

MARTA ŚCISŁO
[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0001-9481-3325](https://orcid.org/0000-0001-9481-3325)
UNIwersytet Warszawski

ÉMILE VERHAEREN: W POSZUKIWANIU BELGIJSKIEJ TOŻSAMOŚCI ARTYSTYCZNEJ I KULTUROWEJ

Słowa kluczowe: Émile Verhaeren, Belgia, tożsamość, germańskość, malarstwo, poezja, krytyka artystyczna

Keywords: Émile Verhaeren, Belgium, identity, germanity, painting, poetry, art critic

Abstrakt: Émile Verhaeren był nie tylko jednym z najważniejszych poetów pokolenia leopoldyńskiego w Belgii, ale również zaangażowanym krytykiem sztuki. Jego działalność literacka, rozpoczęta w 1881 r. wraz ze stażem u Edmonda Picarda w Brukseli, wpisywała się w ruch uwolnienia kultury belgijskiej z nadmiernego wpływu Paryża. Teksty krytyczne Verhaerena zostały zebrane i wydane w 1997 r. przez Paula Arona w tomie zatytułowanym *Écrits sur l'art (1881–1916)*. Ich analiza przeprowadzona w zestawieniu z tekstami poetyckimi Belga pozwala zobaczyć w nim artystę otwartego na nowe postawy estetyczne i aktywistę walczącego o wolność wyrazu w sztuce. Kluczowym aspektem kształtującym jego stanowisko było poszukiwanie tożsamości belgijskiej opartej na dowartościowaniu narodu przez tradycję malarstwa niderlandzkiego. Jego poglądy na sztukę nierozdzielnie związane z konstruowaniem narodowej tożsamości można odczytywać w kontekście mitu nordyckiego, którego założenia znajdujemy w rękopisie, *Cahier bleu*, z 1888 r. pozostawionym przez Maurice'a Maeterlincka.

Abstract: Émile Verhaeren was one of the most important poets of the Leopoldine generation in Belgium, and a committed art critic. His career started in 1881 with his apprenticeship with Edmond Picard in Brussels, the leader of the group of artists, writers and activists who sought to liberate Belgian public life from the undue influence of Paris. His articles published in many Belgian journals were collected and published by Paul Aron in 1997 in the volume titled *Écrits sur l'art (1881–1916)*. Their analysis carried out in comparison with his poetic texts allows us to see him as an artist open to new aesthetic ideas and an activist fighting for freedom of expression in art. The key aspect of Verhaeren's approach towards painting and literature is the recognition and better appreciation of the Early Flemish painting tradition as the basis to create the identity of the Belgians. His views on art inseparable from the construction of a national identity can be interpreted as a part of the Norse mythology developed by another important Belgian writer, Maurice Maeterlinck in the manuscript from 1888 called *Cahier Bleu*.

ÉMILE VERHAEREN JAKO PRZEDSTAWICIEL BELGIJSKIEJ KULTURY ARTYSTYCZNO-INTELEKTUALNEJ PRZEŁOMU XIX I XX WIEKU

Émile Verhaeren, niegdyś jeden z luminarzy kultury Europy Północnej, przyjaciel Stefana Zweiga, kandydat do Literackiej Nagrody Nobla, którego poezja była tłumaczona na język niemiecki, angielski czy rosyjski, przez kilkadziesiąt lat po wojnie pozostawał w Belgii nieco zapomniany. Dopiero badania nad symbolizmem belgijskim oraz Belgią przełomu XIX i XX w. podjęte w końcu lat 90. XX w. nad Skaldą i Mozą, ponownie zwróciły uwagę na Verhaerena, nazywanego „europejskim Waltem Whitmanem”. Współczesnemu polskiemu czytelnikowi Verhaeren jest właściwie nieznany, mimo że na początku XX w. na trasie konferencji literackich, które odbywał, wśród krajów takich jak Niemcy, Austria, Holandia, Szwajcaria i Rosja, znajdowała się również Polska¹; o jego wizycie w Warszawie w grudniu 1913 r. pisał chyba tylko Jan Zieliński w „Kronice Warszawy”². Jak można wnioskować z artykułu Yvona Bizardela z 1937 r.³, w którym autor przypisuje Verhaerenowi słowa o nieuniknionym przeznaczeniu Polski „do niebezpiecznego życia”, poeta znał dobrze historię kraju nad Wisłą. Zapewne nie była to wyłącznie teoretyczna znajomość, gdyż wiadomo o relacjach Belga z polskimi artystami: Bolesławem Biegasem, o którym w 1906 r. pisał: „Potrafi Pan sprawić, żeby blok gliny przemówił i drżał tak, jakby uwięziono w nim cały organizm ludzki”⁴, czy Olgą Boznańską, której osobiście ofiarował swoje dwa zadedykowane tomy poetyckie, tytułując ją przyjaciółką⁵. Oboje zresztą sportretowali Verhaerena – popiersie dłuta Biegasa z 1906 r. znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie, a Boznańska za portret poety otrzymała srebrny medal na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Pięknych w Amsterdamie w 1912 r.⁶ Biorąc pod uwagę wpływ Verhaerena na kulturę belgijską, jego bogatą i obszerną działalność poetycką oraz krytyczną, przyjrzenie się jego sylwetce może wydać się czytelnikowi polskiemu interesujące, tym bardziej że opowieść o Émile’u Verhaerenie pozwala zobaczyć również wiele zjawisk kształtujących środowisko literackie i artystyczne Belgii na przełomie XIX i XX stulecia.

Urodził się 21 maja 1855 r. w położonej nad Skaldą miejscowości Saint Amand w regionie antwerpskim. Jego ojciec był zamożnym kupcem, który swój majątek zdobył rozwijając interesy w Brukseli, matka zaś prowadziła sklep tekstylny w rodzinnej miejscowości. Mimo flandryjskiego pochodzenia, w domu Verhaerenów mówiło się po francusku. Niderlandzkiego przyszły poeta uczył się tylko w szkole podstawowej, dalsza edukacja zaś, w Kolegium Jezuitów w Gandawie i na Uniwersytecie Katolickim w Lowanium, odbywała się w języku francuskim⁷. Pierwsze próby poetyckie Verhaeren podjął w 1873 r. jeszcze jako uczeń Kolegium⁸. W czasie studiów publikował na łamach współtworzonego pisma studenckiego „La Semaine des Étudiants”⁹, zlikwidowanego niedługo po założeniu przez konserwatywne władze uczelni¹⁰. Przełomowy moment w karierze Verhaerena nastąpił w 1881 r. wraz z rozpoczęciem stażu u brukselskiego prawnika, Edmonda Picarda nazywanego później „dyktatorem literatury belgijskiej”¹¹, który działał nie tylko na rzecz obrony wolności i nowoczesności w dziedzinie literatury, ale również sztuki. Jego charakter oraz charyzmę opisywał Émile

¹ R. Hemmerijckx, *Émile Verhaeren, un poète dans la Grande Guerre*, „Nord”, 2, 2014, 64, s. 93–107, z niderlandzkiego na francuski przełożył V. Nachtergaele, <https://doi.org/10.3917/nord.064.0093> (dostęp: 25 V 2021).

² „Kronika Warszawy”, 19, 1988, 3/4, s. 127–141, <https://www.bazhum.pl/bib/article/35071/> (dostęp: 25 V 2021).

³ Y. Bizardel, *La politique extérieure de la Pologne*, „Politique étrangère”, 1937, 2–5, s. 426, https://www.persee.fr/doc/polit_0032-342x_1937_num_2_5_6319 (dostęp: 25 V 2021).

⁴ É. Verhaeren, *Écrits sur l'art (1881–1892)*, wyd. P. Aron, Bruxelles 1997, s. 864.

⁵ J. Niedokos, *Émile Verhaeren et Kazimierz Filip Wize*, „Textyles”, 2017, 50–51, s. 103–118, <https://journals.openedition.org/textyles/2766> (dostęp: 25 V 2021).

⁶ E. Bobrowska, „La Grande Boznańska”. *Connue, Méconnue, Redécouverte*, „Annales du Centre Scientifique de l’Académie Polonaise des Sciences”, (Warszawa–Paryż) 17, 2015, s. 226–240, https://www.academia.edu/22080097/La_grande_Bozna%C5%84ska_connue_m%C3%A9connue_red%C3%A9couverte?auto=citations&from=cover_page (dostęp: 25 V 2021).

⁷ O.F. Theis, *Émile Verhaeren*, „The North American Review”, 198, 1913, 694, s. 354–364, https://www.jstor.org/stable/25120083?seq=1#metadata_info_tab_contents (dostęp: 25 V 2021).

⁸ V. Nachtergaele, *Les „Juvenilia” d’E. Verhaeren. Préfiguration de l’œuvre?*, [w:] *Émile Verhaeren. Poète – Dramaturge – Critique*, red. P.-E. Knabe, R. Trousson, Bruxelles 1984, s. 11–18.

⁹ W tekście opublikowanym wiosną 1884 r. w piśmie „Le National belge” Émile Verhaeren tak pisał o zlikwidowaniu pisma: „Jeśli chodzi o środowisko współczesnych literatów, jego początków można szukać w powstaniu gazety uniwersyteckiej w Lowanium: »La Semaine [des Étudiants]«. Większość związanych dziś z »La Jeune Belgique« z nią współpracowała, toczyła na jej łamach walki, wymachiwała szabelką aż do momentu, w którym władze uniwersyteckie, zaniepokojone i zgorżone niczym pospolity burżuj, nie cisnęły w nią gromami i nie zlikwidowały publikacji. Zaraz po zakończonych studiach, jej redaktorzy wyemigrowali do Brukseli”, cyt. za: Verhaeren, *Écrits...*, s. 124–125.

¹⁰ A. Mockel, *Émile Verhaeren, poète de l’énergie*, Paris 1933, s. 24–25.

¹¹ M. Biron, *La modernité belge. Littérature et société*, Montréal 1994, s. 121.

Verhaeren w 1884 r., relacjonując w artykule *Bitwa o sztukę* występ Picarda podczas spotkania artystów z Grupy Dwudziestu: „On, Edmond Picard, w swojej rozprawie przedstawionej dziś podczas salonu Grupy Dwudziestu, w otoczeniu artystów nie pozostał umiarkowany tak jak wcześniej [Georges] Rodenbach. Swoim czystym, stalowym głosem, z którego jest znany, z całą mocą rozdarł akademicki peplos, szarpiąc go zębami i rozdzierając paznokciami stare gałgany i suknie w zielone palmy¹². Słuchanie go było prawdziwym świętem; zaszczyt, nie przysypialiśmy [w czasie jego wystąpienia] na sali jak podczas posiedzeń w Pałacu Książęcym. [...] Następnie rozwodził się nad ruchem artystycznym w XIX w. od czasów [Jeana-Louisa] Davida aż do dziś i bronił współczesnej walki. Od tego momentu jego przemowa stała się elokwentna. Głosił, że geniusz zawsze paraliżuje nawyki i gorszy. Do świata sztuki można się dostać jedynie dzięki włamaniu. Tutaj, jak i wszędzie indziej, wciąż panują stare rządy, a nie przystoi by zmarli prześladowali żywych”¹³.

To dzięki Picardowi młody poeta stał się częścią środowiska progresywnych działaczy, artystów i poetów, których ambicją była zmiana mentalności Belgów i wyrwanie kraju ze strefy wpływów francuskich poprzez dowartościowanie kultury flandryjskiej¹⁴. Ich działalność była kluczowa w procesie kształtowania się tego, co moglibyśmy nazwać dziś zaczątkiem belgijskiej tożsamości narodowej, konstruktu niezbędnego młodemu państwu o skomplikowanej przeszłości oraz niejednorodnej strukturze, by mogło budować swoją autonomiczną historię oraz kulturę.

Nie można opowiedzieć o gwałtownym i złożonym okresie początków formowania się belgijskości, który rozpoczął się na dobre w latach 80. XIX w., bez nakreślenia dwóch głównych czynników wpływających na sytuację polityczną, społeczną i kulturową tego kraju od początku jego istnienia w 1830 r. Pierwszym z nich była sytuacja etniczno-językowa. Powstanie Belgii poprzez oderwanie Flandrii i Walonii od Zjednoczonego Królestwa Niderlandów, motywowane gorszym traktowaniem mieszkańców tych dwóch prowincji ze względu na wyznawany przez nich katolicyzm, mogłoby zapowiadać narodziny państwa szczególnie ceniącego wartości takie jak równość i poszanowanie inności. A jednak decydującą przesłanką nadającą kształt młodemu Królestwu okazała się chęć udowodnienia jego jednorodności. W konsekwencji, pomimo gwarantowanej przez konstytucję wolności językowej, językiem urzędowym ogłoszono francuski, używany przez Walończyków oraz mieszkańców Brukseli, pomijając zupełnie interesy Flamandów, którzy w owym czasie, co warto podkreślić, stanowili większość belgijskiego społeczeństwa. Decyzja władz wywołała falę protestów organizowanych przez filologów i pisarzy; z czasem ich walkę o dowartościowanie flamandzkiego wsparł Kościół katolicki, obawiający się obniżenia swojej pozycji na skutek działania promowanych przez język francuski idei rewolucyjnych oraz kalwinizmu¹⁵. Flamandzki został uznany za równorzędny drugi język urzędowy dopiero w 1898 r. Decyzja o wyróżnieniu francuskiego zdaje się być podyktowana charakterystycznymi względami ideologicznymi, jak chęć odróżnienia się od Zjednoczonego Królestwa Niderlandów oraz dominacja ekonomiczna regionu walońskiego, w którym działały liczne kopalnie, przynoszące o wiele większe zyski niż produkcja rolnicza, stanowiąca domenę flandryjską. Dla Flamandów oznaczało to konieczność przyswojenia języka sąsiedniej prowincji oraz stopniowe obumieranie ich języka ojczystego, co dokonywało się o tyle szybciej, że ich kultura nie wytworzyła literackiego kanonu, który mógłby stanowić punkt odniesienia i ułatwiać jej przetrwanie. Zahamowany w ten sposób rozwój flamandzkiego dał o sobie znać już pod koniec XIX w., kiedy flandryjscy krytycy literaccy zarzucali choćby Émile'owi Verhaerenowi, że jego teksty pisane w języku francuskim są nieprzetłumaczalne na niderlandzki ze względu na ich charakter formalny oraz zakres leksykalny¹⁶. Wobec niskiego statusu języka flamandzkiego nie dziwi fakt, że zwłaszcza bogatsza warstwa tamtejszej społeczności dbała o odpowiednią, frankofońską edukację dla swoich dzieci, bez której ich późniejsza kariera mogłaby stanąć pod znakiem zapytania.

Uprzywilejowana pozycja języka francuskiego w naturalny sposób przybliżała Belgów do strefy jego wpływów, zwłaszcza że Francja wciąż była uznawana za centrum *République des Lettres*. W rezultacie, belgijskie elity, w tym także te artystyczne, poszukujące modeli organizacji życia kulturalnego, jak również samych form wyrazu artystycznego, przyjęły dla Belgii rolę młodszej siostry Francji, bezkrytycznie kopiującej panujące tam mody i sposób życia. To właśnie ta relacja, oparta na schemacie metropolii i jej peryferii, była

¹² Prawdopodobnie jest to nawiązanie do oficjalnego stroju akademików, który dekoruje haftowany motyw zielonych liści palmy.

¹³ Verhaeren, *Écrits...*, s. 122–123. Wszystkie tłumaczenia w artykule pochodzą od autorki tekstu.

¹⁴ Mockel, *op. cit.*, s. 26.

¹⁵ J. Łaptos, *Historia Belgii*, Wrocław 1995, s. 172–174.

¹⁶ V. Nachtergaele, *La réception d'Émile Verhaeren en Flandre*, „Revue belge de philologie et d'histoire”, 77, 1999, 3, s. 713–732.

drugim najistotniejszym impulsem, oddziałującym na kształt kultury i mentalności belgijskiej w pierwszym okresie po uzyskaniu przez Belgów niepodległości.

Pierwszym krytykiem takiego stanu rzeczy był „marszałek literatury belgijskiej” Camille Lemonnier, brukselski pisarz, autor hasła „Być sobą albo zginąć”, rozpoczynającego esej *Nasi Flamandowie* z 1869 r. Tekst ten pełnił rolę manifestu flamandzkości rozumianej jako zbiór wartości etycznych i estetycznych, które powinny, jego zdaniem, stanowić trzon rodzącej się kultury belgijskiej¹⁷. Lemonnier krytykował całe belgijskie społeczeństwo, zarzucając mu zatracenie swoich najcenniejszych przymiotów, które w przeszłości pozwoliły na rozwój wspaniałej kultury oraz zamożności regionu. Dla pisarza współczesne zwrócenie się Belgów ku Francji było efektem ich gnuśności, sprzedajności oraz ślepego podążania za stanowiskami i bogactwem¹⁸. Krytyka nie ominęła instytucji kultury: Lemonnier zarzucał akademiom sztuki przestarzały system nauczania i zamknięcie na nowe tendencje w sztuce poprzez wykluczenie „tematów duszy i myśli”¹⁹, muzeom – zakupy dzieł o miernej wartości. Ze szczególną dezaprobatą spotkali się w jego tekście belgijscy artyści, a zwłaszcza malarze, za którymi, w przeciwieństwie do literatów, stała bogata tradycja malarstwa niderlandzkiego. Jej symbolem był Peter Paul Rubens, szczególnie ceniony w Antwerpii nie tylko przez elity artystyczne, ale również przez miejską społeczność (o czym może świadczyć chociażby pompa, która towarzyszyła powrotowi kilkudziesięciu płócien autorstwa Rubensa oraz Antona van Dycka z muzeów francuskich do Antwerpii w 1821 r., kiedy to Mathieu-Ignace Van Brée, późniejszy dyrektor Akademii Sztuki w Antwerpii, wykrzykiwał: „Cieniu wspaniałego Rubensa! Przybądź i oświeć naszych młodych artystów tak, by swoim dziełem kontynuowali szkołę, którą uczyniłeś nieśmiertelną!”²⁰).

Pamięć o tradycji szkoły flamandzkiej była żywa, ale tym, co wyraziście odróżniało Lemonniera od większości środowiska artystycznego, był sposób, w jaki rozumiał pojęcie kontynuowania tej tradycji. Malarstwo Rubensa było dla niego symbolem żywej i wolnej sztuki, pełnej koloru i pasji, zupełnie różniącej się od dominujących w tym okresie powtarzalnych realizacji historycznych o akademickim wykończeniu, których celem było zaspokojenie sztucznej koniunktury opartej na przekonaniu, że wzory wyróżniane przez paryską akademię są najlepsze i niepowtarzalne. Kontynuacja nie była więc dla niego ślepym naśladowaniem dawnych formuł, lecz zachowaniem siły, polotu i żywotności dawnego malarstwa, którego twórcy nie bali się wyrażać własnej duszy i osobowości, przy jednoczesnym dostosowaniu formy do współczesnego gustu. Co ciekawe, krytyka naśladowania francuskiej mody nie była przy tym krytyką sztuki francuskiej jako takiej, nie służyła wyniesieniu Belgów na piedestał kosztem innych nacji. Refleksja Lemonniera była bliższa przekonaniu, że każdy naród posiada własną specyfikę, która warunkuje charakterystyczne formy wyrazu. Jedyne, co wykluczał pisarz, to rezygnacja z własnej osobowości na rzecz formuł charakterystycznych dla innej narodowości: „Nie chciałbym w tym miejscu oceniać zasług szkoły francuskiej; dość powiedzieć, że jej wpływ na sztukę współczesną jest znaczący, a talent jej mistrzów w pełni to uzasadnia. Pozbawiona tradycji, jeśli pominąć eklektyczną manierę [Nicolasa] Poussina i jedyny w pełni francuski styl, jakim było rokoko spod znaku [François] Bouchera, sztuka francuska wyłoniła się z tego stulecia, nieskończenie różnorodna i wielka od samego początku. Rozumiem, że inne narody zwracają w jej kierunku swój wzrok i inspirować się oryginalnością, która ją cechuje. Jednakże my, Flamandowie, jesteśmy zupełnie inni. Flamandowie, których tradycja jest tak piękna i tak mocno w nas zakorzeniona, nie zapominajmy, że francuski temperament nie koresponduje z naszym, i że więcej w nim dla nas nauk do przyswojenia niż modeli do naśladowania”²¹.

Krytyka artystyczna pióra Émile’a Verhaerena wpisywała się w perspektywę naszkicowaną przez Camille’a Lemonniera. Verhaeren również przywoływał figurę dawnych mistrzów, by ugruntować dumę belgijskich artystów, wzmocnić ich wiarę, że podobnie jak ich przodkowie, oni także są powołani do stworzenia oryginalnej, wyjątkowej i wartościowej sztuki. Jego wizja działalności artystycznej była bardzo nowoczesna, poeta widział w niej pole indywidualnej ekspresji zrodzonej z kontaktu z naturą²², czego ślady odnajdujemy

¹⁷ R. Bizek-Tatara, M. Quaghebeur, J. Teklik, J. Zbierska-Mościcka, *Belgiem być. Fikcja i tożsamość we francuskojęzycznej literaturze Belgii (od końca XIX do początku XXI wieku)*, Kraków 2017.

¹⁸ C. Lemonnier, *Nos Flamands*, Bruxelles 1869, s. 13, <https://archive.org/details/nosflamands00lemon/page/n5/mode/2up?view=theater> (dostęp: 25 V 2021).

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Antwerp, story of a metropolis. 16th–17th century. Antwerp, Hessenhuis 25 June – 10 October 1993*, red. J. van der Stock, Gent 1993, s. 129–137.

²¹ Lemonnier, *op. cit.*

²² Tego typu tendencje i wskazania były dość typowe dla krytyki artystycznej, dyskutującej kwestię funkcji sztuki i godność pejzażu – por. wpływ koncepcji Johna Ruskina w kontekście „prawdy natury” i kształtowania wrażliwości oka, por. np.: W. Kemp, *The Desire*

choćby w jego artykule z lipca 1882 r., który poświęcił belgijskiemu maryniście, Louisowi Artanowi: „Dawni mistrzowie inspirują, ale nie mogą stawać się modelami. Bezpośredni kontakt z naturą, studiowanie jej, badanie jej, wrażenie, które pozostawia, jej sekrety zaskakujące każdego dnia, o każdej porze, niezależnie od okoliczności, oto co powinno zajmować malarza. Podziwiajcie swoich poprzedników, ale nie naśladowujcie ich. W waszej sztuce zajmujcie się naturą, dosięgajcie do niej i obejmujcie ją; nigdy nie prześcigniecie cudu natury, ale zrozumiecie ją w szczególny dla was sposób, a zobaczywszy ją bez pośredników, przynajmniej nie będziecie się oszukiwali. Stworzycie sztukę prawdziwą, zdrową i żywotną”²³.

„Sztuka prawdziwa, zdrowa i żywotna” to dla Verhaerena sztuka ściśle związana z życiem i codziennością, a co za tym idzie – z materią. Artysta jako rzemieślnik powinien nad nią panować i nie bać się jej tak jak jego zdaniem czynili to w przeszłości Rubens czy David Teniers, a współcześnie – Joseph Heymans. Obrazowo a zarazem zwięźle przedstawia to Verhaeren, odwołując się do brawurowego sposobu pracy artysty, dla którego farba, paleta i pędzel są niczym przedłużenie jego ręki. Jej żywiołowy charakter oddaje również rytm opisu, w którym każde kolejne określenie aktu twórczego przypomina szybkie, intuicyjne uderzenie pędzla o płótno. Wyraźny akcent zostaje postawiony na aspekcie sensualistycznym sztuki, którą rozumie się tutaj jako jeden z życiowych żywiołów. Verhaeren widzi artystę przede wszystkim jako człowieka stworzonego dosłownie z krwi i kości, który wpisuje się w obraz stereotypowego Flamanda. Flamandów na pierwszy rzut oka może wydawać się czerstwy, a może nawet brutalny, zbyt łatwo poddający się namiętnościom, jednak nie jest to nigdy szal, a jedynie pełne przeżywanie tu i teraz. W umiłowaniu codzienności tkwi siła i wola odnajdywania elementów wzniosłości i wyjątkowości w prostocie codziennego dnia, w najbliższym otoczeniu. „On [Joseph Heymans] kontynuuje nasze flamandzkie tradycje i utrwała chwałę mistrzów. Z dziejów sztuki na przestrzeni wieków potrafi wyłuskać to, co ukazuje siłę i geniusz, czerpie swoją inspirację z tych samych źródeł: z rzeczywistości widzianej z tak bliska jak to tylko możliwe. Miejsca, które wpłynęły na wspaniałe tło obrazów Rubensa, które, jak się zdaje, widział i [Jean-Baptiste-Camille] Corot; nieba czyste i pełne ruchu, które stanowią czarującą dekorację dla przedstawiających kiermasze obrazków Teniersa, oto jego inspiracje i odwieczne wzorce. Jak prawdziwi Flamandowie, reprezentuje on tę samą miłość i piękne rzemiosło, i mięsiste warstwy farby rozmieszane wcześniej na palecie, i szerokie pociągnięcia pędzlem; nie zna zaś pojęcia przeciętności, ani banalnej wytworności, ani dekadentckiej nijakości. Kolor uwodzi go bardziej niż rysunek; jego płótna bardziej zadowolają zmysły aniżeli umysł; jego intensywne uczucie karmi się przecież samym szpikiem i w niczym nie przypomina niepożywnej stawy ani delikatnych dań. Prawdziwie czerwona krew dociera do jego mózgu i uderza mu do głowy, a w gorączce pracy jego nerwy nigdy nie ulegają szaleństwu. Jest silnym i zdrowym mężczyzną, a jego malarstwo, wzmocnione niewyczerpaną witalnością dawnych mistrzów, zawiera w sobie coś z tych wiecznych i niewyczerpywalnych niczym światło promieni, a także jakąś cząstkę majestatu, które dostrzega się w namalowanych nań horyzontach”²⁴.

Działalność krytyczna Verhaerena, rozpoczęta jednocześnie ze stażem u Edmonda Picarda, nie osiągnęłaby swoich rozmiarów, gdyby nie fakt, że zbiegła się w czasie z powstaniem licznych belgijskich periodyków, których liczba w tym okresie sięgała około trzydziestu²⁵. Pierwszym brukselskim pismem, w którym publikował pisarz, był założony w 1859 r. dwutygodnik „Journal des Beaux-Arts”²⁶. To na jego łamach Verhaeren opisywał w 1882 r. wystawę czynnego od 1876 r. brukselskiego koła L’Essor, którego ambicją było wspieranie tendencji realistycznych w malarstwie: „Wrażenie, które pozostawia wystawa L’Essor jest takie, że w tym społeczeństwie wciąż jest życie, święty ogień, chęci do pracy i apetyt na sukces. Każdy tu wytycza swoją ścieżkę sam; brak jednorodnych wpływów”²⁷.

Wtedy już poeta zauważył krajowych artystów, których będzie cenił przez całe życie: Jamesa Ensora („Ensor to jest ktoś”), Théo Van Rysselberghe („którego obrazy są triumfującymi próbami martwej natury”),

of my Eyes. The Life and Work of John Ruskin, tłum. J. van Heurck, New York 1990, s. 205–266. Zob. także: G.P. Landow, *The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin*, Princeton 1971, oraz wybór pism Ruskina: J. Ruskin, *Niewinne oko. Szkice o sztuce*, wyb. i przekł. J. Szczuka, wstęp R. Kasperowicz, Gdańsk 2011, zwł. teksty zaczerpnięte z tomów *Modern Painters*.

²³ Verhaeren, *Écrits...*, s. 79–80. Artykuł ukazał się w dzienniku „La Plage de Bankenberghe”, który wydawany był podczas wakacji w latach 1881–1883 przez Émile’a Verhaerena oraz Georges’a Rodenbacha.

²⁴ *Ibidem*, s. 197.

²⁵ *Fin de siècle et Symbolisme en Belgique. Œuvres poétiques: Théodore Hannon, Iwan Gilkin, Émile Verhaeren, Maurice Maeterlinck, Georges Rodenbach, Charles Van Lerberghe, Max Elskamp, Albert Mockel*, red. P. Gorceix, Bruxelles 1998, s. 13–17.

²⁶ Verhaeren, *Écrits...*, s. 25.

²⁷ *Ibidem*, s. 30.

Fernanda Khnopffa („to ten spośród tych wszystkich śmiałków, który najlepiej się zapowiada”), Dario de Regoyosa („To najbardziej zuchwały [artysta] ze wszystkich [których prace znajdują się na wystawie]”)²⁸.

Następnie, w 1882 r., pisarz rozpoczął długoletnią, bo trwającą aż do 1912 r. współpracę z założonym przez Picarda pismem „L'Art moderne”, które tak definiowało swoją misję: „W prostocie ducha przyznajemy, że rozpoczynamy dziś działalność tego dziennika bez uprzedzeń co do jakiegokolwiek szkoły, nie zajmując się regułami, kodami ani symbolami. [...] On [artysta] zajmuje się wszystkim tym, co nas interesuje i tym, co nas dotyka”²⁹.

Jeszcze w tym samym roku Verhaeren dołączył również do redakcji pisma „La Jeune Belgique” rywalizującego z „L'Art moderne”³⁰: „Przede wszystkim zajmujemy się tworzeniem Literatury i Sztuki. »La Jeune Belgique« nie będzie reprezentować żadnej szkoły. [...] Zapraszamy do siebie młodych, to znaczy pełnych wigoru i wiernych, aby wsparli nas w naszym przedsięwzięciu. Niech pokażą, że Młoda Belgia istnieje tak jak istnieje Młoda Francja, i że wraz z nami przyjmują dewizę: Bądźmy sobą”³¹.

Główną cechą obu pism była otwartość na zróżnicowanie estetyczne. W ich programach próżno szukać precyzyjnych deklaracji dotyczących preferencji dla wybranego stylu – kierunku artystycznego. Wartością nadrzędną, uznawaną przez redaktorów obu gazet, była autentyczność twórczości artystycznej zarówno w sensie opowiadania o tym, co tu i teraz, jak również wykazywania się szczerym entuzjazmem do kształtowania krajobrazu artystycznego w kraju. Dlatego też nie powinno dziwić, że w swoich tekstach publikowanych w „La Jeune Belgique” Verhaeren kontynuował misję, której celem było wspieranie młodych i odważnych artystów. Tak jak wcześniej koło artystyczne L'Essor, tak też i powstała w 1883 r. Grupa Dwudziestu znalazła w poecie żarliwego sprzymierzeńca, zwłaszcza że jej celem była nie tylko promocja lokalnych twórców o zacięciu awangardowym, ale również nawiązywanie kontaktów z najciekawszymi postaciami współczesnego świata artystycznego tego czasu, takimi jak James McNeill Whistler, John Singer Sargent, Odilon Redon, Paul Cézanne, Henri de Toulouse-Lautrec, Auguste Rodin czy Georges Seurat. Grupa Dwudziestu powstała jako odłam stowarzyszenia L'Essor i zgromadziła artystów, dla których ugrupowanie oraz poglądy większości jego członków wciąż pozostawały zbyt konserwatywne, by można było działać na szeroką skalę i rozwijać nowoczesne środowisko artystyczne, aktywne głównie na polu sztuk pięknych, ale otwarte również na inne dziedziny działalności artystycznej, choćby poprzez organizację koncertów (np. Claude'a Debussy'ego czy Gabriela Faurego) oraz spotkań z literatami (jak np. Stéphane Mallarmé czy Paul Verlaine)³².

Tak o pierwszej wystawie Grupy Dwudziestu w lutym 1884 r. wypowiadał się Verhaeren: „Od samego wejścia na tę wystawę słyszało się tylko jeden wielki okrzyk jednomyślnych pochwał i wyrażanego podziwu. I to była prawda: od dawna już w Brukseli nie otwieraliśmy wystawy sztuki, która byłaby tak wytworna, tak ważna i do tego stopnia przepełniona wielkimi, silnie oddziałującymi i wspaniałymi dziełami sztuki”³³. Pisał też o artystach współtworzących grupę i prezentujących swoje dzieła, wśród których znaleźli się Guillaume Vogels: „Vogels jest mistrzem. Posiada wszystkie talenty, wzrasta i umacnia się jako artysta o bezapelacyjnym autorytecie; ma swój styl i pazur”; James Ensor: „jak każdy z wielkich, wydaje się czasem zaślepiiony, kiedy wybiera tematy, jest tak oderwany od śmierdzącej aury publiczności, że nie wyczuwa już, w którym momencie powstrzymać swoje zuchwalstwo”; Willy Finch: „tak jak Ensor, wykazuje się silną brawurą i on także walczyć będzie daleki od bezwartościowych i podłych kompromisów [...]. Snoby będą w niego rzucać kamieniami”; Dario de Regoyos: „Zbyt wiele w nim temperamentu, aby stworzyć dzieła inne niż takie, które mogą powstać w pośpiechu”; Théo Van Rysselberghe: „Szkoda, że obrazy wysłane przez Van Rysselberghe'a przebywającego obecnie w Maroku nie dotarły na czas. Wśród młodych jest on zapewne najpiękniejszym z malarzy, a jego paleta powinna nasiąknąć tam [w Maroku] słońcem i światłem”; Fernand Khnopff: „Kiedy opuszczamy Salon Dwudziestu, to myśl o nim jest najbardziej nieustępliwa. Objawia się jako najsolidniej przygotowany, by wysoko obnosić swoje dzieło, by utrzymywać je ponad wszelką banalnością, by prowadzić

²⁸ *Ibidem*, s. 28–29.

²⁹ *Notre programme*, „L'Art moderne”, 6 III 1881, s. 2, http://digistore.bib.ulb.ac.be/2008/DL2864764_1881_f.pdf (dostęp: 25 V 2021).

³⁰ Dokładną analizę działalności dziennikarskiej Émile'a Verhaerena można znaleźć w artykule: P. Aron, *Émile Verhaeren, collaborateur du Progrès (1886–1887)*, „Textyles”, 2017, 50–51, <https://journals.openedition.org/textyles/2756> (dostęp: 25 V 2021).

³¹ *Au lecteur*, „La Jeune Belgique”, 1 XII 1881, s. 1, http://digistore.bib.ulb.ac.be/2012/ELB-ULB-516421-1881-1882-001-001_f.pdf (dostęp: 25 V 2021).

³² *The dictionary of art*, t. 32, red. J. Turner, London 1996, s. 590–591.

³³ Verhaeren, *Écrits...*, s. 108–109.

ją najdalej po nowych ścieżkach”. Podsumowywał: „Ich dzieła zaświadczać, że prowadzi ich zdobywcza odwaga, że przyciąga ich to, co wciąż można odkryć, że hartuje ich wytrwałość czynionych wysiłków, że przyciąga ich pulsujący życiem współczesny Ideał, że nowe ścieżki, w które zapuszcza się malarstwo, są ich ścieżkami, że nowy cel jest ich celem. Prawie wszyscy ulegają wpływowi geniuszy naszej epoki, ten nieunikniony wpływ sprawia, że docierają do prawdziwego sedna postępu. W niczym nie przypominają naśladowców, pracują jak każdy niezacofany artysta, przesiąkając atmosferą swoich czasów, w oderwaniu od której szaleństwem byłoby poszukiwanie sztuki”³⁴.

Już same nazwiska artystów zapraszanych na wystawy organizowane przez Grupę Dwudziestu wyraźnie pokazują, że nowo powstałe środowisko artystyczne w Belgii, pomimo ambicji udowodnienia swojej wartości jako grupy niezależnej od zewnętrznych wpływów, nie unikało kontaktów z zagranicznymi artystami ani tym bardziej nie negowało ich osiągnięć. Podobna zasada kierowała opracowaniami krytycznymi Verhaerena, które odnosiły się do sztuki francuskiej, niemieckiej czy angielskiej. W myśl tainowskiej logiki, poeta zawsze analizował działalność artysty, biorąc pod uwagę jego pochodzenie, środowisko i moment historyczny, w którym tworzył. Dlatego też wymagania, które stawiał przed rodzimymi artystami mogły być odmienne od tych, które rozumiał jako odpowiednie dla talentów zrodzonych w innych krajach. Innym istotnym elementem tekstów Verhaerena poświęconych sztuce jest fakt, że mimo aktywnego uczestniczenia w wykuwaniu belgijskiej świadomości narodowej, opartej na opozycji wobec Francji, wyrażanej poprzez fuzję mitu nordyckiego z mitem „złotego XVI wieku”, udało mu się uniknąć radykalizmu. Verhaeren nie odmawiał sobie prawa do docenienia artystów francuskich, jeśli uznał ich sztukę za wartościową. Można podać wiele przykładów nazwisk takich artystów, wśród których znaleźli się m.in. Jules Bastien-Lepage³⁵, Edouard Manet³⁶, Gustave Courbet³⁷ czy Georges Seurat³⁸. Jeszcze ciekawszą odsłoną postępowego charakteru refleksji Verhaerena jest jego świadomość zmienności ocen w perspektywie czasu. W związku z tym poeta nie tylko nie uzurpował sobie prawa do wypowiadania jedynych, słusznych opinii, ale wydawał się rozumieć i akceptować ciągłą transformację rzeczywistości i kształtowanych przez nią perspektyw. Zresztą, twierdząc inaczej, musiałby się zgodzić na nazwanie go hipokrytą. „Wszyscy balsamiści starych praktyk nie mają poczucia zmiany. Nie są w stanie wyobrazić sobie, że po słynnych i wspaniałych Boulengerach i Dubois, nadeszli inni, którzy nie tylko im dorównują, ale nawet ich prześcigają. Nie jesteśmy już na etapie Courbeta czy Corota. Nasze spojrzenie skierowane jest gdzieś indziej, o wiele dalej. Nasze zapatrywania zmieniają się bez ustanku i dostrzegamy już, że nasi poprzednicy niczego nie przewidzieli. Koniec końców, to przyszłość poprowadzi malarzy jeszcze dalej. Nie rościmy sobie prawa do powiedzenia ostatniego słowa o sztuce, ale jedynie tego, co odnosi się do obecnych czasów i momentu [w historii]. Przyznajemy zaś, że zdarza nam się to wykrzykiwać”³⁹.

Ten zaskakujący, w zestawieniu ze sceną literacką we Francji, brak dogmatyzmu stał się belgijską marką, o czym może świadczyć odpowiedź Edmonda Picarda na przeprowadzoną w 1891 r. przez Jules’a Hureta słynną *Ankiętę o ewolucji literatury*.

Zanim przedstawimy wypowiedzi „dyktatora” – Picarda, warto przyjrzeć się samej *Ankiecie* oraz jej twórcy, Jules’owi Huretow, francuskiemu dziennikarzowi związanemu m.in. z dziennikiem „Le Figaro”. Jego przedsięwzięcie, którego celem było zbadanie stanu literatury francuskiej poprzez rozmowy z czołowymi współczesnymi pisarzami francuskimi, stało się możliwe dzięki splotowi okoliczności natury społecznej: pierwszą z nich było zainteresowanie opinią publiczną oraz jej sądami dotyczącymi rzeczywistości, które zdeterminowało nowatorską formę wydawnictwa składającego się z wywiadów; drugą zaś – wysoka pozycja artysty, uznawanego w tym czasie nie tylko za wytwórcę, ale także jednostkę mającą ponadprzeciętne umiejętności rozumienia i oceniania rzeczywistości. W samym tytule *Ankiety*, odwołującym się do pojęcia „ewolucji”, pobrzmiewa echo zainteresowań darwinizmem, które ma wskazywać na naukowy charakter przedsięwzięcia, co potwierdza też konstrukcja książki. Huret zaprosił do uczestnictwa w *Ankiecie* 64 pisarzy i podzielił ich na kilka kategorii, byli to więc: psychologowie, magowie, symboliści i dekadenci, naturaliści, neo-realiści, parnasiści, niezależni oraz teoretycy i filozofowie. Jeśli chodzi o akcenty belgijskie, wspomnieć można wyłącznie Edmonda Picarda. Co prawda w *Ankiecie* znajduje się również kwestionariusz późniejszego

³⁴ *Ibidem*, s. 108.

³⁵ *Ibidem*, s. 141.

³⁶ *Ibidem*, s. 146.

³⁷ *Ibidem*, s. 147.

³⁸ *Ibidem*, s. 419–420.

³⁹ *Ibidem*, s. 236.

laureata nagrody Nobla w dziedzinie literatury z 1911 r., Maurice’a Maeterlincka, jednak jest on raczej traktowany jako pisarz przysposobiony przez Francję, przez co wątki belgijskie zostały tu raczej przesunięte na dalszy plan. Maeterlinck znalazł jednak sposobność, by odnieść się do Picarda jako kluczowej postaci dla rozwoju literatury w Belgii: „Gdyby nie Edmond Picard, w Belgii nigdy nie mielibyśmy na tyle odwagi, by cokolwiek zrobić”⁴⁰.

Przyjrzyjmy się więc rozmowie Hureta z Picardem, która już od pierwszych zdań ujawnia paradoksalny charakter związków francusko-belgijskich na polu sztuki. Takim wstępem opatrzył ją francuski dziennikarz: „Od około 20 lat literatura francuska spotyka się z intensywnym oddźwiękiem w Belgii, gdzie następujące po sobie nurty naszej literatury znalazły swoich licznych, a zarazem wybitnych współpracowników. Zamiast przepytywać belgijskich literatów o wielkiej sławie, takich jak panowie Lemonnier, Rodenbach, Verhaeren, [Charles] Van Lerberghe, by zapoznać się z pełnym wachlarzem postaw literackich w Belgii, sądzę, że lepiej zrobić zwracając się do człowieka, który uosabia w tym kraju przymioty najwyższego gustu”⁴¹.

W tych kilku zdaniach ujawnia się kolonialne zabarwienie relacji między dwoma narodami. Huret docenia wkład literatów belgijskiego pochodzenia w rozwój współczesnej literatury frankofońskiej, jednak nie oddaje głosu poszczególnym twórcom, traktując ich jako kolektyw, o którym równie dobrze, jak oni sami, może opowiedzieć jeden człowiek. Tym samym wstępnie zarysowane uznanie dla tych artystów zostaje zdezawuowane, spłaszczone. Zaznacza się wyraźnie przedmiotowy stosunek autora do pisarzy belgijskich, bowiem ważniejszy okazuje się dla niego sam fakt przynależności do środowiska belgijskiego niż jednostkowy – oryginalny charakter tworzonej przez nich literatury. To zaklasyfikowanie literatury belgijskiej jako podległej modom francuskim spotkało się ze strategiczną odpowiedzią ze strony Edmonda Picarda, w której, posługując się ironią, jasno określił on odrębność środowiska, które reprezentuje: „Nie mogę ich [zmian w literaturze] ocenić inaczej niż jako obcy, jako Belg, po brukselsku, i w konsekwencji z bardzo daleka, a także pod wpływem stereotypów i błędnego rozumienia [...]. Ale być może ma pan rację przypuszczając, że nawet jeśli ocena sformułowana w takich warunkach będzie niedoskonała, może mimo tego okazać się nie mniej ciekawa jako rzecz egzotyczna. Podejmuję więc to ryzyko wzmocniony Pańską pochlebną zachętą”⁴².

Określanie Belgii jako tak „bardzo dalekiej” od Francji, że aż „egzotycznej”, jest oczywistym nonsensem. Niemniej, ta ostro sformułowana retoryka prześmiewczo odpowiada na przemycone przez Hureta przekonanie o wyższości Francuzów nad Belgami. W dalszej części Picard nie wypiera się fascynacji literaturą francuską w swojej ojczyźnie, podkreśla jednak, że okres bezrefleksyjnego naśladowania modeli francuskich Belgowie mają już za sobą. „Z pewnością kochacie nas mniej niż my was. Dużo słuchamy tu literackiej Francji. Dawniej z zamiarem naśladowania. Było nas tak niewielu, Francja wydawała się taka piękna! Teraz już nasza uwaga służy podziwianiu, ponieważ coraz częściej nasze siły angażujemy, by poznawać i pielęgnować naszą oryginalność. W kwestii naturalizmu i symbolizmu ta tendencja odznacza się jak w każdej innej dziedzinie. Zobaczysz to pan, jeśli tylko »mój belgijski sposób mówienia« nie wypaczy mej dobrej intencji”⁴³.

Picard zwraca również uwagę na kwestie językowe, „belgijski sposób mówienia” odnosi się tego, jak język francuski funkcjonował wśród belgijskich literatów poszukujących sposobów, by w ramach języka, który współdzielili z Francuzami, znaleźć oryginalne dla siebie sposoby wyrazu. Belgijscy pisarze ekspresji francuskiej wykazywali tendencję do hiperpoprawności językowej, wielu z nich posługiwało się również kwiecistym stylem, nazywanym przez krytykę, np. w przypadku naturalistów, Camille’a Lemonniera lub Georges’a Eekhouda, „małpim wykwittem” („macaque flamboyant”)⁴⁴. Jednocześnie w tekstach Belgów niejednokrotnie pojawiały się określenia niderlandzkie, zapamiętane z okresu dzieciństwa bądź oznaczające miejsca nieposiadające swoich francuskich odpowiedników.

Wszakże najciekawszym aspektem wypowiedzi Picarda jest jego stanowisko dotyczące następowania po sobie stylów, pojęcia „rozwoju”, zaaplikowanego do materii sztuki. Belg odrzuca prostą interpretację tego, czym jest rozwój sztuki, zakładającą, że każda nowa norma estetyczna unieważnia sens istnienia swojej poprzedniczki. Daje tu o sobie znać szacunek dla tradycji, którą uważa się za bazę dostarczającą podstawowej wiedzy oraz wizytówkę potwierdzającą kreatywny potencjał narodu. Równocześnie styl traktowany jest

⁴⁰ J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris 1891, s. 383, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k49807k/f5.item.texteImage> (dostęp: 25 V 2021).

⁴¹ *Ibidem*, s. 383.

⁴² *Ibidem*, s. 383–384.

⁴³ *Ibidem*, s. 385.

⁴⁴ Bizek-Tatara, Quaghebeur, Teklik, Zbierska-Mościcka, *op. cit.*, s. 118.

jako rodzaj dekoracji, którą dobiera się do tematu, wrażliwości artysty oraz potrzeb publiczności. Tak otwarta koncepcja twórczości artystycznej jest sferą wolności, w której wartością jest różnorodność, szczerość i indywidualizm. „Rozwój literacki nie jest dla nas tożsamy z radykalnym odrzuceniem dawnej formy, którą zastąpić ma nowa; jest raczej formą zastępowania jednego upodobania na inne, w zgodzie z gustami publiczności, artystów i estety. To trochę jak zmiana większości w parlamencie. Nie likwiduje się partii, zmieniają się proporcje i równowaga. [...] [dawne reguły estetyczne są] gotowe służyć (to jest kluczowe) każdemu człowiekowi geniuszu bądź talentu, temu komu się spodoba, nie ważne kiedy, są gotowe by je zaadaptować i uczynić z nich przewodnie zasady jakiegoś wielkiego dzieła”⁴⁵.

ÉMILE VERHAEREN: POETA I KRYTYK SZTUKI

W bardzo podobny sposób sztukę postrzegał Émile Verhaeren, co znalazło odzwierciedlenie nie tylko w jego bogatym i niezwykle różnorodnym dorobku poetyckim, ale także nadało kształt jego poglądom estetycznym, wyrażanym w tekstach krytycznych. Poeta z powodzeniem łączył te dwa pola swojej działalności, dostrzegając wspólne problemy i cele wywierające wpływ na sytuację pisarzy i malarzy: „I dzisiaj ta unia się utrzymuje, wzmacnia się, urasta, z głową wysoko w górze, wobec tych samych nieprzyjaciół. Dwie grupy, malarze i poeci, chcą tej samej sztuki, zrodzonej z nowoczesności, ze szczerości, z osobowości, zmierzają ku temu samemu celowi wbrew podstarzałym regułom akademickim, wbrew rutynie i banalności, rozbijają te same szyby, ośmielają się być zuchwałymi, ryzykując i strzelając prosto w oczy, z tego samego pistoletu, zarówno tchórzom jak i oficjelowi”⁴⁶.

W ciągu całego życia Verhaeren opublikował, według wyliczeń prezentowanych na oficjalnej stronie internetowej poświęconego mu muzeum, ok. 45 tomów, z których zdecydowaną większość stanowi poezja, choć miał na swoim koncie również kilka sztuk teatralnych oraz tekstów prozatorskich⁴⁷. Teksty krytyczne poety, publikowane w licznych periodykach belgijskich, zostały zebrane przez Paula Arona, profesora Université Libre de Bruxelles, i wydane w 1997 r. jako *Écrits sur l'art*; obejmują one okres od 1881 r. aż do śmierci autora w roku 1916.

W przypadku Verhaerena poglądy estetyczne, przenikające jego teksty dotyczące sztuki, pozostają w bardzo głębokim związku i swoistej harmonii z jego działalnością poetycką. Jako pisarz nigdy nie deklarował on przynależności do żadnej szkoły. Podobnie swoje oceny dotyczące malarstwa czy rzeźby opierał na kryteriach formalnych, doceniając przy tym nowatorstwo i oryginalność, poszukując w sztuce jakości witalistycznych: „Spektrum sztuki, przynajmniej dziś, jest zbyt szerokie, by zamykać się w jakiegokolwiek jasno określonej formule”⁴⁸. Jego poezja jest świadectwem niekończącego się poszukiwania, w którym znajduje się miejsce na estetykę naturalistyczną, symbolistyczną czy wręcz futurystyczną i ekspresjonistyczną *avant la lettre*, pisma zaś o sztuce pokazują otwartość na różnorodność oraz prawdziwe znawstwo i zamiłowanie do sztuki. Odpowiedź poety na ankietę poświęconą sztuce zorganizowaną przez francuski periodyk „L'Enclos” ujawnia inny aspekt odkrywania i eksploatowania różnych rejestrów stylistycznych, w czym Verhaeren widział artystyczną reakcję na niestabilność czasów, w których żył: „1) Współczesne społeczeństwo, będąc nieharmoniczne, nie może – co wynika samo z siebie – inspirować harmonijnej sztuki. Poecie pozostaje jedynie marzyć o czasach, w których zrealizowana harmonia społeczna zrodzi nowe piękno oraz wychwalać je [piękno], a także przewidywać jego kształt, jeśli jest geniuszem; 2) Nie ma dziś zbyt wiele przestrzeni dla sztuki, która nie byłaby indywidualistyczna, sztuki, w której każdy odzwierciedla swoje pragnienia, niepokoje, radości. Jesteśmy skazani na wyrażanie wyłącznie samych siebie, a nasze dzieło, głębokie czy powierzchowne, jest niczym innym jak tylko odbiciem naszej siły bądź przeciętności. Sztuka, która byłaby dla literatury tym, czym dla architektury i rzeźby są Partenon lub katedra w Chartres, jest w tej dobie niemożliwa”⁴⁹.

⁴⁵ Huret, *op. cit.*, s. 385–386.

⁴⁶ Verhaeren, *Écrits...*, s. 8. Artykuł, z którego pochodzi przetłumaczony fragment, nie został zamieszczony w zbiorze. Paul Aron przywołuje go jedynie we wstępie.

⁴⁷ Strona Musée Émile Verhaeren jest dostępna we francuskiej i niderlandzkiej wersji językowej: <http://www.Émileverhaeren.be/fr/biographie/liste-des-oeuvres-publiees> (dostęp: 25 V 2021).

⁴⁸ Fragment artykułu publikowanego w dzienniku „Le Peuple”, 9 XI 1893 r. Za: P. Aron, *Dans le champs des honneurs*, [w:] Émile Verhaeren, red. V. Jago-Antoine, M. Quaghebeur, Bruxelles 1994, s. 12.

⁴⁹ Verhaeren, *Écrits...*, s. 716.

Biorąc pod uwagę współwystępowanie u pisarza aktywności poetyckiej oraz krytycznej, wydaje się, że aby lepiej zrozumieć i ocenić jego sądy estetyczne, niezbędne będzie przyjrzenie się poetyckiemu dorobkowi Verhaerena.

Choć wydanie *Flamandek* w 1883 r. i *Mnichów* w 1885 r., dwóch pierwszych tomów poezji Verhaerena, dzielą dwa lata, nie można ich zaprezentować jako osobnych zjawisk, mimo że odróżnia je zarówno tematyka, jak i stylistyka poetycka; stanowią one dwa fundamentalne filary inaugurowanej z pompą kariery artystycznej Belga. Z perspektywy czasu, a zwłaszcza w kontekście późniejszych utworów Verhaerena, ważkość wydania *Flamandek* i *Mnichów* była łączona właśnie z wykrystalizowaniem się jego postawy artystycznej i samym włączeniem się w ruch literacki niż bezpośrednio z jakością pierwszych wierszy: „Wiersze z *Flamandek* i *Mnichów* nie mają wartości dla historii dzieł Verhaerena jak tylko w tym sensie, że poeta sprecyzował w nich swoje flamandzkie korzenie, flamandzkie gusta. Te wiersze pokazują w nim malarza, o którym już mówiłem i który kryje się w głębi każdego flamandzkiego pisarza, nawet piszącego po francusku. [Wiersze] są jak transpozycja literacka obrazów [Davida] Teniersa, [Pietera] Breughela, [Pietera Paula] Rubensa, [Jacoba] Jordaensa. Można powiedzieć, że Verhaeren ujawnia się w nich nie tylko jako poeta związany z parnasizmem, ale także osoba dobrze władająca pędzlem; bardziej realistyczny niż mistyczny”⁵⁰.

Flamandki powstały już po przyjeździe pisarza do Brukseli. Założeniem zbioru było przełożenie dzieła dawnych mistrzów malarstwa niderlandzkiego na kategorie dzieła językowego, utworu werbalnego, za pomocą pióra. „Belgowie [...] uwielbiają kolor dla niego samego. To zamiłowanie pochodzi od ich przodków, okazałych i cudownych Flamandów. Nikt nie był większym wirtuozem koloru niż oni”⁵¹.

Zmysłowość staje się tu wręcz obsesją, która służy parodii życia codziennego; definiuje życie targowisk, stoi u źródeł niesalonowych, rubasznych uczt i szalonego pijaństwa. Ten sensualny witalizm jest również główną zasadą życia natury. Brak tu jakichkolwiek przejawów mistycyzmu czy liryzmu, *Flamandki* są hymnem pochwalnym na rzecz materialności i dosadnej w swej żywiołowości radości życia, wzorowanej na wyobrażeniach o życiu regionu w czasach jego świetności. Progresywna Bruksela przyjęła ten tom z entuzjazmem, jednak powszechny odbiór był o wiele mniej przychylny. *Flamandki* uznano za literaturę grubiańską czy wręcz perwersyjną, wielu obawiało się, że jej wydźwięk zniekształci powszechny obraz Flandrii. Naturalistycznej stylistyce wierszy odpowiedziała równie brutalna recenzja przywoływana przez Enid Starkie w jej książce poświęconej życiu poety: „Pan Verhaeren pękł niczym wrzód”⁵².

W lipcu 1884 r. pismo „L’Art moderne” informowało, że: „Émile Verhaeren przygotowuje nową książkę, która będzie odpowiedzią na *Flamandki: Mnichów*”⁵³. I rzeczywiście, jego drugi tom był swoistą antytezą gloryfikujących życie wierszy z poprzedniego zbioru, ale wbrew pozorom nie było to dzieło dokumentujące głębokie przeżycia religijne. Verhaerenowski podmiot liryczny odwiedzał miejsca kultu i mieszkających w nich mnichów, traktując zarówno architekturę, jak i duchownych jako *sui generis* artefakty, charakterystyczne dla flandryjskiego krajobrazu. Tym samym odnosił się do powszechnie uznanego kulturowego mitu o natchnionych szczególną religijną wrażliwością mieszkańców regionu oraz przypominał o bardzo silnej tradycji mistycyzmu nadreńskiego. Jednocześnie sam podmiot liryczny opowiadał o religii z pozycji zdystansowanego obserwatora, zdolnego do chłodnej analizy naukowca, którego wzruszenia, wbrew oczekiwaniom, nigdy nie przychodzą w momencie doświadczenia transcendencji, zetknięcia z ideą absolutu, a stają się możliwe jedynie w kontakcie ze sztuką sakralną: „czy nie jest znaczący fakt, że [artyści] zwracają się ku temu, co pozostało po sztuce prymitywów, i że ich wyobrażenia o tym, czym jest sztuka, są inspirowane przez dzieła pochodzące z Dalekiego Wschodu, czy też przez pełne bólu i wzruszające bloki kamienia, wykute w wiekach średnich? Sztuka współczesna nuży sama siebie; dlatego, aby się odrodzić, powraca do źródeł, zanurza się w naiwności i okresie dzieciństwa. Sztuka chce na nowo przeszczepić się dokładnie tam, gdzie jej pień wyrasta z ziemi; chce ominąć wszystkie swoje odnogi, które zdążyły już zgrubieć i wyschnąć, wydając na świat wszystkie możliwe owoce”⁵⁴.

Dla pisarza, podobnie jak dla wielu innych w tym okresie, powrót do źródeł miał być receptą na bolączki trapiące jednostkę we współczesnym świecie, w którym brak jest szczerości. Verhaeren nie rozpatrywał jednak

⁵⁰ F. Hellens, *Poètes d'aujourd'hui. Émile Verhaeren*, Paris 1959, s. 26.

⁵¹ Verhaeren, *Écrits...*, s. 293.

⁵² E. Starkie, *Les sources du lyrisme dans la poésie d'Émile Verhaeren*, Paris 1927, s. 16.

⁵³ *Ibidem*, s. 20.

⁵⁴ Verhaeren, *Écrits...*, s. 399.

religii w kontekście jej wymiaru duchowego; odwoływał się do niej jako konstruktu kulturowego⁵⁵, który jest głęboko zakorzeniony w tradycji europejskiej, i który pozostawił po sobie bogatą tradycję, w tym również i sztukę przesiąkniętą autentycznym uczuciem, które może stać się punktem wyjścia dla odrodzenia artystycznego, niezbędnego w dobie zdominowanej przez bezpłodny akademizm: „oni [artyści akademicy] torturują oko, ciśkają w was swoimi krzykliwymi kolorami prosto w uszy; [...] są waszymi oprawcami, waszymi koszmarami, waszą nienawiścią, przytłaczają was swoimi dwa tysiące trzystoma płótnami w Paryskim Salonie, dwustoma obrazami w Salonie w Brukseli, bezkarnie, po cichu, oficjalnie – a Akademia uśmiecha się do nich, pokazuje obrazy królowi, prezydentowi Republiki, wszystkim przedstawicielom rządów współczesnej przeciętności pod pretekstem doskonalenia się w sztuce zabijania sztuki. Akademia zabija, miazdży, unicestwia sztukę; więcej nawet, ona zabija samo pojęcie [sztuki], jej źródło, jej założenie”⁵⁶.

Odrzucając akademizm, Verhaeren pisał w imieniu wszystkich nowoczesnych twórców sztuki: „Pragniemy oczyścić sztukę z konwencji, z jej praktycznych sztuczek, z jej banalnego i nużącego perfekcjonizmu, które pochodzą nie z głębi duszy artysty, ale z wyszkolonej ręki oraz wyuczonych na pamięć formułek”⁵⁷.

Ciekawe tematyczne rozpoznanie tych tomów proponuje David Gullentops, dla którego są one inkarnacją odwiecznego napięcia między życiem a śmiercią, wątku organizującego całą twórczość Verhaerena⁵⁸. Natomiast według Paula Gorceixa, badacza specjalizującego się w badaniu symbolizmu belgijskiego, *Flamandki* oraz *Mnisi* stanowią w karierze poety dyptyk, w którym Belg rozprawia się z „dychotomicznym obrazem Flandrii zmysłowej i mistycznej [...] w perspektywie kulturowej tożsamości narodowej”⁵⁹. Wiele lat później podobnie interpretował to sam artysta: „Van Eyck, Rubens; mistycyzm i zmysłowość przez całe me życie kształtowały to, kim jestem. Czuję w sobie raz po raz, jak śpi lub jak się budzi, tę dwojaką siłę; to właśnie ona wpłynęła i na moje życie, i na moją sztukę”⁶⁰.

Koniec lat 80. i początek lat 90. upłynęły Belgowi pod znakiem głębokiego kryzysu duchowego i poczucia dekadencji. Wydane w tym okresie *Wieczory* (1888), *Kłęski* (1888) i *Czarne pochodnie* (1891) nie bez powodu zyskały miano *Ciemnej Trylogii*. „To był prawdziwie patologiczny okres w życiu Verhaerena, ciągła odmowa wobec świata zewnętrznego. Trzeba było zdemontować dzwonek u drzwi, ponieważ jego dźwięk go przerażał; domownicy musieli zamienić buty na filcowe pantofle; okna musiały być zamknięte z powodu ulicznego hałasu. To były lata prawdziwej depresji, kryzys naturalnej woli życia. Cierpiący w ten sposób chorzy zamykają się w sobie z dala od całego świata, od bliskich i przyjaciół, od światła dziennego, od zgiełku istnienia, od wszelkiego kontaktu ze światem zewnętrznym, ponieważ instynktownie przeczuwają, że jakieś »byłe co« mogłoby na nowo pobudzić ich ból, za to nic nie jest w stanie wzbogacić ich życia. Starają się złagodzić wszystkie bodźce z ich otoczenia, stonować ich kolory; ukrywają się w monotonii ich samotności”⁶¹.

Poeta zmagał się w tym czasie z alkoholizmem i chorobami, których nieswoistość uniemożliwiała diagnozę. Część lekarzy podejrzewała go o symulowanie objawów, sugerowano także, że poeta chce żyć jak diuk des Esseintes Jorisa-Karla Huysmansa i pławi się przeto w rozpaczach celowo, by odnaleźć w niej źródło inspiracji. Co ciekawe, w *Wyznaniu poety*⁶² z 1890 r. opublikowanym na łamach „L'Art moderne”⁶³ znajdujemy potwierdzenie tych podejrzeń: „Zresztą, to wyda się dziwne, w stanie szalonej wściekłości kłamstwo przynosi nieoczekiwaną radość, radość *à rebours*, radość odczuwaną jakby pod światło, której dane mi było wiele razy spróbować, bez końca. Kiedy лихо przyjdzie – proszę go nadużywać; kiedy cierpienie ciąży

⁵⁵ Problem ten, mający aspekt odkrywania *les primitifs* – malarzy niderlandzkich czy nadreńskich, który rozpoczęli bracia Schlegowie, bracia Boisserée i wielu innych, a także aspekt powrotu do źródeł sztuki jako powrotu do źródeł nieskażonej pobożności (choćby w ujęciu czysto estetycznym), sięga swymi korzeniami przełomu XVIII i XIX w. – z bardzo obszernej literatury zob. np.: F. Haskell, *Rediscoveries in Art. Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, London 1976; a także zbiór studiów: *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden*, t. 1: *Um 1800*, red. W. Braungart, G. Fuchs, M. Koch, Paderborn–München–Wien–Zürich 1997.

⁵⁶ Verhaeren, *Écrits...*, s. 185–186.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 399.

⁵⁸ D. Gullentops, *Émile Verhaeren inédit*, Bruxelles 2015.

⁵⁹ *Fin de siècle et Symbolisme...*, s. 154.

⁶⁰ É. Verhaeren, *Parmi les cendres. La Belgique dévastée*, Georges Crès et Cie, 1916, s. 36, https://fr.wikisource.org/wiki/Parmi_les_cendres (dostęp: 25 V 2021).

⁶¹ S. Zweig, *Émile Verhaeren*, London 1914, s. 56–57, http://www.gutenberg.org/files/35387/35387-h/35387-h.htm#LES_FLAMMANDES (dostęp: 15 VII 2020).

⁶² Edmond Picard pytał swoich trzech rozmówców, Maurice’a Maeterlincka, Émile’a Verhaerena i Charles’a Van Lerberghe o to, jak postrzegają swoją sztukę, czym ogólnie jest dla nich Sztuka i w jaki sposób rozumieją sztukę dwóch pozostałych.

⁶³ J. Zbierska-Mościcka, *L'esthétique symboliste selon Charles Van Lerberghe*, „Écho des études romanes”, 2, 2006, 1, s. 67–78.

niczym ołowiany płaszcz – proszę je prowokować, proszę je jeszcze potęgować; pesymizm jest tylko jednym z przystanków na drodze ku wyższemu stanowi ducha”⁶⁴.

Forma wierszy z tego okresu odzwierciedla duchową kondycję pisarza. Nie dość, że przepelnia je pesymizm i dojmujące poczucie braku pomimo pozornego spełnienia, to podmiot testuje w nich również granice swojej świadomości, dążąc do szaleństwa, które – jako jedyne, poza śmiercią – stanowi dla niego obietnicę zmiany na lepsze. Utwory te, opanowane przez ducha i strategie artystyczne symbolizmu, rozczarowują na poziomie swojej konstrukcji, gdyż brak im jasności, konsekwencji i spójności, stanowią świadectwo niepewności artysty, poszukującego odpowiedniego wyrazu dla transformacji swoich idei. Mimo to jednak był to dla Verhaerena czas wykluwania się jego osobistej tożsamości. W 1887 r. opuścił hołdującą hasłu „sztuki dla sztuki” redakcję „La Jeune Belgique”, której kierownictwo nie akceptowało jego społecznego zaangażowania⁶⁵, a rok wcześniej dołączył do grupy symbolistów z pisma „La Wallonie” (1886–1892), prowadzonego przez Alberta Mockela⁶⁶. Był to dosyć intrygujący wybór, biorąc pod uwagę, że gazeta powstała z zamiarem promowania regionu walońskiego w celu stworzenia przeciwwagi dla rozwijających się w Belgii mediów redagowanych przez Flamandów⁶⁷. Jak się okazało, była to jednak decyzja arcytrafna, gdyż niebawem „Walonia” stała się międzynarodową trybuną symbolistów. Na jej łamach ukazywały się teksty francuskich pisarzy, najważniejszych dla rozwijającego się nurtu, takich jak Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, André Gide czy Paul Valéry. Verhaeren publikował w „Walonii” aż do końca jej istnienia⁶⁸. Dzięki temu udało mu się nawiązać kontakty ze środowiskiem francuskim. Na zaproszenie poety Francisa Vielé-Griffina przybył do Paryża, gdzie szybko zdobył uznanie oraz wzrastającą popularność.

Rok 1891 był dla Verhaerena bardzo płodny: poza wspomnianymi już *Czarnymi pochodniami* wydał wtedy zbiór *Objawienia na mojej drodze*, którym domknął niejako „epizod depresyjny”. W wierszu *Święty Jerzy* w symboliczny sposób przedstawił scenę, w której podmiot, wyczerpany długą podróżą, być może jedynie wędrówką mentalną, odnajduje w końcu spokój:

ŚWIĘTY JERZY (ze zbioru *Objawienia na mojej drodze*)

[...] On wie, z których dalekich krain przybywam,
Z jakimi mgłami w głowie,
Z jakimi śladami po nożu,
W kształcie czarnych krzyży wyrytych w mojej myśli,
Z jak nadużyta siłą,
Z jaką wściekłością, w jakiej masce, z jakim szaleństwem,
Wśród wstydu i zamętu.

Byłem tchórzliwy i uciekłem
Od świata zapadając się w jałowej pysze;
Uniosłem pod sklepieniem nocy
Złote marmury wrogich nauk [...].

Święty Jerzy w błyszczącej zbroi
Przemierzał w żarliwych podskokach
Chłodne poranki, by dotrzeć do mojej duszy.
Nachylił się nade mną tak niziuteńko
Na kolanach, już mnie nie widział;

⁶⁴ Starkie, *op. cit.*, s. 36.

⁶⁵ D. Gullentops, *La poésie d'Émile Verhaeren dans les périodiques belges*, „Textyles”, 2017, 50–51, s. 11–12, <https://doi.org/10.4000/textyles.2759> (dostęp: 15 VII 2020).

⁶⁶ Albert Mockel (1866–1945), pisarz i poeta belgijski pochodzenia walońskiego, tworzący w duchu symbolizmu, założyciel pisma „La Wallonie”; nawiązywał liczne kontakty z literackim środowiskiem francuskim. W 1897 r. opublikował w numerze specjalnym „Revue Encyclopédique Larousse” tekst wchodzący w polemikę z tekstem Edmonda Picarda *Dusza belgijska*, opublikowanym również na łamach tego pisma. Mockel sprzeciwia się picardowskiej koncepcji Belga, którego charakter miałby być wypadkową duszy germańskiej oraz łacińskiej, argumentując, że Walonowie i Flamandzycy mają zupełnie inne charaktery: pierwsi są „nerwowi, sentymentalni i wrażliwi na muzykę”, drudzy zaś „flegmatyczni, marzycielscy, lubujący się w mistycyzmie i malarstwie Flamandów”. Według pisarza prawdziwymi Belgami, zdefiniowanymi przez Picarda, są jedynie mieszkańcy Brukseli, której mieszkańcy rzeczywiście reprezentują obie rasy (Nota autorki na podstawie Bizek-Tatara, Quaghebeur, Teklik, Zbierska-Mościcka, *op. cit.*).

⁶⁷ *Ibidem*, s. 81.

⁶⁸ Starkie, *op. cit.*, s. 55.

Ja, widząc jego wzniosłe objawienie,
Wcisnąłem w jego bladą i dumną dłoń
Smutne kwiaty mojego cierpienia;
I odszedł, namaszczając mnie siłą ducha,
Ku swemu Bogu niosąc me serce.

Tym, co pomogło Verhaerenowi w przezwyciężeniu inercji, okazała się być jego działalność w ramach ruchu socjalistycznego. Poeta został dyrektorem działu sztuki w Domu Ludu w Brukseli, którego twórcy uważali, że poprawa warunków bytowych biedoty nie wystarczy, ażeby stworzyć społeczeństwo przyszłości. Ich zdaniem równorzędnie z transformacją ekonomiczną niezbędna była zmiana obyczajowa i intelektualna. Verhaeren organizował więc konferencje, odczyty, koncerty i wizyty w muzeach we współpracy z artystami i działaczami, którzy wybierani byli w ramach konkursów. To właśnie ta aktywność natury społeczno-politycznej zapewniła mu rozgłos w Niemczech oraz Rosji. Największym zainteresowaniem cieszyły się tam wiersze wychwalające rewolucję, która zniszczy wszystko i przyniesie nowe. Ślady tych socjalistycznych idei znajdziemy z łatwością w zbiorach *Objawienia na mojej drodze* (1891) i *Fantastyczne zakątki* (1893).

Kolejnymi tomikami Verhaerena były: *Iluzoryczne miłościny* oraz *Miasta i ich macki* z 1895 r., a także *Jutrzenki*, wydane trzy lata później. Manifestuje się w nich nowo narodzona wiara poety, w pełni oderwana od jakichkolwiek wierzeń, jeśli nie liczyć niezachwianej pewności, pokładanej tym razem w nauce: „Jestem sceptykiem, miotam się, jeśli chodzi o kwestię wierzeń, ale jest jedna rzecz, w którą w ogóle nie wątpię, mianowicie, że uczonym uda się – lecz kiedy? – odsłonić prawdziwy sens życia, dostarczyć wiarygodne wytłumaczenie zagadki wszechświata i prawdziwe poznanie Boga. Jestem o tym absolutnie i głęboko przekonany”⁶⁹.

Podmiot ukształtowany w wierszach z tego czasu jest przekonany o nadchodzącej, wielkiej zmianie; nie potrafi przewidzieć jej przebiegu ani wyniku, wie jedynie, że jej głównym protagonistą będzie klasa robotnicza. Prawdziwie utopijną przestrzenią, w której transformacja będzie mogła osiągnąć swój szczyt, staje się miasto. To w przestrzeni miejskiej drzemie najwięcej siły i prądów na tyle mocnych, by poprowadzić świat w nową stronę. Niezachwiane przekonanie Verhaerena o przyszłości kroczącej wciąż ku lepszemu, przynoszącej ludzkości zbiorową mądrość, okazało się inspiracją dla futurystów. Jak pisze Franz Hellens w swojej książce poświęconej poecie, Filippo Marinetti miał deklarować: „Verhaeren jest naszym duchowym futurystycznym ojcem”⁷⁰.

Wiara w przyszłość łączyła się u Verhaerena z podziwem dla postępu technologicznego oraz nauki, które były źródłem inspiracji nie tylko do *Fantastycznych zakątków*, *Iluzorycznych miłościn* oraz *Miast i ich macek*, ale także do kilku kolejnych tomów jego poezji. Były to: *Oblicza życia* z 1899 r., *Gwałtowne energie* z 1902 r., *Najróżniejsze wspaniałości* z 1906 r., *Wszechwładne rytmy* z 1910 r. oraz *Wysokie płomienie* wydane już po jego śmierci, w 1917 r. Utwory, które je tworzą, zaliczane są do tzw. poezji naukowej, której pomysłodawcą miałby być, według Stefana Zweiga, sam Émile Verhaeren⁷¹. W istocie pomysł na formę poetycką, czerpiącą garściami z dyskursu naukowego, Verhaeren zapożyczył od René Ghila. Ghil, początkowo związany z symbolistami jako uczestnik regularnych wtorkowych spotkań u Mallarmego, zmienił kierunek swoich zainteresowań na przełomie lat 80. i 90., inspirując się od tego czasu nowinkami z zakresu nauk ścisłych⁷². Siłą poezji Verhaerena inspirowanej nauką jest jej liryczny charakter, zachowany nawet w twórczości o takim profilu i stylistycznym modusie, oraz umiejętność interesującego zaadaptowania obrazów i wizji, rozwijanych przez naukę⁷³ i filozofię. W swoich pochwalnych rozważaniach, dotyczących różnych aspektów

⁶⁹ Hellens, *op. cit.*, s. 89.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 93.

⁷¹ Starkie, *op. cit.*

⁷² R. Ghil, *De la poésie-scientifique & autres écrits, Textes choisis, présentés et annotés par Jean-Pierre Bobillot*, Grenoble 2008, s. 140–149, https://books.google.pl/books?hl=pl&lr=&id=dkrU6Any1csC&oi=fnd&pg=PA5&dq=de+la+poesie+scientifique+ghil&ots=I-ZximYmGhc&sig=JMt2uvvcwmKErp48m4tYNI3aKPmA&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false (dostęp: 15 V 2021).

⁷³ Kwestia ta stała się niezwykle ważna w momencie przewartościowania oświeceniowych idei nauki i roli poznawczej nauki w momencie romantyzmu: poeci tej miary co Novalis i Samuel Taylor Coleridge z lubością sięgali do metaforyki zjawisk naukowych, nadając nauce istotną rolę w projektowanym ideale syntezy władz woli i władz poznawczo-kreatywnych, którą osiągnie sztuka: zob. o tym np.: R. Holmes, *Wiek cudów. Jak odkrywano piękno i grozę nauki*, tłum. E. Morycińska-Dzius, Warszawa 2017. O Novalisie: H. Uerlings, *Novalis. Literaturstudium*, Stuttgart 1998. O Coleridge'u zob. klasyczne studium: M.H. Abrams, *Wiatr – odpowiednik stanów duchowych. O pewnej romantycznej metaforze*, przeł. Z. Łapiński, „Pamiętnik Literacki”, 62, 1971, 4, s. 279–298.

procesu modernizacji życia, poeta opisuje piękno maszyn, które z jednej strony przypominają organizmy żywe, a z drugiej, poprzez swoje pewne i zaprogramowane działania, funkcjonują niczym przeznaczenie⁷⁴.

Godziny jutrzeńki (1896), *Godziny popołudniowe* (1905) i *Godziny wieczorne* (1911) to najintymniejsze zbiory poezji Verhaerena, inspirowane relacją z żoną, Martą Massin poślubioną w 1892 r.⁷⁵ *Godziny jutrzeńki* są wyrazem wdzięczności za odnalezioną miłość i spokój. Poeta przedstawia w nich żonę jako źródło równowagi i uosobienie łagodności, a wspólne życie jawi się tu jako idylla, której błogość burzą jedynie wypierane obawy przed ulotnością tego stanu. *Godziny popołudniowe* przepełnione są zdumieniem, jakie wywołuje w poecie trwałość jego miłości, objawiająca się ciągłym i wzajemnym zainteresowaniem małżonków. Materia tych wierszy jest codzienność wypełniona pracą twórczą dwójki artystów zamkniętych w swoich pracowniach, których obecność zaznacza się jedynie poprzez dźwięki dochodzące zza ściany. Ostatni tomik z tzw. trylogii miłości, *Godziny wieczorne*, jest świadectwem zapoznawania się ze śmiercią. Spokojne życie małżeńskie trwa, ale biegu czasu nie można oszukać. Poeta z szorstką czułością opisuje starzejącą się żonę; pozostaje spokojny w wierze we wzajemność tego najważniejszego w jego życiu uczucia.

MIT NORDYCKI – EWOLUCJA POGLĄDÓW

Trylogia *Godziny...* zapowiadała sielankową jesień życia, jednak ostatnich dwóch lat przed śmiercią poety nie zdominowały ani spokój i radość, ani satysfakcja płynąca ze szczęśliwego małżeństwa. Wybuch wojny w 1914 r. zburzył ten dobrostan, jak również zmiotł z powierzchni ziemi przekonanie kształtujące postawy belgijskich symbolistów, że Niemcy są wyznacznikiem „moralnej świadomości świata”⁷⁶. Nowa sytuacja historyczna, poza kryzysem politycznym i humanitarnym, przyniosła Belgom dekonstrukcję mitu nordyckiego, który stanowił podstawę budowanej od lat 80. XIX w. nowej, dumnej i wielorakiej tożsamości belgijskiej.

Mit nordycki wśród Belgów znajdował swoje źródła w pokrewieństwie kultury flamandzkiej z uniwersum germańskim. Flamandowie, których język i dziedzictwo zostały zmarginalizowane po uzyskaniu przez Belgię niepodległości, usiłowali znaleźć zewnętrzny punkt odniesienia, który dałby im poczucie przynależności, a jednocześnie mógłby równać się z kulturową wielkością Francji. Naturalnym wyborem okazał się krąg kultury germańskiej. Flamandów wabiło „wyobrażenie o moralności i duchowości w Niemczech”⁷⁷, na którego ukształtowanie silnie wpłynęła słynna książka *De l'Allemagne*, napisana przez Mme de Staël⁷⁸. Powinowactwo z kulturą północy nie było w redakcji Flamandów sztucznym konstruktem, ale czerpało swoje źródła z ich utrwalaonych tradycji i metod wychowania. Harry Gerard pisał: „Jak wielu innych wielkich belgijskich intelektualistów (w tym szczególnie Émile Verhaeren), i jak liczni myśliciele z innych krajów, [Maurice] Maeterlinck był wychowywany w duchu żywego podziwu dla Niemiec i nieograniczonego zaufania do ich duchowej doskonałości”⁷⁹.

Tak konstruowana świadomość, która wpisywała Flamandów nie tylko w kategorię narodu, ale także w dzieje wielkiej cywilizacji germańskiej, dynamizowała poszukiwanie sposobów na wyrażenie tego, czym była flamandzka dusza. Język francuski był dla Flamandów koniecznością, z którą nauczyli się sobie radzić, jednak dla większości autorów jego forma nie pozwalała w pełni zmanifestować tego, kim byli, i co tkwiło u podstaw ich kultury: „My, piszący po francusku Flamandowie, nie potrafimy posługiwać się żadnym językiem w sposób pełny i prosty. Nasze słownictwo jest ograniczone. Wrodzone, głęboko zakorzenione zdolności, które objawiają się poprzez ogniste wargi paryskich dzieciaków i kobiet z targowiska, ten ostry smak języka ludu, który [François de] Malherbe starał się uchwycić w wypowiedziach hodowców warzyw, zupełnie nam umyka. Niechlujnie się u nas mówi, a my piszemy tak jak mówimy. Najważniejsza nawet lektura najlepszych autorów może najwyżej uchronić nas przed błędami kardynalnymi, ale jak sięgać do pełnej

⁷⁴ W przeciwieństwie do późniejszych futurystów, Verhaeren nie odrzucał tradycji ani nauk płynących z przeszłości. Jego prefuturystyczna estetyka wyrażała się w zainteresowaniu zdobyczami nauki i techniki, a na poziomie poetyki – poprzez dynamikę oraz poetycki rytm.

⁷⁵ Starkie, *op. cit.*, s. 135–145.

⁷⁶ Fragment cyt. za P. Gorceix, *L'image de la germanité chez un belge, flamand de langue française. Maurice Maeterlinck (1862–1949)*, „Revue de littérature comparée”, 3, 2001, 299, s. 407, <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2001-3-page-397.htm> (dostęp: 26 V 2021). Cytat pochodzi z wypowiedzi Maurice’a Maeterlincka opublikowanej w „Berliner Tageblatt” 19 czerwca 1903 r.

⁷⁷ L.L. Sosset, *Influence du germanisme sur les lettres belges de 1830 à 1900*, Bruxelles 1936, s. 28.

⁷⁸ P. Gorceix, *Les affinités allemandes dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck*, Paris 1975, s. 26.

⁷⁹ H. Gerard, *La vie et l'œuvre de Maurice Maeterlinck*, Paris 1932, s. 106.

życia fontanny charakterystycznych wyrażen? Nasz umysł jest przesiąknięty niejasnymi obrazami, tradycjami, połączeniami, formami gramatycznymi, w skrócie, słowem germańskim, które zasiała w nas flamandzka piastunka; i mimo wszystko ta spuścizna powraca, mieszając się z francuskim, którym posługujemy się jako jedynym językiem, powraca jak wytarte linie w palimpseście [sic!], które zwodniczo prześwitują spod nowego zapisu, jedyne, który jest widoczny. Nawet dla tych spośród nas, którzy wychowali się we Francji, francuski pozostaje na zawsze językiem obcym”⁸⁰.

Jednocześnie język francuski zdążył już stać się częścią rzeczywistości Flamandów, a jego wielką zaletą było to, że pozwalał dotrzeć do zdecydowanie szerszej rzeszy czytelników niż język niderlandzki. Dlatego też pisarze flamandzkiego pochodzenia, tacy jak Verhaeren i Maeterlinck, nie kwestionowali jego użycia w literaturze, stawiając sobie przy tym za cel transpozycję rodzimej kultury za pośrednictwem języka francuskiego; ich ambicja spełniła się na łonie współtworzonej przez nich estetyki symbolizmu.

Określenie miejsca kultury flamandzkiej w uniwersum cywilizacji germańskiej na poziomie teorii zajmowało przede wszystkim Maurice’a Maeterlincka. Efektem jego refleksji są notatki zawarte w tzw. *Cahier bleu*, którego powstanie datuje się na początek 1888 r.⁸¹ Maeterlinck stwierdza w nim, że istnieją „trzy anteny sztuki germańskiej: muzyka Niemców, poezja Anglików i kolor Flamandów”⁸². Jednak w istocie kryterium narodowościowe nie pełni tutaj kluczowej roli, co widać choćby w tym, że pisarz włącza do kręgu kultury germańskiej francuskich twórców, takich jak Paul Verlaine, Artur Rimbaud, Auguste de Villiers de L’Isle-Adam czy Comte de Lautréamont. W ten sposób okazuje się, że istotą ich germańskości jest mistyczne spojrzenie na kwestię bytu oraz rzeczywistości⁸³. Definicja germańskości Maeterlincka opiera się na pojęciu *la sympathie*, które stosuje on zamiennie z terminami takimi jak „instynkt”, „miłość”, „komunia”, „połączenie z naturą i duszą”, a także „dzieciństwo”: „Germańskość jest nową formą kontaktu z substancją, formą, która ujawnia pełnię sympatii z rzeczami”⁸⁴. „Sympatia” jawi się tutaj jako zdolność nawiązywania kontaktu z tym, co przekracza granice poznania, której doświadczyć można tylko pozostając na poziomie pierwotnego doświadczenia. Oznacza także dostęp do tego, co nienazwane oraz nieuświadomione, a przez to może jeszcze istotniejsze, bo głębiej ukryte i pobudzające, niż rzeczywistość widzialna. Przykładając te kryteria do materii sztuki opisywanej przez Émile’a Verhaerena, malarzem na wskroś germańskim okazałby się Fernand Khnopff: „Khnopff posiada własne teorie, które uważa za słuszne i za którymi naprawdę podąża, obdarzając wszystko, co tworzy niespotykaną świadomością i szczegółami. Nie sili się na bycie niezwykłym, dąży do tego by wyrazić siebie. [...] Posiada on swój sposób postrzegania i przedstawiania rzeczy; sposób, który przywodzi na myśl surową i nieograniczoną skrupulatność artystów gotyckich. Przygląda się swojemu współczesnemu światu z bardzo bliska, tak jak i prymityw przyglądał się swojemu, i potrafi z niego wyłuskać to samo szczere i prawdziwe wrażenie, tę samą intymną i przenikliwą nutę”⁸⁵.

W opisie twórczości Khnopffa wartością sztuki okazuje się prostolinijność, pozwalająca na osobistą ekspresję, za pośrednictwem której udaje się dotrzeć do niedookreślonej jakości, która dociera do głębi nie tylko samego artysty, ale również odbiorców jego sztuki. Przeszkodą ograniczającą ten intuicyjny sposób komunikowania ze światem jest, według Maeterlincka, edukacja w wydaniu łacińskim: „Edukacja łacińska (zrodzona z greckiej) wydaje się być tym nieszczęściem, które zatrzymało naturalny postęp, postęp, który powinien być kontynuowany przez prymitywów, żeby pozostać w kontakcie z naturą i duszą; [edukacja łacińska] bardzo obciąża dziś rasy łacińskie, ponieważ jej oddziaływanie łączy się z instynktem samej rasy; są to jakby dwie bramy, które zamykają przed nimi prawie wszystkie horyzonty; za to rasy germańskie są mniej zamknięte, i stąd w ich wytworach więcej osobliwości, które przybliżają ich do prymitywów”⁸⁶.

Zakorzeniony w tradycji kształt edukacji łacińskiej jest dla pisarza przyczyną upadku francuskiej szkoły poezji. To szkolnictwo stałoby u źródeł zaniknięcia naturalnej żarliwości, *la ferveur*, która została zastąpiona u południowców przez sceptycyzm, wyrachowanie i utratę kontaktu z pierwotnymi siłami duszy, które w skrócie nazywa ironią⁸⁷. Co ciekawe, bardzo podobne spojrzenie na południową edukację, tym razem

⁸⁰ É. de Laveleye, *Essais et études, première série (1861–1875)*, Gand-Paris 1894, s. 140, za: R. Grutman, *Maeterlinck et le „palimpseste” flamand*, „Fabula”, maj 2014, 12, s. 8, <https://www.fabula.org/lht/12/grutman.html> (dostęp: 15 V 2021).

⁸¹ Gorceix, *Les affinités allemandes...*, s. 37.

⁸² *Cahier bleu*, f° 16, za: *ibidem*, s. 39.

⁸³ Gorceix, *Les affinités allemandes...*, s. 69.

⁸⁴ *Cahier bleu*, f° 6, za: *ibidem*, s. 68.

⁸⁵ Verhaeren, *Écrits...*, s. 89.

⁸⁶ *Cahier bleu*, f° 16–17, za: Gorceix, *Les affinités allemandes...*, s. 68.

⁸⁷ Gorceix, *Les affinités allemandes...*, s. 68–70.

w wydaniu artystycznym, symbolizowaną przez Akademię, reprezentuje Émile Verhaeren, pisząc: „Cała edukacja akademicka polega na wysuszaniu osobowości, na jej wyczerpywaniu. Aby stać się artystą, należy zajrzeć w swoje wnętrze, do swojej duszy, ale też i poza siebie, w naturę. Trzeba pozostać we współodczuwaniu siebie oraz przedmiotów, ustanowić między sobą a światem zewnętrznym komunie, połączenie, zrodzone z nienawiści bądź z miłości, z radości lub melancholii, z despotyzmu lub porzucenia”⁸⁸.

Zainteresowanie kulturą niemiecką czy też – szerzej mówiąc – germańską, wpisywało się w kosmopolityczny klimat, który panował w końcu XIX w. w Europie. Nie wszyscy jednak, tak jak Maeterlinck, mieli możliwość czytania niemieckich tekstów w oryginale. I tak choćby Verhaeren zapoznawał się z literaturą kręgu niemieckojęzycznego za pośrednictwem tłumaczeń wydawanych we Francji⁸⁹. Mimo braku znajomości języka niemieckiego, co mogłoby utrudniać mu kontakty z niemieckojęzycznymi elitami artystycznymi, Verhaerenowi udało się zdobyć w Niemczech i w Austrii wielką popularność. „[Émile Verhaeren] stanowi już dziś część bogactwa kulturalnego Niemiec”, pisał w 1913 r. Stefan Zweig⁹⁰, tłumacz Verhaerena na język niemiecki.

W kontekście szczerzego podziwu, którym Belgowie obdarzali kulturę niemiecką, ogromną raną był dla nich wybuch I wojny światowej. Siła i rozmach germański, który dotychczas wychwalali na kartach poezji, przyniósł ich ojczyźnie śmierć i zniszczenie. To nieoczekiwane wydarzenie zupełnie zmieniło charakter twórczości Verhaerena: z poety eksperymentującego, dołączającego do nowych prądów; poety, który ucieka od oficjalnego uznania, odznaczając się od modnych francuskich wzorów, stał się on narodowym wieszczem, wyrażającym wściekłość i ból wszystkich Belgów. Rozczarowanie postawą Niemców było ogromne, jednak przywiązanie do dawnych teorii pozostawało równie silne. Verhaeren próbował więc racjonalizować zaistniałe wydarzenia, znaleźć ich wytłumaczenie. W konsekwencji uległ potężnej sile narodowych sentymentów oraz zmitologizowanego populizmu, i w pisanej prozą *Krwawiącej Belgii* z 1915 r. zamieścił rozdział „Azjatyckie Niemcy”, w którym argumentował, że wojna jest wynikiem działalności osiadłych w Niemczech Żydów, których barbarzyńskie umysły zdominowały niemiecką szlachetność...⁹¹

W czasie wojny Verhaeren nie był zbyt aktywny poetycko. W 1915 r. wydał wiersz *Zbrodnia niemiecka*, a rok później tomik *Czerwone skrzydła wojny*. Wojna zupełnie go zmieniła; w dedykacji do swojej książki *Krwawiąca Belgia* z 1915 r. pisał: „Piszący tę książkę, w której nienawiść nawet nie próbuje się ukrywać, był niegdyś pacyfistą. Podziwiał wiele narodów, niektóre z nich wręcz uwielbiał. Pośród nich znajdowali się Niemcy.

Czyż nie był to naród płodny, pracowity, śmiały i zorganizowany o wiele lepiej niż każdy inny? Czyż nie oferował tym, którzy go odwiedzali, poczucia bezpieczeństwa i stabilności? Czy nie oglądał przyszłości przenikliwym i żarliwym wzrokiem?

Przyszła wojna.

Niemcy wydały się natychmiast inne. Siła kraju stała się niesłuszna, podstępna i dzika. Ich jedyną dumą stała się metodyczna tyrania. To plaga, przed którą należy się bronić, żeby życie nie zniknęło z powierzchni ziemi.

Dla autora tej książki żadne rozczarowanie nie było tak dojmujące i nagłe. Poraziło go do tego stopnia, że samemu sobie wydał się innym człowiekiem.

Dlatego, ogarnięty nienawiścią i z ograniczoną świadomością, wzruszony, dedykuje on te strony człowiekowi, którym był dawniej”⁹².

Pisane w pośpiechu, w stanie ciągłego napięcia, w podróży do szpitali wojennych oraz okopów, gdzie towarzyszył belgijskiemu królowi, ostatnie teksty Verhaerena nie powtarzają wyrównanego rytmu i spójności charakterystycznych dla jego wcześniejszych tomików. Poecie potrzebny był czas, by znaleźć słowa odpowiadające nowej epoce, w której maeterlinckowska dewiza: „Germanizm wydaje się być głosem Europy”⁹³ zyskała zupełnie nowe znaczenie. Niestety, poetycką drogę pisarza przerwała przedwczesna śmierć w 1916 r.

⁸⁸ Verhaeren, *Écrits...*, s. 184.

⁸⁹ *Ibidem*, s. 28.

⁹⁰ S. Zweig, *Émile Verhaeren*, Leipzig 1913, s. 219, za: Gorceix, *Les affinités allemandes...*, s. 31.

⁹¹ P. Emond, *Émile Verhaeren et Stefan Zweig, une amitié littéraire*, „Francofonia”, Primavera 1990, 18, <http://www.jstor.com/stable/43015749> (dostęp: 15 V 2021).

⁹² É. Verhaeren, *La Belgique sanglante*, Paris 1915, s. 9–10.

⁹³ Gorceix, *Les affinités allemandes...*, s. 31, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9107726w/f15.item> (dostęp: 15 V 2021).

ÉMILE VERHAEREN: W POSZUKIWANIU
BELGIJSKIEJ TOŻSAMOŚCI ARTYSTYCZNEJ I KULTUROWEJ

Streszczenie

Émile Verhaeren był nie tylko jednym z najważniejszych poetów pokolenia leopoldyńskiego w Belgii, ale również zaangażowanym krytykiem sztuki. Jego działalność literacka, rozpoczęta w 1881 r. wraz ze stażem u Edmonda Picarda w Brukseli, wpisywała się w ruch uwolnienia kultury belgijskiej z nadmiernego wpływu Paryża. Teksty krytyczne Verhaerena zostały zebrane i wydane w 1997 r. przez Paula Arona w tomie zatytułowanym *Écrits sur l'art (1881–1916)*. Ich analiza przeprowadzona w zestawieniu z tekstami poetyckimi Belga pozwala zobaczyć w nim artystę otwartego na nowe postawy estetyczne i aktywistę walczącego o wolność wyrazu w sztuce. Kluczowym aspektem kształtującym jego stanowisko było poszukiwanie tożsamości belgijskiej opartej na dowartościowaniu narodu przez tradycję malarstwa niderlandzkiego. Jego poglądy na sztukę, nierozdzielnie związane z konstruowaniem narodowej tożsamości, można odczytywać w kontekście mitu nordyckiego, którego założenia znajdujemy w rękopisie *Cahier bleu* z 1888 r. pozostawionym przez Maurice'a Maeterlincka.

ÉMILE VERHAEREN: THE QUEST FOR THE ARTISTIC AND CULTURAL IDENTITY IN BELGIUM

Summary

Émile Verhaeren is one of the leading figures of the Belgian literature at the turn of the 20th century. He is not only known as the author of several dozen poetry collections, but also as an active art critic interested in painting and sculpture within a regional and European context. Notes from his artistic travels, when he was visiting museums of ancient and modern art or the Belgian and French salons were published in the then very numerous Belgian newspapers. The anthology of the articles, published in 1997 by Paul Aron and titled *Écrits sur l'art (1881–1916)* highlights the parallel between the poet's social aesthetic views and his work. What links these two aspects is the openness to new art movements, rejecting the conventionalised formulas promoted by the academies reliant on Paris and appreciation of the postromantic qualities such as authenticity, emotionality, and sensuality. Attitude shaped this way was characteristic for the whole environment of progressive artists and activists in Belgium, who, through their findings in the field of art and appreciation of the tradition of the Early Netherlandish painting, wanted to find the gist of being Belgian, which could help the country to gain, apart from the political autonomy, a cultural independence. Their aim was not to reject the legacy of the other nations but to prove that Belgians cannot imitate the models from abroad if they want to find their own identity. At the same time, moving away from the foreign influences would not be possible, for instance because of the French language being used in Belgium; and the references to the whole of the Germanic culture present in the country and introduced by the Flemish people, became its counterweight. That way, since the 1880's, the Early Netherlandish painting and the Norse myth became the foundation of the self-awareness development in Belgian people, which was only shaken by the First World War. All these motifs can be found in Émile Verhaeren's activity and work.

Transl. Monika Kuźba

BIBLIOGRAFIA

- Antwerp, story of a metropolis. 16th–17th century. Antwerp, Hessenhuis 25 June – 10 October 1993*, red. Jan van der Stock, Gent 1993.
- Biron Michel, *La modernité belge. Littérature et société*, Montréal 1994.
- Bizek-Tatara Renata, Quaghebeur Marc, Teklik Joanna, Zbierska-Mościcka Judyta, *Belgiem być. Fikcja i tożsamość we francuskojęzycznej literaturze Belgii (od końca XIX do początku XXI wieku)*, Kraków 2017.
- Gerard Harry, *La vie et l'œuvre de Maurice Maeterlinck*, Paris 1932.
- Ghil René, *De la poésie-scientifique & autres écrits, Textes choisis, présentés et annotés par Jean-Pierre Bobillot*, Grenoble 2008, https://books.google.pl/books?hl=pl&lr=&id=dkrU6Any1csC&oi=fnd&pg=PA5&dq=de+la+poesie+scientifique+ghil&ots=lZximYmGhc&sig=JMt2uvcwmKerp48m4tYNI3aKPmA&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false (dostęp: 15 V 2021).
- Fin de siècle et Symbolisme en Belgique. Œuvres poétiques: Théodore Hannon, Iwan Gilkin, Émile Verhaeren, Maurice Maeterlinck, Georges Rodenbach, Charles Van Lerberghe, Max Elskamp, Albert Mockel*, red. Paul Gorceix, Bruxelles 1998.
- Gorceix Paul, *Les affinités allemandes dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck*, Paris 1975.
- Gorceix Paul, *L'image de la germanité chez un belge, flamand de langue française. Maurice Maeterlinck (1862–1949)*, „Revue de littérature comparée”, 3, 2001, 299, s. 407, <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2001-3-page-397.htm> (dostęp: 26 V 2021).
- Gullentops David, *Émile Verhaeren inédit*, Bruxelles 2015.

- Gullentops David, *La poésie d'Émile Verhaeren dans les périodiques belges*, „Textyles”, 2017, 50–51, s. 11–12, <https://doi.org/10.4000/textyles.2759> (dostęp: 15 VII 2020).
- Huret Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris 1891, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k49807k/f5.item.texteImage> (dostęp: 25 V 2021).
- Émile Verhaeren*, red. Véronique Jago-Antoine, Marc Quaghebeur, Bruxelles 1994.
- Émile Verhaeren*, red. Peter-Eckhard Knabe, Raymond Trousson, Bruxelles 1984.
- Lemonnier Camille, *Nos Flamands*, Bruxelles 1869, <https://archive.org/details/nosflamands00lemo/page/n5/mode/2up?view=theater> (dostęp: 25 V 2021).
- Łaptos Józef, *Historia Belgii*, Wrocław 1995.
- Mockel Albert, *Émile Verhaeren, poète de l'énergie*, Paris 1933.
- Nachtergaele Vic, *La réception d'Émile Verhaeren en Flandre*, „Revue belge de philologie et d'histoire”, 77, 1999, 3, s. 713–732.
- Starkie Enid, *Les sources du lyrisme dans la poésie d'Émile Verhaeren*, Paris 1927.
- Theis O.F., *Émile Verhaeren*, „The North American Review”, 198, 1913, 694, s. 354–364, https://www.jstor.org/stable/25120083?seq=1#metadata_info_tab_contents (dostęp: 25 V 2021).
- Verhaeren Émile, *Écrits sur l'art (1881–1892)*, wyd. Paul Aron, Bruxelles 1997.
- Zbierska-Mościcka Judyta, *L'esthétique symboliste selon Charles Van Lerberghe*, „Écho des études romanes”, 2, 2006, 1, s. 67–78.
- Zweig Stefan, *Émile Verhaeren*, London 1914, http://www.gutenberg.org/files/35387/35387-h/35387-h.htm#LES_FLAMANDES (dostęp: 15 VII 2020).