

STANISŁAW KRYŃSKI

Międzywojenna powieść o artyście
wobec mitu soterycznego sztuki

The interwar novel about the artist vis-à-vis the soteric myth of art

Poszukiwanie najistotniejszych uzasadnień aktywności pisarskiej wydaje się jednym z ważniejszych zadań historii literatury.¹ Tropem w kierunku tych źródeł twórczości, często uwarunkowanych archetypicznie, może być mit ocalenia przez sztukę. Stosunek do niego, nawet niewyrażony w utworze wprost ani też poza tekstem przez pisarza niezwerbalizowany, bywa jednak kwestią ciągle nurtującą samoświadomość artystyczną twórcy. Nierzadko staje się dla pisarza problemem głęboko egzystencjalnym. Interesujące wydają się sposoby dialogowania z owym mitem, wyrażone w literackiej konstrukcji postaci artysty. Chciałbym podjąć tę problematykę, odwołując się do kilku znamienych przykładów międzywojennej powieści o artyście. Będę też nawiązywać do poezji, poszukując w niej wyrazistych wzorców mitu soterycznego sztuki. Głównym przedmiotem tych rozważań pozostanie jednak proza.

Wypada zacząć od kwestii terminologicznej. *Soteria* — znaczy po grecku zbawienie. W ścisłym znaczeniu soteryczność jest określeniem stosowanym przede wszystkim do religijnej perspektywy zbawienia człowieka. W tym właśnie sensie oznacza szansę na wyzwoloną z ziemskiej doczesności nieśmiertelność. Człowiek może się wymknąć śmierci, która jakkolwiek nieunikniona i traumatyczna, paradoksalnie okazuje się nieistotna. W odniesieniu do sztuki nie da się jednak soteryczności rozumieć dosłownie. Trzeba by więc traktować ją jako wyrażenie

¹ Por. A. Stoff, *Archetyp poety jako zagadnienie nauki o literaturze*, „Acta Universitatis Copernici. Fil. Pol.” 1981, z. 119, s. 148–149.

metaforyczne, sygnalizujące odwieczną ludzką tęsknotę za nieśmiertelnością. Tęsknotę, która niekoniecznie wyrażać się musi w ramach określonej religii. Ujawniać się również może poprzez różne formy aktywności twórczej człowieka. Zwłaszcza tę artystyczną, gdzie nieraz autor usiłuje — *toutes proportions gardées* — dorównać Stwórcy, powołując do życia nowe światy. A wszakże ocalenie przez sztukę, w porównaniu ze zbawieniem, jakie obiecuje religia, nigdy nie jest pełne. Ma najczęściej, mimo wszystko, wymiar ziemski i doczesny. Jest ograniczone do sfery duchowego trwania w pozostawionym przez twórcę dziele. Albo też — coraz częściej (w rozszerzonym sensie) — stanowi swoistą autoterapię człowieka, poszukującego w akcie twórczym leku na ból istnienia. W pierwszym znaczeniu więc gwarantem „ocalenia” artysty jest sława jego dzieł — „nieśmiertelna” we wdzięcznej pamięci potomnych. W drugim — aktywność artystyczna umożliwia samoocalenie twórcy przed bezsenssem istnienia. W obu sposobach rozumienia soteryzmu sztuki centralnym punktem odniesienia jest, jak widać, osoba twórcy. Możliwa jest także inna mutacja tego mitu. Ocalenie przez sztukę pojmowane jest wtedy z perspektywy odbiorców dzieła.

Jako tekst kanoniczny mitu soterycznego sztuki w pierwszym podanym tu znaczeniu traktować można *Odę 30* Horacego z książki trzeciej jego pieśni. Stąd pochodzą słynne już: *Exegi monumentum aere perennius* oraz *non omnis moriar*. Niewiele później do horacjańskiego motywu poezji, wieńczącej swego twórcę pośmiertną sławą, nawiązał w *Metamorfozach* Owidiusz. Egzemplifikacje takiego pojmowania soteryzmu sztuki można by, oczywiście, mnożyć, odwołując się do literatury różnych epok, tak rodzimej, jak i obcej. Przypomnijmy tylko najbardziej znane parafrazy i trawestacje: *Pieśń 24 (II)* Kochanowskiego, *Exegi monumentum* Mickiewicza czy też *Exegi monumentum* Puszkina. Nie o ilość przykładów tu chodzi, lecz o pewien wzorzec mitu ocalenia przez sztukę. Nawiązuje do niego również Tetmajer w *Evviva l'arte*. Pośmiertna sława stanowi tu dla artysty jedyną szansę rekompensaty za nędzę życia i odrzucenie. Tylko w sztuce znajduje on, wbrew poniżającej doczesności, sens istnienia. Tak wyraża się w utworze znamienna dla modernistycznego estetyzmu apoteoza sztuki i wyobcowanego artysty. Im bliżej współczesności, tym częściej motyw sztuki ocalającej podejmowany jest z dystansem, w polemicznym dialogu z tradycją. Nieraz żartobliwym, czasem zaprawionym sporą dozą gorzkiej autoironii czy egzystencjalnego smutku, jak np. w *Do losu* Tuwima czy *Exegi monumentum* Słonimskiego. Myśl o pośmiertnej sławie nie przynosi u Tuwima konsolacji, nie jest żadną duchową rekompensatą. Nie łagodzi w niczym dramatu przemijania, tak jednostki, jak i całych cywilizacji. Nie powstrzymuje lęku przed nieuchronnością własnej śmierci. Jeszcze bardziej ironicznie sceptyczny wobec horacjańskiego *non omnis moriar* jest Słonimski w *Exegi monumentum*.

Jeśli chodzi o drugie, pojmowane w kategoriach autoterapii, rozumienie soteryczności sztuki, to zaznacza się ono wyraźniej w interesującej nas prozie. Jego głównych źródeł upatrywać można w filozofii Schopenhauera. Zgodnie z płynącą stąd inspiracją owo szerzej ujęte ocalenie przez sztukę odnosi się nie tylko do twórcy, ale również odbiorcy. Jak sądzi Schopenhauer, istotą życia jest cierpienie, którego przyczyna tkwi w instynktowej ślepej woli istnienia. Tylko oderwane od niej czyste poznanie może wyzwolić człowieka od nieustannej duchowej udręki. Jedną z dróg, która ku temu prowadzi, jest sztuka, a szerzej kontemplacja estetyczna. Nie eliminuje ona bolesnego pędu ślepej woli, może jednak, choćby chwilowo, uwalniać od jej „katorżniczego więzienia”.² Czyste i pozaczasowe poznanie idei, jakie staje się wówczas możliwe, zbliża człowieka do prawd uniwersalnych, dając mu wyzbyte złudzeń egzystencjalnych poczucie wolności. Zdolność do takiego intuicyjnego wglądu w naturę świata ma u Schopenhauera w stopniu najwyższym geniusz twórczy, co jednak wcale nie znaczy, że tej dyspozycji pozbawieni są ci wszyscy, którzy sztukę tylko percypują. Kontemplacja estetyczna może tu bowiem obejmować zarówno proces tworzenia, jak i odbioru wartościowej sztuki.³ Upatrywanie w niej, choćby tylko ograniczonej (czasem jednak absolutyzowanej), możliwości ocalenia przed bezsenssem egzystencji przynależy — śmiem sądzić — do sfery omawianego mitu.

Szczególnie ważnym patronem mitu soterycznego sztuki okazał się w XX wieku Marcel Proust, nawiązujący w swym powieściowym cyklu *W poszukiwaniu straconego czasu* do Bergsonowskiej koncepcji przeszłości otwartej. To, co minęło, jest faktem, którego nie da się odwołać. W tym sensie przeszłość jest zamknięta. Można ją jednak ciągle przywoływać pamięcią, interpretować i reinterpretować. Na tym polega jej otwartość.⁴ Wedle tej przetworzonej literacko przez Prousta koncepcji właściwie całe świadome życie człowieka jest wspomnieniem. Pochwycenie przeszłości spontanicznym interpretującym wspomnieniem jest u Prousta próbą usensownienia egzystencji. Zwłaszcza jeśli można zatrzymać kształt minionego szczęścia w sztuce. Ocalić — choćby tylko w sferze ducha — to co skazane na nieuchronną, zdawałoby się, zagładę. Pozostawiona przez artystę wizja świata — „jego świata” — utrwałać będzie tym sposobem odcisnięte w niej

² Określenie Schopenhauera. Cyt. za: J. Tuczyński, *Schopenhauer a Młoda Polska*, wyd. 2, Gdańsk 1987, s. 49.

³ „Obcowanie ze sztuką — pisze w swych uwagach o Schopenhauerowskiej estetyce Leszek Miodoński — można więc rozumieć jako formę i sposób partycypowania w mądrości, której niezmierny potencjał kryje się w dziele artystycznym. Umiejętność czerpania z tego źródła zależy od zdolności całkowitego zespolenia się z dziełem i głębokiej kontemplacji jego istoty”. L. Miodoński, *Wprowadzenie do filozofii Schopenhauera*, Wrocław 1997, s. 54–55.

⁴ Zob. R. Przybylski, *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916–1938*, Warszawa 1970, s. 143.

znamię niepowtarzalności duchowej twórcy. Wydaje się, że Horacjańskie rozumienie soteryzmu sztuki (jako nieśmiertelności w dziele) i to wywiedzione właśnie od Prousta zbliżają się tu do siebie niepostrzeżenie. Sztuka, chociaż ocala, nie jest dla Prousta — jak zauważa Jan Błoński — „wartością ostateczną”. Odstania wszakże to, co „pozaczasowe i wieczne”.⁵ W tym zaś z kolei zdaje się bliska Schopenhauerowskiej kontemplacji estetycznej. Okazuje się, że w Proustowskim ujęciu soteryzmu sztuki można też zauważyć omawiane wcześniej aspekty mitu. Zresztą jego wykładnie w konkretnych tekstach literackich mogą nieraz nakładać się na siebie, poszerzając wtedy obszar tego, co wymyka się niszczącemu przemijaniu.

W międzywojennych *Künstlerromane* problematyka ta ma istotne znaczenie. Wielokrotnie i na różny sposób (choć nie zawsze wprost) artykułowane jest w nich pytanie, czy i jak ewentualnie jest możliwe ocalenie przez sztukę. Pytanie to — jak sądzę — rodzi się tu najczęściej z poczucia utraconej ontycznej jedności i bliskie bywa przeżyciu przez jednostkę egzystencjalnej samotności i opuszczenia. Reakcją na ból indywiduacji okazuje się tęsknota do przełamującego monadyczną samotność i wyobcowanie zespolenia z resztą bytu, komunikacji z Innymi. Droga ku temu bywa właśnie sztuka pojęta soterycznie. Ze względu na rozległość zagadnienia chciałbym skupić się na kilku istotnych przykładach.

Dialog, a właściwie polemikę z soterycznym mitem sztuki, podjął już na progu swej pisarskiej aktywności Stanisław Ignacy Witkiewicz. Świadczy o tym jego pierwsza, długo niepublikowana powieść *622 upadki Bunga*. Zarówno tutaj, jak i w późniejszym *Pożegnaniu jesieni* (1927) i *Nienasyceniu* (1930) odpowiednikiem metafizycznej szczeliny między Bytem a Indywiduum staje się pęknięcie w psychice człowieka. Za swe uparte dążenie do indywiduacji, tożsamości, płaci on, zwłaszcza gdy jest wrażliwą osobowością twórczą, „cenę wyobcowania”. Rozpadowi ontycznej jedności towarzyszy w świecie Witkacego rozpad osobowości, dezintegracja psychiczna. Wydaje się, że załamanie mitu soterycznego sztuki u bohaterów Witkacowskich powieści jest wyrazem zwątpienia w jej ocalający sens przez samego autora. Coraz szerszy we współczesnych społeczeństwach zanik przeżyć metafizycznych dotyka, jego zdaniem, nie tylko religii i filozofii. Wyjałowieniu z metafizyki ulega również sztuka, która nie jest już w stanie, jak kiedyś, zapewnić człowiekowi poczucia jednoczącej więzi z resztą bytu. Ironia narratora wyraża tu, powiedzmy metaforycznie, bardziej gorzyc „straconych złudzeń” co do możliwości soterycznych współczesnej sztuki niż cyniczną diagnozę sytuacji. Sztuka bowiem, jak sugeruje Witkacy, przestaje być schopenhauerowskim narzędziem istotnego poznania. A wyzbywając się perspektywy metafizycznej, staje się tylko jałową rozrywką, usiłującą (ku uciesze tłumów) zagłuszyć poczucie absurdu egzy-

⁵ J. Błoński, *Widzieć jasno w zachwyceniu*, Kraków 1985, s. 147, 117.

stencji. Zarazem jednak można by w Witkacowym dialogu z mitem soterycznym sztuki widzieć paradoks, który „naznacza całe życie i twórczość pisarza”. Zdaniem Aleksandra Fiuta paradoks ów polega właśnie na tym, że Witkacy, „głosząc koniec sztuki, każdym gestem jej znaczenie i ważność potwierdzał”.⁶

Metafizycznego wymiaru sztuki jako rękojmi duchowego ocalenia poszukiwał też (choć na inny sposób) Jarosław Iwaszkiewicz w swych międzywojennych *Künstlerromane*. W powieści *Księżyc wschodzi* metafizycznym pomostem między osamotnieniem egzystencjalnym jednostki a nieogarnionym kosmosem okazuje się nacechowana panteistycznie wizja istnienia, inspirowana w znacznej mierze filozofią Bergsona i Jamesa. Wyrazem odnalezionej konsolacji ma być sztuka, ocalająca piękno codzienności. „Moc zatrzymywania chwil i nadawania im trwałości — walka z przemijaniem — jest najgłębszym zadaniem artysty” — powie pisarz dużo później we wstępie do *Wierszy zebranych* (1968). Chwytać chwile, zatrzymać je, uwiecznić w literackim dziele to zadanie faustyczne. Zauważmy jednak: wcale nietożsame z Proustowskim ocalaniem minionego czasu w „spontanicznej pamięci” wspomnienia. W *Księżycu* daje się już zauważyć zapowiedź polemicznej w stosunku do Prousta afirmacji uykającej wciąż terażniejszości. Dla Iwaszkiewicza okaże się ona ważniejsza od „poszukiwania straconego czasu”.⁷ Poddany znamiennej rewizji (tak w stosunku do estetyki modernizmu, jak i koncepcji Proustowskiej) mit sztuki ocalającej tryumfuje tu zdecydowanie. Jego upadek w prozie Iwaszkiewicza nadejdzie później, wraz z przybierającym na sile w literaturze lat trzydziestych katastrofizm. Stanie się to szczególnie widoczne w *Pasjach błędamierskich* (1938). Jakkolwiek elementy zwątpienia zaznaczyły się już wcześniej — w *Hilarym, synu buchaltera* (1923), *Pejzażach sentymentalnych* (1926) i *Zmowie mężczyzn* (1930).

W konfrontacji z samotnością i śmiercią załamuje się w *Pasjach* schopenhauerowska wiara w sztukę. Podobnie jak bliska idei ks. Bremonda nadzieja, że przeżycie poetyckie może być źródłem duchowego oczyszczenia. Nadzieja ta żywa jest jeszcze w *Młynie nad Utratą* (1936), gdzie nawiązanie do Bremondowskiej koncepcji „poezji czystej” (z jego książek: *La Poésie pure*, 1926 oraz *Prière et Poésie*, 1926) nabiera kluczowego dla utworu znaczenia. Inaczej w *Pasjach*. Nie udało się tu nikomu odnaleźć w sztuce trwałego pocieszenia. Zawodzi też ostatecznie próba kompensacji w twórczości bohatera-poety jego osobistych lęków i poczucia winy. Widzieć w tym można polemiczne nawiązanie Iwaszkiewicza do Freudowskiej tezy o zastępczych, terapeutycznych funkcjach fantazmatów literackich.

⁶ A. Fiut, *Być (albo nie być) Środkowoeuropejczykiem*, Kraków 1999, s. 54.

⁷ Postawa ta, jak wiadomo, znajdzie później swe szczególne uzasadnienie w *Pannach z Wilka*.

A jednak zwątpienie wyrażone w *Pasjach* — jak mówił po latach autor — „nie było przecież zwątpieniem totalnym”.⁸ Nie rozstrzygało toczącej się nadal w tej twórczości — aż po ostatnie utwory — rozpaczliwej walki o nadzieję. Sądzić można, wbrew sceptycznym przesłaniom jego prozy, że mit sztuki ocalającej pozostał pisarzowi bliski. Czy zresztą byłaby możliwa jego tak długotrwała aktywność literacka, gdyby zupełnie nie wierzył w sztukę?

W tonacji groteski podszytej parodią polemizował z soterycznym mitem sztuki Roman Jaworski w *Weselu hrabiego Orgaza*. W tym samym czasie, w którym Iwaszkiewicz wydał swój, ufny jeszcze w ocalającą moc sztuki, *Księżyc*, Jaworski skłaniał się do głębokiego sceptycyzmu wobec możliwości rozwojowych współczesnej sobie kultury. Dostrzegał jej głęboki kryzys oraz wynikające stąd zagrożenia. Nasycona pesymizmem wizja pisarza zdawała się nie pozostawiać żadnych wątpliwości co do szans, jakie ma sztuka w powstrzymaniu nadchodzącej nieuchronnie katastrofy, degrengolady świata dotychczasowych wartości. W swej powieści kompromitował Jaworski przeświadczenie o inspiracyjnej roli sztuki w rozwoju ludzkiej duchowości, bliskie np. Berentowi w *Żywych kamieniach*. Warto zauważyć, że tak radykalny sceptycyzm Jaworskiego wobec mitu soterycznego sztuki czy, szerzej, kultury, wyraził się, zanim jeszcze ukazały się Witkacowskie *Pożegnanie jesieni* i *Nienasyćenie* oraz *Pasje błędmierskie* Iwaszkiewicza.

Innej proveniencji jest sceptycyzm *Cudzoziemki* (1936) Marii Kuncewiczowej. Wyrasta on przede wszystkim z poczucia egzystencjalnej samotności wśród Innych. Subtelna wrażliwość muzyczna nie pomaga jednak wcale tytułowej bohaterce w uwolnieniu się od obsesji wielorako doznawanej obcości. Pozostaje ona dla Róży nigdy niezagojoną raną. Zarówno frustracja własnym niespełnieniem w sztuce, jak i traumatyczne doświadczenie odrzuconej miłości uniemożliwiają bohaterce afirmację siebie i Innych.

Problematyka egzystencjalnej samotności pełni też istotną rolę w niewiele wcześniejszej powieści Anieli Gruszeckiej *Przygoda w nieznanym kraju* (1933). Swoistym nawiązaniem do tego utworu — kontynuacją i rozwinięciem metafory „nieznanego kraju” — wydaje się właśnie tytułowa formuła powieści Kuncewiczowej. U Gruszeckiej jednak znamienna jest aktywność bohaterki, usiłującej przewyciężyć w sobie — jak powiedziałaby Gabriel Marcel — „nierozporządzalność”. Szansą uwolnienia się od monadycznej samotności staje się dla powieściowej malarzki jej własna twórczość, poprzez którą stara się odnaleźć mistyczną więź z całością bytu. Ożywa tym sposobem mit soteryczny sztuki, pomocnej w budowaniu — choćby niedoskonałych — mostów międzyludzkiego porozumienia. Widoczny

⁸ *O godności i powołaniu artysty*. Z Jarosławem Iwaszkiewiczem rozmawia Andrzej Gronczewski, „Współczesność” 1969, nr 15, s. 14.

się staje pewien refleks proustowskiej nadziei, że sztuka przewycięzać może nie tylko czas, ale i samotność.

Jeśli w powieści Gruszeckiej sztuka jest „stwarzaniem sobie tej komunikacji, aby wydobyć się poza siebie” ku Innym, to dla Gombrowicza owa „gra na krawędzi siebie i świata”⁹ ważna jest o tyle, o ile może służyć autokreacji. Pojętą w tym sensie twórczość ceni on najwyżej. Sztuka jest tylko jednym z jej aspektów. Osobowość artysty, „fason” duchowy twórcy okazuje się u Gombrowicza ważniejszy niż dzieło. Staje się ono, jak np. w *Ferdydurke* (1937), narzędziem szeroko rozumianej autokreacji. W tym właśnie można by widzieć nowszą, bardziej pojemną wersję mitu soterycznego sztuki. Czy choćby tylko propozycję jego reinterpretacji. Jeśli bowiem każde poznanie siebie jest już w jakiejś mierze autokreacją¹⁰, to ukierunkowaną tak aktywność (czasem nawet wbrew sceptycznym przesłankom) można traktować jako próbę ocalenia własnej podmiotowości. Więc — także poprzez twórczość literacką próbę samoocalenia, *recte* usensownienia egzystencji. Okazuje się w ten sposób, że znamienne dla Gombrowicza (choćby w *Ferdydurke*) pojmowanie sztuki jako gry nie wyklucza wcale możliwości rozważania jej w kategoriach soteryzmu. Autokreacyjna gra o podmiotowość łączy się tu niejednokrotnie z bliskim pisarzowi freudowskim przeświadczeniem, że artysta jest „neurotykiem, który sam się leczy”.¹¹ Na tle międzywojennej powieści o artyście koncepcja soteryczności sztuki zawarta *implicite* w *Ferdydurke* wydaje się szczególnie interesującą i oryginalną aktualizacją omawianego mitu. Żywą, jak sądzę, do dzisiaj.

Trzeba na koniec podkreślić, iż niezależnie od epoki i typu literatury, w jakiej się wyraża, mit soteryczny sztuki, nawet nie w pełni uświadomiony czy zwerbalizowany, jest jej mitem fundamentalnym. Bardziej jednak domaga się uwagi, gdy bohater utworu jest artystą. Jego stosunek do owego mitu bywa często literackim ekwiwalentem postawy samego autora. Odstania nieraz głębokie źródła aktywności twórczej pisarza. Umożliwia odnajdywanie korelacji między nią a przesłaniem ideowym dzieła.

Jak wynika z tych spostrzeżeń, zakres znaczeniowy soteryzmu sztuki w międzywojennych *Künstlerromane* uległ rozszerzeniu. W literaturze współczesnej ów proces trwa nadal. Historyczne doświadczenie dwudziestowiecznych totalitaryzmów z pewnością również poszerzyło skalę możliwych odniesień wobec sote-

⁹ A. Gruszecka, *Przygoda w nieznanym kraju*, Kraków 1957, s. 282.

¹⁰ Zob. S. Jaworski, „Piszę, więc jestem”. *O procesie twórczym w literaturze*, Kraków 1993, s. 56, również 41–45, 50–51. Problematykę autokreacji w odniesieniu do powojennej literatury polskiej badał Jerzy Jarzębski, *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984, s. 412–429.

¹¹ Zob. W. Gombrowicz, *Wspomnienia polskie. Wędrowki po Argentynie. Dzieła*, t. XV, red. nauk. J. Błoński, J. Jarzębski, Kraków 1996, s. 102.

ryzmu sztuki. Ciągłe wszakże jego istotę można jeszcze określić słowami: „Sztuka jest tylko dla tych, którzy bez niej byłiby nieszczęśliwi”.¹² Nie unieważnia go depatetyzacja. Najbardziej radykalnym jego podważeniem byłoby zaniechanie wszelkiej twórczości (nieuwarunkowane względami warsztatowymi); zwątpienie w jakikolwiek duchowy sens sztuki. Ocala ona — gdy zapewnia twórcy namiastkę nieśmiertelności — sławę wśród potomnych. Ale także, gdy utrwala przelotną chwilę, zatrzymuje piękno przemijającego świata. Gdy akt kreacji artystycznej staje się „zemstą ręki śmiertelnej”. Wtedy gdy jest źródłem *katharsis* i swoistą terapią, tak dla autora, jak i odbiorców dzieła. I wtedy gdy jest wyrzutem sumienia lub ostrzeżeniem ratującym godność ludzką przed wynaturzeniami Historii. Gdy broni jednostki i narody przed „zniewoleniem umysłu”. Wtedy gdy głosi sens świata oraz egzystencji. A czasem wtedy gdy temu sensowi zdaje się zaprzeczać, budząc jednak tęsknotę za nim i niezgodę na świat pozbawiony wartości.¹³

Pojęty więc najogólniej mit zbawienia przez sztukę dałby się odnieść do tego, co pozwala poszukiwać w niej uzasadnień egzystencji, sensu ludzkiego losu. Międzywojenna proza o artyście, którą reprezentują przywołane tu utwory, okazuje się istotnym ogniwem literackich przemian owego mitu.

SUMMARY

The paper discusses two types of the soteric myth understood as salvation from the senselessness of existence by means of creation immortalizing the artist or as self-therapy, liberation from spiritual anguish in the act of esthetic contemplation. The presence of the first mode can be observed first of all in poetry in the continuations and references to the Horatian formula *Exegi monumentum aere perennius*. The other, inspired by Schopenhauerian themes and by Proust's works, is mainly actualized in the novel about the artist, which was discussed in the article using examples of Polish interwar versions of the *Künstlerroman*: novels by Witkacy (*622 Falls of Bung*, *Farewell to Autumn*, *Insatiability*), Jarosław Iwaszkiewicz (*The Moon Rises*, *Błędomierz Passions*, *Sentimental Landscapes*, *Conspiracy of Men*), Roman Jaworski (*The Wedding of Count Orgaz*), Maria Kuncewiczowa (*The Stranger*), Aniela Gruszecka (*An Adventure in An Unknown Country*), and by Gombrowicz (*Ferdydurke*). The soteric myth of art, not even fully realized or verbalized, turns out to be their fundamental myth: it allows them to seek new justifications for existence, and the sense of human fate.

¹² I. Stone, *Udręka i ekstaza*, przeł. A. Szpakowska, t. 1, Warszawa 1965, s. 96.

¹³ Por. A. Fiut, *W stronę Miłosza*, Kraków 2003, s. 264–266; idem, *Moment wieczny. O poezji Czesława Miłosza*, Kraków 1999, s. 249.