Uwagę zwraca przede wszystkim nacisk na sprawy warsztatu, odznaczającego się skrajnym, by nie rzec kompromitującym, ubóstwem. A ściślej, nie ubóstwem, lecz abnegacją. Jabłczyński jawnie czynił z tej nędzy cnotę.

Przygoda zaczęła się więc około roku 1906, gdy kolekcjoner i znawca grafiki Hieronim Wilder, właściciel antykwarium na ul. Berga (dziś Traugutta 8), zamówił u Jabłczyńskiego ekslibris. Dzieło to, przedstawiające w nader wstrzemięźliwym stylu dwie półki książek, wykonane w technice akwaforty, zachowało się i nosi datę 1907. Jabłczyński sam nie pamiętał, czy na użyczonych przez kogoś płytkach miedzianych posłużył się rylcem, czy kwasem. „Prasy nie miałem – pisał. – W Rosji posiadanie prywatnej prasy jakiegokolwiek było wzbronione... Prasę w Warszawie na całą Kongresówkę posiadał tylko Ignacy Łopieński, z racji przynależności do Zakładu Braci Łopieńskich, którzy rządowi dawali dostateczną gwarancję, że na tej prasie akwafortowej nie będą drukowane proklamacje i inna bibuła rewolucyjna... W zakładzie, w którym stała ta prasa, sam Łopieński zrobił mi kilka odbitek”. Lecz dalsze opracowywanie matrycy wiązało się z wielotygodniowym czekaniem. „Było to za wiele na jego cierpliwość – streszczał Siedlecki. – Zaczął więc przemyślać, jak zrobić we własnej pracowni dobrą odbitkę, nie używając do tego prasy akwafortowej. Próbował najpierw skutecznie, sposobem podanym w podręcznikach graficznych, za pomocą odlewu gipsowego z płyty. [...] Próbował potem odbijać płytę za pomocą kostki lub szczotki, lecz i ten rodzaj nie dawał

dobrych rezultatów. Wreszcie wpadł na pomysł sprawienia wyzmaczki”. Mogło to – pozwolę sobie dodać – mieć pewien związek z ówczesnym wystawieniem w Teatrze Rozmaitości *Madame Sans-Gêne* Sardou z Przybyłko-Potocką w roli głównej. Oddaję znów głos Siedleckiemu: „Do prób zaczął używać płyt, na których malował pędzlem szczecinowym rysunek – zwykle architektury ze szkiców przywiezionych z Italii – badając efekty światłocieniowe i przypadkowości nieoczekiwane, wynikające z tłoku wałków gumowych na odbitce, dochodził do coraz gruntowniejszej znajomości materiału”. Sam Jabłczyński mówił: „Odbitki mnożyły się, liczba ich rosła. Były to wszystkie tak zwane monotypie (jednodruki). Zmieniałem papiery, zmieniałem farby, narzędzia, próbowałem drewniek, którymi zdejmowałem i nakładałem farby, zastosowałem wszystkie zaschnięte pędzle, kręciłem z papieru małe wiszorki do ścierania farby itd.; okazało się, że znana ta zresztą technika nie jest łatwa, jeśli chce się zrobić to, co się chce, a nie to, co się samo robi...”. Przełomem okazał się pewien szkic głowy starca, namalowany na płycie umbrą paloną, który po przeciągnięciu płyty przez wyzmaczkę objawił się jako „energiczna odbitka głowy jakiegoś biblijnego pasterza”. Siedlecki opisywał, jak Jabłczyński przypatrywał się jej przy świecy, jak gdyby była to robota nie jego, nie rysunek ręczny, ale jakaś odbitka heliografiowa ze szkicu węglem.

I znów Jabłczyński: „Gdyby można było znaleźć jakiś sposób – pisał – łatwiejszego robienia kreski w monotypii, które odbijałyby się równie dobrze w wyzmaczce jak ton. Oczywiście mając dobrą normalną prasę, można było wytrawić je kwasem lub wyrytować. Ale swej normalnej właśnie nie miałem...”. W tych trudnościach dopomógł przypadek. Siedlecki relacjonował, jak przeglądając odbitki, Jabłczyński dostrzegł na nich powtarzające się plamy. „Płytą była tekturka gruntowana, jakich używa się do malowania szkiców pejzażowych. Skutkiem szorstkiego płótna dawała ona przy odbiciu ton, w którym znać było siatkę krzyżujących się nitek. Przyjrawszy się bliżej, dostrzegł, że pochodzą one z zaschniętej farby, obok której przy natarciu i ścieraniu farby z płyty zostało więcej farby gęstszej, która potem dawała na odbitce kreski delikatne, lecz zdecydowane. Po tym odkryciu robi szybko schnącą farbę, pomieszaną z werniksem, rysunek na płycie – a poczekawszy do wyschnięcia i natarłszy go farbą, robi odbitkę, otrzymując równe kreski. Odbitek takich robi osiem prawie identycznych z jednej płyty”. Widać tu cały ten warsztat: zaschnięte pędzle, własnej roboty rakle, fiksatywy, szpachle, brudne szmaty. Trudno stłumić wrażenie, że owa pracownia, z racji wykształcenia artysty będąca także laboratorium chemicznym, przypominała alchemiczną kuchnię.

Nawiasem mówiąc, jak się zdaje, Jabłczyński był w owej chwili o włos od wynalezienia sitodruku.

O kolejnym odkryciu Siedlecki wspomniał krótko: „Wyżymaczka źle drukuje z twardych płyt. W poszukiwaniu za miękkim materiałem wpada mu na myśl cerata. Rytuje więc na niej kreski igłą, zaciąga, jak w monotypii, farbą, i otrzymuje świetne odbitki, subtelne, pełne światłocienia i dogadzające jego fantazji”. Z każdym tłoczeniem kreski rozciągają się coraz bardziej, przenosząc na papier włóknisty ślad zabarwionej bawełny. Przy użyciu linoleum natomiast tłoczenia powodują zasklepianie się kresek. Kolejne stany są coraz bledsze. Na tym etapie Jabłczyński odkrył też pokrywanie kartonu piaskiem zmieszanim z kitem szklarskim. Był to bodajże szczególnie miękki piasek, stosowany w powszechnych podówczas piasecznicach pisarskich. Takie szorstkie powierzchnie – pisał Siedlecki – „dawały po odbiciu tony ciemne, podobne do akwatinty”.

Siedlecki opowiedział wreszcie, jak „Poszukuje [Jabłczyński] za efektami światłocieniowymi, odpowiadającymi jego gorączkowej wyobraźni; drapie i siatkuje płytę; żłobi ją grubymi rylcami. [...] To, co uzyskuje na samej płycie, bez względu na to, czy jest ona z metalu, czy z ceraty, czy też z kartonu, nie zadowala go; nie umiejscawia on efektu artystycznego wyłącznie na niej, lecz dopełnia różnymi czynnościami przy drukowaniu na prasie. Płyty wówczas stają się dlań rodzajem podmalunku, na którym po odbiciu wykańcza się ostatecznie obraz na rycinie”. Kładzie grubo farbę w cieniach, rozrzedza ją w światłach, wyciera w miejscach eksponowania detali. „Jeśli zaś jednobarwna płaszczyzna nie odpowiada jego ujęciu malarskiemu, pokrywa płytę dwoma i trzema kolorami, wywołując w ten sposób przez opozycję barw wibrację dynamiczną i pogłębiając perspektywę przestrzenną w widokach miast. [...] Kształt nie jest nigdzie potraktowany w odróżnieniu od przestrzeni, lecz gubi się, zanika lub załamuje w niej, ucieka z pierwszoplanowości w głąb. Żadna linia nie jest tektonicznie uwydatniona, zdecydowana, unieruchomiona, lecz płynie w jakimś rytmicznym falowaniu w rozmyślonej przestrzeni”.

Między wierszami tej wnikliwej analizy można się doczytać akcentów najzupełniej oryginalnych. Żałosny i pokątny warsztat graficzny Jabłczyńskiego świadomie skupiał się na procedurach ubogich, preferujących namacalny kontakt z materią malarską. Nie były to schludne, zapośredniczone technicznie procedury grafiki szlachetnej. Jabłczyński z rozmysłu wybierał dłubanie, mazanie, skrobienie, papranie. Jego wizjonerskie efekty powstawały nie w laboratorium, ale w kuchni natury. Przychodzi na myśl Dubuffet, który w cztery dekady

później postanowił rozmyślnie korzystać z materiałów nieskazanych przez technikę, a nawet kulturę, takich jak piach, humus, błoto czy kamienie, tworzące „grube pasty” o podejrzanym składzie, mieszane gołą ręką, nakładane palcami. Jabłczyński nie tylko dopuszczał w pracy twórczej eksperyment, ale także jako dyplomowany chemik zdawał się myśleć kategoriami materii. Stał się pionierem technik nieszlachetnych, kontestując bluźnierczo ówczesny kult dzieł od pierwszego zamysłu doskonałych, powoływanych do życia w stanie łaski, zatrzaśniętych w perfekcji, oszlifowanych jak klejnot. Tworów, których wytworność ukrywa, że są wytworem, o powierzchni wyzbytej śladów walk z tworzywem, przypadku i wahań. U Jabłczyńskiego przeciwnie: światło rozcieka się w gruzłach pobrużdżonych płaszczyzn, skrapla się, wsiąka w cienie, niczym szkło wodne kapie ze smolistych krawędzi. Prowadząc wzrok, odsyła do zglejowanej, zmaltretowanej obróbką faktury matrycy. Gwałci wstydlivość tworzywa, w sercu *art nouveau* zasiewa korozyjne ziarno *art brut*.

Postawa ta ledwie śmiała kietkować w owym czasie. Można przypomnieć prowokacyjne zachwyty Jarry’ego i Gourmonta nad prymitywną ksylografią epinali i późnośredniowiecznych drzeworytów, jakie reprodukowali obaj w piśmie „L’Ymagier”, a potem sam Jarry na łamach dwu numerów swego „Perihendriona”. Co więcej, podobny charakter nosi misterium Jarry’ego *César-Antechrist*, a zwłaszcza arcyfarsa *Ubu Król*, pod każdym względem bardziej scenariusz niż sztuka. Na gruncie polskim odpowiednik strategii Jabłczyńskiego stanowią zaś „kliszewery” Brunona Schulza, naśladowujące szlachetną technikę metalową za pomocą zaświeconych kaset fotograficznych, oprawionych igieł gramofonowych i skrobaków z wyszczerbionej żyłki. W najlepszych latach działalności Jabłczyńskiego Schulz studiował właśnie tę pseudografikę w Wiedniu.

Jest jednak coś jeszcze. Zwrot Jabłczyńskiego ku ceracie, ku wyżymaczce, tekturze i ziarnorytom krył w sobie decyzję. Oto artysta polski uświadomił sobie, że nigdy nie dorówna warsztatowej nieskazitelności mistrzów zachodnich, że jego materiały malarskie są i będą późniejszego gatunku, jego studia – pobieżne, jego publiczność – dyletancka, honoraria – żebracze, język – prowincjonalny. Jabłczyński był pierwszym, który zrezygnował z tej daremnej pogoni. Materiały graficzne, oprzyrządowanie, wreszcie tematy swej prozy znalazł wokół siebie i uzupełnił wyobraźnią. Jego to śladem, choć pewnie nieświadomie, miał pójść Białośzewski, przerabiający zardzewiały durszlak na niebo gwiazdziste Kanta, Jonasz Stern, zbierający ości, Hasior, penetrujący, jak sam widziałem, składnicę złomu

w Ustupie pod Poroninem, czy Kantor, krzyżujący parasole. Pod znakiem wyżymaczki polska sztuka weszła w wiek recyklingu. I w nim, jako fin de siècle odnajdywany, trwa nadal.

Monsieur Sans-Gêne

(summary)

Feliks Jabłczyński (1865–1928) “Alchemist of Art” seems to be a literary figure rather than a real person, thanks to his scientific intellectual pedigree, inventor’s passion, multitude of his interests and

talents, and above all the legend which surrounded him. What makes him especially interesting is his ability to think in categories of the matter, due to his experiments. As a pioneer of inferior techniques he discovered bashfulness of the medium, in the very heart of *Art Nouveau* he has seen the corrosive seeds of *Art Brut*. By this he opposed Polish inferiority complex and made the first step on the Polish way of Art, announcing abnegating mood of Polish unfeigned avant-garde of Kantor, Białoszewski and others.