

Klaudia Ataman

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0000-0002-9067-3350

O języku dekadentów. Wokół wypowiedzi Józefa Weyssenhoffa z 1891 roku

Wiesz – mówi bohater *Próchna* Wacława Berenta, dziennikarz Jelsky – stosuję formę do przedmiotu i piszę o Yvecie w stylu *décadence*. Zdanka krótkie, strzeliste, między słowa rzucam garść kropek i domyslników, metafory jakby żywcem wywiane z leksykonu: tu z patologii roślin, owdzie z mineralogii, gdzie-niegdzie mała niespodzianka z Maeterlincka. [Berent 1998: 173]

Przytoczona wypowiedź niewątpliwie ma charakter prześmiewczy, jednak uwzględniono w niej nie tylko specyficzną ekspresję językową twórców pozostających pod wpływem nowej szkoły francuskiej, lecz także rozpoznawalną i wielokrotnie powielaną formułę stylistyczną. Wyrażonej w 1903 roku przez Berenta definicji zjawiska¹, wskazującej takie cechy, jak: fragmentaryczność, aluzyjność, cytatość czy wyrafinowane, eklektyczne słownictwo, wtórują diagnozy krytyków z epoki, którzy jako pierwsi relacjonowali polskiej publiczności utwory Charles’a Baudelaire’a, Paula Verlaine’a, Arthura Rimbauda, Stéphane’a Mallarmégo i innych twórców z końca

1 *Próchno* ukazywało się na łamach „Chimery” w latach 1900–1901 (z datą 1902); wydanie książkowe datuje się na 1903 rok.

xix wieku. Jedną z nich – interesującą mnie w tym artykule pracą Józefa Weyssenhoffa, wcześniejszą od diagnozy Berenta aż o 12 lat – posłużyła się Teresa Walas, wzmiankując w *Słowniku polskiej krytyki literackiej 1764–1918* o istnieniu stylu dekadenceckiego.

W karykaturalnym ujęciu przedstawił go np. Józef Weyssenhoff: „Sensualizm, zmysłowe uzasadnienie wrażeń intelektualnych, estetyka budowana z okrucichów teorii Baudelaire’a, apoteoza newrozy – nie nowe to ani ponętne kierunki zasadnicze. [...] Bojąc się w ogóle prostoty, uwłaczającej niby sztuce, mają zawsze dekadenci na zawołanie kunsztowną jakąś oryginalność stylową. Są oni w ciągłej pogoni za «Słowem», o którym piszą traktaty, część mają dla wyrazów, «które istnieją, i to wystarcza», i za reformę poetyckiego języka spodziewają się zapewne laurów u potomności”. [Walas 2016: 187]

Badaczka zauważyła, że jest to problem często podejmowany w ówczesnej publicystyce. Wyodrębniła też najbardziej reprezentatywne właściwości nowej poetyki, będące echem pierwszych omówień oraz analiz literatury francuskiej z epoki:

oryginalność bliska konceptyzmowi, wyrafinowanie formalne często ciężące ku „zepsuciu” i świadomej niekongruencji środków wyrazu, synkretyzm kulturowy, dziwaczność, statyczność, hieratyczność, dysharmonia, dążenie do granic ekspresji słownej. [Walas 2016: 187]

W swoich opracowaniach skupiła się głównie na odtworzeniu specyficznej postawy psychicznej i światopoglądowej człowieka przełomu wieków. W rozprawie *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905)* kwestię innowacji językowych streściła następująco:

Estetyka dekadencecka dawała też podstawy szczególnej praktyce językowej, szybko uznanej za charakterystyczną dla poezji dekadenceckiej. Praktyka ta polegała na posługiwaniu się oryginalnym, często dziwacznym słownictwem, na tworzeniu

neologizmów i śmiałych zestawień słownych, na zacieraniu granic między różnymi typami wypowiedzi. Ta właśnie praktyka, wynikająca z chęci stworzenia języka, który mógłby być odpowiednikiem zepsutej i chorej, ale jakże barwnej łaciny upadającego Rzymu, najłatwiej rzucała się w oczy, ona też najszybciej stała się przedmiotem parodii i drwiny. [Walas 1986: 103]

Dodatknie wartościowanie takich kategorii, jak choroba, brzydota, zepsucie, odnajduje swój wyraz nie tylko w kunsztownej leksyce skutkującej posługiwaniem się określonym katalogiem motywów i tematów, ale także w nielogicznej, rzecz można ulegającej właśnie rozkładowi, składni oraz osobiwej fonetyce, która ma na celu umuzycznienie utworu. Badacze z epoki – np. Teresa Prażmowska, Franciszek Rawita-Gawroński czy Waleria Marrené-Morzkowska – zwracali więc szczególną uwagę na sposób posługiwania się przez dekadentów słowem. Doszli do wniosku, że przywiązują oni wagę nie tyle do znaczenia słów, co do ich brzmienia, niekiedy nawet – konkretnych samogłosek, z których składa się wyraz.

Słusznie po części należy im się miano dekadentów, że nadają oni literaturze cechę upadku znamionującą – uznawała wspomniana już Teresa Prażmowska w 1889 roku na łamach „Kłósów” – do wyrazu większe niż do myśli przywiązują znaczenie, robią z poezji igraszkę słów, nagromadzonych bezładnie w tym jedynie celu, aby z ich dźwięku powstały wiersze muzyką dla ucha dzwoniące. [Prażmowska 1889: 78]

Należy jednocześnie zaznaczyć, że – co uwidacznia się w powyższym cytacie – adeptów nowej szkoły poetyckiej chętniej określano mianem „dekadentów” niż „symbolistów”, jako że w ten sposób wyraźniej odnoszono się do stosowanych przez nich eksperymentów literackich i artystycznych, tożsamy z odejściem – czy właśnie „rozpadem”, „upadkiem” – tradycyjnych reguł tworzenia logicznych wypowiedzi. W 1886 roku Rawita-Gawroński, preferujący wersję francuską terminu ze względu na niedoskonałość jej przekładu, stwierdził, że „najnowszy zwrot zaznaczył się powstaniem nowej szkoły dekadentów (*décadents*), której inaczej uważać

nie można, tylko jako wynik zboczenia estetycznego” [Rawita-Gawroński 1886: 475]. Cezaryna Wanda Wojnarowska, znana z niepochlebnej recenzji *À rebours* Jorisa-Karla Huysmansa, w której upodobania estetyczne diuka Jana nazwała m.in. „dziwolągami” [Wojnarowska 1891a: 457], samą powieść natomiast – „objawem newralgii” [Wojnarowska 1891a: 385], uznała określenie „dekadenci” za charakterystyczne, ponieważ niejako reprezentuje „treść utworu «nowych» pisarzy, treść będącą ich wyłączną własnością” [Wojnarowska 1891b: 107]. W tym samym roku w „Bibliotece Warszawskiej” Weyssenhoff ogłosił obszerne studium *Nowy fenomen literacki. Maurycy Maeterlinck i dekadentyzm symboliczny*. Wskazał w nim źródła oraz cechy konstytutywne omawianego zjawiska na przykładzie analizy wybranych dzieł Maurice’a Maeterlincka. Stwierdził, że twórczość tego autora wyznacza moment, kiedy „cały kierunek zwraca na siebie uwagę, przybiera znaczenie i rozmiary szkoły” [Weyssenhoff 1891: 87], a czyni to właśnie przez skupienie się na kwestii innowacji językowych.

Głos Weyssenhoffa jest szczególnie wart odnotowania z kilku powodów: po pierwsze – autor podejmuje próbę odróżnienia dekadentyzmu od symbolizmu, a za punkt wyjścia uznaje rozstrzygnięcia stylistyczne, po drugie – zasadniczo pogłębia pewne problemy sygnalizowane i skrótowo omawiane przez wcześniej przywołanych autorów (takie jak wskazanie reprezentantów nowej szkoły literackiej oraz wyróżnienie ich najważniejszych inspiracji), po trzecie – Walas przybliżył problem nowej poetyki twórców utożsamianych z postawą schyłkową właśnie na podstawie ustaleń Weyssenhoffa. Główny człon *Nowego fenomenu literackiego*... stanowi bowiem ukazanie najważniejszych postulatów stojących za próbami przekształcenia – czy nawet: powołania zgoła odmiennego – języka. W studium podjęte zostaje również zagadnienie, które szczególnie frapowało ówczesnych komentatorów: związek eksperymentów fonetycznych, leksykalnych czy składniowych ze stylem Baudelaire’a.

Wspomniana już Prażmowska stwierdziła:

Za pierwowzór swój uznaje ona [szkoła dekadentów – K.A.] Baudelaire’a, głośnego autora: *Fleurs du Mal*, on to bowiem

pierwszy odezwał się z tym, że zmysły powinny oddziaływać na myśl, zamiast co by je myśl rozumna pod kontrolą swoją mieć miała; on to pierwszy upatrzył między rzeczami utajone, innym oczom niedocieczone związki, od których odebrany szereg skojarzonych wrażeń wytwarza całokształt myśli. [Prażmowska 1889: 77]

Również Weyssenhoff, dążąc do całościowego zaprezentowania właściwości literatury dekadencckiej, ponownie rozpoczął od wskazania jej źródeł, których także upatrywał w stylu Baudelaire'a, przy czym szczególną rolę przyznawał definicji, jaką w przedmowie do *Kwiatów zła* sformułował Théophile Gautier. Właśnie ona miała stać się główną inspiracją do zawiązania nowej szkoły poetyckiej, jako że opisany w niej język pragnie odpowiadać na wyzwania, jakie przed człowiekiem stawia stale zmieniająca się rzeczywistość. Doświadczenie przeobrażeń świata wręcz warunkuje konieczność powołania odmiennych od zastanych środków ekspresji – stąd wyrafinowanie formalne, oryginalna leksyka, łącząca w sobie słownictwo z różnych rejestrów języka, a także osobliwe podejście do reguł składniowych. „Ten styl dekadencji – stwierdza Gautier – jest ostatnim wyrazem Słowa, zmuszonego wszystko wypowiedzieć, wysiłonego do ostateczności”; autor zwraca również uwagę na istnienie podobnych zjawisk w przeszłości:

[...] przychodzi tu na myśl ów język wschodniego państwa rzymskiego, pocętkowany zielonościami rozkładu i już trochę cuchnący [...], owa wyrafinowana wytworność szkoły bizantyjskiej, ostatniej formy sztuki greckiej, rozpływającej się w zgniliznie. [Weyssenhoff 1891: 89]

Należy tutaj podkreślić, że identyczne upodobania względem języka przejawia główny bohater *À rebours* Huysmansa, notabene przecież miłośnik stylu Baudelaire'a, cechującego się – zdaniem diuka Jana – zdolnością do

wyrażania spraw niewyraźalnych dzięki językowi muskularnemu i mięsistemu, pisarza, co posiadał, w stopniu dla innych

niedosiężnym, ów cudowny dar definicji nacechowanej osobliwą jędrnością opisu stanów chorobowych najnieuchwytniejszych, najbardziej rozdygotanych, właściwych znuzonym umysłom i duszom smutnym. [Huysmans 1976: 195]

Dodatknie wartościowanie chorobliwości, wpisane w światopogląd dekadenski, zostaje zadeklarowane także w programie praktyki pisarskiej i wyrażone za pomocą specyficznego synkretyzmu kulturowego.

Weysenhoff postrzega styl Baudelaire'a głównie jako pogoń za oryginalnością, chociaż jednocześnie przyznaje, iż autor *Kwiatów zła* nie posuwa się do bezwzględnego zrealizowania wyznawanej przez siebie zasady estetycznej, jaką jest „sztuka dla sztuki”:

Obok tych niebezpiecznych poglądów na świat i sztukę, znajdziemy jednak u Baudelaire'a wyższe aspiracje, równie w niektórych utworach poetyckich, jak i w teoretycznych rozprawach. Kochając „sztukę dla sztuki”, B. [Baudelaire – K.A.] nie posuwa się jednak do krańcowego rozwinięcia tej zasady estetycznej. Za twórczą pobudkę uważa on wewnętrzną potrzebę tworzenia. Nie idzie za tym, żeby poezja nie miała wartości moralizującej przez wzniesienie człowieka nad poziom pospolitych potrzeb – owszem – tak działa każde wielkie dzieło sztuki; jeżeli jednak poeta założy sobie cel moralny, przez to samo zmniejszy siłę swą poetycką i nadwyreży wartość dzieła sztuki. [...] B. daje jej za jedyny przedmiot piękno, piękno życiowe, którego pojęcie dzieli między sobą najzapalczywiej rozmaite szkoły literackie. [Weysenhoff 1891: 89–90]

Inaczej widzieli problem entuzjaści jego twórczości, którzy rozpoznali w stworzonej przez Gautiera definicji ideał mowy człowieka nowoczesnego, będący swego rodzaju przyczynkiem do przeprowadzenia dalszych przekształceń. Właśnie ze względu na nowatorstwo formy autor *Kwiatów zła* stał się więc patronem późniejszych eksperymentów literackich, skądinąd mimowolnym, gdyż przeprowadzano je po jego śmierci, na przełomie lat 80. i 90. XIX wieku. Weysenhoff takie zabiegi określił mianem „estetyki

budowanej z okruszków teorii Baudelaire'a" [Weyssenhoff 1891: 123], wyrażając swój negatywny stosunek do naśladowców poety; nowego ruchu literackiego nie postrzega w kategorii zawiązującej się szkoły poetyckiej, lecz sekty. Świadczy o tym m.in. poszukiwanie przez młodych poetów duchowych przewodników, „przodków”, czyli osób szczególnie zainteresowanych badaniem właściwości języka. Nie ograniczano się bowiem do wskazania stylu Baudelaire'a – przywoływano autorów nawet z XIV wieku:

[...] Maurycy Maeterlinck wynalazł najodleglejszego antenata symbolistów w osobie Jana Ruysbroeka, ekstatyka flamandzkiego [...]" [Weyssenhoff 1891: 95]. Krytyk w dalszej części artykułu komentuje ten wybór, szczególne miejsce przyznając pracy *Le tabernacle spirituel* tego autora: „Cała ta księga Ruysbroeka składa się z szeregu symbolicznych komentarzy. Prawdziwy to skarb dla krytyka-dekadenta. [Weyssenhoff 1891: 104]

Za wiążącą cechą ugrupowania Weyssenhoff uznaje pragnienie ustanowienia odmiennego stylu – zamiar ten mają podzielać wszyscy dekadenci. Co ciekawe, zdaniem krytyka niemalże każdy utwór wchodzi w skład większego projektu, jakim jest przeprowadzenie reformy poetyckiej. Autor *Nowego fenomenu*... zauważa przybierające na sile próby wznowienia leksyki oraz składni xv- i xvi-wiecznej, neologizmy, eksperymentowanie z formą białego wiersza. Podsumowuje te działania ironicznie:

[...] **każdy niemal członek tej korporacji piastuje jakąś godność lub funkcję specjalną** [wyróż. – K.A.]. Jest brat od archaizowania, jest siostra od białych wierszy, są śpiewacy i teoretyczni obrońcy, są wreszcie mistrzowie, którzy streszczają poniekąd całego ducha sekty, jak dzisiejsi przywódcy: Paweł Verlaine i Stefan Mallarmé. [Weyssenhoff 1891: 96]

O szczególnym, hermetycznym charakterze ugrupowania świadczą także częste zamieszczanie dedykacji czy aluzji literackich do dzieł autorów cenionych przez dekadentów. Niniejsza obserwacja umożliwia wyróżnienie kolejnej cechy omawianego

zjawiska – mowa o „cytatowości”, czyli tworzeniu swego rodzaju siatki wzajemnych powiązań, inspiracji. Styl dekadenski charakteryzuje się bowiem sporym potencjałem intertekstualnym.

Weysenhoff zwrócił uwagę na rolę *Traktatu o słowie* Reného Ghila w formowaniu się postulatów poetyki dekadenskiej; skupił się na zaprezentowanych w tej pracy właściwościach przypisanych samogłoskom. Niewątpliwie uważa pomysł za chybiony, toteż przedstawia czytelnikom „Biblioteki Warszawskiej” sonet *Voyelles (Samogłoski)* Arthura Rimbauda – „kolegi i współwyznawcy” [Weysenhoff 1891: 92] autora przywołanej rozprawy, aby wyśmiać wyraźne rozbieżności w przypisywaniu barw poszczególnym literom: „[...] bo może czytelnik zauważył – wtrąca kąśliwie Weysenhoff – że Ghil uważa O za czerwone, podczas gdy Rimbaud **objaśnia** [wyróż. – J.W.] tegoż O błękitność” – według Weysenhoffa jest to dowód niekonsekwencji dekadentów w realizacji własnych pomysłów [Weysenhoff 1891: 93]. Krytyk dopatruje się w eksperymentach literackich próby zwodzenia czytelnika, który pod wpływem innowacji językowych ma nie zauważyć mankamentów treści – zasadniczo pustej semantycznie, dlatego niemożliwej do zreferowania. Przytacza zatem fragmenty omawianych utworów, zestawiając tekst tłumaczenia z jego oryginałem. W przypisie wyjaśnia kąśliwie, że

oczywiście ten zbiór wyrazów, mających się zlewać w jakąś analogiczną harmonię, po polsku nie ma sensu. Może jednak „teoria instrumentacji poetyckiej” stosuje się tylko jedynie do języka francuskiego? [Weysenhoff 1891: 93].

Podobne rozważania przedstawiła dwa lata wcześniej na łamach „Kłosów” wspomniana już Prażmowska:

[...] poezja dekadentów jest poezją **bez treści** [wyróż. – K.A.]. [...] Utwory, pisane w czystym duchu szkoły i wytworzonym przez nią językiem, żadną miarą przetłumaczyć się nie dadzą, tłumacz bowiem nie jest w możliwości pochwycić związku, jaki między wyrazami istnieć powinien. [Prażmowska 1889: 78]

Po takim zarysowaniu problemu Weyssenhoff zestawia *Serres chaudes* (Cieplarnie) Maeterlincka z *Les phares* (Latarniami) Baudelaire'a, żeby ukazać, jakiej reinterpretacji uległy pomysły autora *Kwiatów zła*. Należy bowiem podkreślić, że choć omówiony przez Gautiera styl z całą pewnością jest wywrotowy, to dla krytyka pozostaje autentyczny, wolny od bezmyślnej popisowości. Różnica, wyprowadzona także z zaprezentowania tekstu oryginalnego w języku francuskim, w głównej mierze opiera się na dwóch skrajnie odmiennych podejściach do symboliki. Pierwsze z nich, luźne, ma charakteryzować adeptów nowej szkoły, wynikać z chęci zadziwienia odbiorcy oryginalnością rozwiązań artystycznych. Drugie, właściwe, skonfrontowane z pierwszym, odpowiednio potęguje wrażenia dostarczane przez dzieło sztuki. Właśnie dlatego Weyssenhoff o *Latarniach* wypowiada się następująco:

Symbole są tu wyszukane, analogie dalekie, ale zwłaszcza dla tych, którzy znają wskazanych mistrzów malarstwa, nie tylko zrozumiałe, lecz i dobrze oddające wrażenie dzieł tych malarzy. **Baudelaire, chociaż ugania się tu nieco za oryginalnością, myśli jednak porządnie i myśl swą i wrażenie przekazuje jasno czytelnikowi** [wyróż. – K.A.]. [Weyssenhoff 1891: 102]

Jest to zatem utwór, który – mimo wyrafinowanego stylu i trudnych do rozszyfrowania powiązań z dziełami innych twórców – odpowiada oczekiwaniom wprawionego odbiorcy. Przeciwnie *Cieplarnie*, które stanowią dla krytyka ilustrację eksperymentów artystycznych z przełomu lat 80. i 90. XIX wieku. Po przywołaniu francuskich strof wiersza *Ennui* Weyssenhoff stwierdza:

Tu już Maeterlinck o sens się nie troszczy, **tworzy raczej przyczynę do „instrumentacji poetyckiej” R. Ghila**, wykazując może, że nosowe dźwięki an, aon, en, ein, mają specjalność malowania powolności, nudów, ospałości...? Bo jakże inaczej zrozumieć to senne łażenie białych paw?

Kilka typowych kwiatów wybranych z lirycznych *Cieplarni* Maeterlincka wystarcza do zrozumienia, że **autor zastosował**

tu do ostatnich granic teorii R. Ghila, Rimbauda i innych
[wyróż. – K.A.]. [Weyssenhoff 1891: 102–103]

Odpowiada to hipotetycznej sytuacji z *Latarni* Baudelaire’a:

[Gdyby – K.A.] wykreślili [z niej – tj. z *Latarni* – K.A.] wszystkie imiona własne, otrzymalibyśmy istny utwór najnowszego dekadenta-symbolisty; zamiast w galerii obrazów, **znaleźlibyśmy się w jakiejś orgii kolorów, dźwięków i kształtów** [wyróż. – K.A.], zrozumiałej dla tego, kto znał poprzedni ich stosunek, ale chaotycznej dla niewtajemniczonych. [Weyssenhoff 1891: 102]

Zatem Weyssenhoff uważa, że Maeterlinck nie proponuje żadnych indywidualnych rozwiązań, tylko korzysta z ustaleń twórców utożsamianych z dekadentyzmem, skupiając się zwłaszcza na tych postulatach, które dotyczą umuzyycznienia wiersza oraz wyzyskiwania potencjału formy poszczególnych wyrazów. Weyssenhoff, krytykując najnowsze dążenia, ostatecznie przeformułowuje więc definicję Gautiera, dostosowując ją do tendencji nowej szkoły poetyckiej. Umiejętnie zbiera i syntetyzuje uwagi ówczesnych komentatorów literackich na temat stylu dekadenceckiego, chociaż jest to opis zdecydowanie prześmiewczy i piętnujący owo zjawisko. Zaprezentowane w *Nowym fenomenie literackim...* przekonania podzielają także głosy późniejsze od Weyssenhoffa – Ludwik Krzywicki w 1894 roku o podobieństwach między „najmłodszymi” napisze następująco: „Pojedyncze utwory są niekiedy tak wzajemnie do siebie podobne, że można by podpisać jednego autora pod płodem drugiego, **a nie spostrzeżelibyśmy zmiany** [wyróż. – K.A.]” [Krzywicki 1894: 187]. Nie ulega wątpliwości, że właśnie z tego powodu Walas uznała opinię Weyssenhoffa za charakterystyczną w pojmowaniu nowatorskich zabiegów z przełomu lat 80. i 90. XIX wieku [zob. Walas 2016: 187].

Warto podkreślić, że kiedy Weyssenhoff przedstawia na łamach „Biblioteki Warszawskiej” dekadentyzm jako tytułowy „nowy fenomen literacki”, nie rozpatruje go w kategoriach światopoglądowych. Wybiera w swoich rozważaniach kierunek przeciwny do tego, jaki

reprezentują poświęcone dekadentyzmowi współczesne badania, i skupia się na próbie określenia nowego języka literatury. Według krytyka jest to kod sztuczny, pozbawiony racjonalnych przesłanek i solidnych podstaw, tylko pozornie wyrażający doniosłe idee. W związku z tym Weyssenhoff określa go mianem „literackiego Vo-lapüku” [Weyssenhoff 1891: 93]. Jest to perspektywa, która – mimo uznania jej w epoce za kluczową – dziś uchodzi za mało istotną (występują jedynie wzmianki na jej temat).

Warto jednak podkreślić, że to zagadnienia z zakresu stylu i formy doprowadziły do zauważenia twórczości dekadenckiej. Przedstawione tu rozpoznania domagają się jednak pogłębienia i usystematyzowania, co wymaga podejścia interdyscyplinarnego, niezbędnego do ujęcia właściwości przywołanych utworów w kategoriach językoznawczych.

Bibliografia

- Berent Waclaw (1998), *Próchno*, oprac. Jerzy Paszek, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Huysmans Joris-Karl (1976), *Na wspak*, przeł. Julian Rogoziński, Czytelnik, Warszawa.
- Krzywicki Ludwik (1894), *Najmłodsi*, „Prawda”, nr 16.
- Praz Mario (1974), *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. Krzysztof Żaboklicki, wstęp Mieczysław Brahmer, PIW, Warszawa.
- Prażmowska Teresa (1889), *Najnowszy poeci francuscy*, cz. 2, „Kłosa”, t. 49, nr 1257.
- Rawita-Gawroński Franciszek (1886), *Wybitniejsze prądy w nowoczesnej literaturze francuskiej*, „Prawda”, nr 40.
- Szarama-Swolkieniowa Maria (1972), *Maria Krysińska. Poetka francuskiego symbolizmu*, nakł. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Walas Teresa (1986), *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1900)*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Walas Teresa (2016), *Dekadentyzm* [hasło], w: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918*, t. 1, red. Józef Bachórz, Grażyna Borkowska, Teresa Kostkiewiczowa i in., Instytut Literatury Polskiej UMK, Toruń.
- Weyssenhoff Józef (1891), *Nowy fenomen literacki. Maurycy Maeterlinck i dekadentyzm symboliczny*, „Biblioteka Warszawska”, t. 2.

Wojnarowska Cezaryna Wanda (1891a), *Nowa literatura francuska*, „Ateneum”, t. 3.

Wojnarowska Cezaryna Wanda (1891b), *Nowa literatura francuska*, „Ateneum”, t. 4.

Klaudia Ataman

On the Decadents' Language. About Józef Weyssenhoff's Statement from 1891

The aim of this article is to present the decadent style, a phenomenon overlooked by contemporary research on early modernism, based on the statements of Józef Weyssenhoff (“New literary phenomenon. Maurycy Maeterlinck and symbolic decadentism”, *Biblioteka Warszawska* 1891, vol. 2). The discussion of Weyssenhoff's text leads to the conclusion that the authors of discussions, reviews and summaries of French literature from the turn of the 1890s saw its uniqueness primarily in the linguistic layer, treating the worldview aspect as definitely secondary.

Keywords: Decadentism; style; Józef Weyssenhoff; literary criticism; Charles Baudelaire; Maurice Maeterlinck.

Klaudia Ataman – doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk o Języku i Literaturze UAM. Ukończyła filologię polską na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (specjalności: logopedyczna i nauczycielska). W roku 2021 za pracę magisterską pt. *Język, styl, forma. Pryncypia krytyczne Leona Choromańskiego w perspektywie polemiki wokół „Xiędzę Fausta” Tadeusza Micińskiego*, napisaną pod kierunkiem prof. dra hab. Radosława Okulicz-Kozaryna, otrzymała trzecią nagrodę w Wydziałowym Konkursie na Najlepszą Pracę Magisterską. Prezes Koła Naukowego Cykliści & Finde-sieclści (do 2023 roku), współorganizatorka oraz uczestniczka konferencji ogólnopolskich i wydziałowych. Interesuje się dekadentyzmem, krytyką literacką przełomu XIX i XX wieku, a także językiem twórców tego okresu. Obecnie pod opieką naukową prof. dra hab. Radosława Okulicz-Kozaryna i prof. UAM dra hab. Krzysztofa Skibskiego przygotowuje rozprawę doktorską na temat stylu dekadenceckiego w ujęciu historycznoliterackim i lingwistycznym. Adres e-mail: klaudia.ataman@amu.edu.pl.