

TOWARZYSTWO NAUKOWE W TORUNIU
PRACE WYDZIAŁU FILOLOGICZNO - FILOZOFICZNEGO
TOM VI — ZESZYT 1

ARTUR HUTNIKIEWICZ

ŻEROMSKI I NATURALIZM

TORUŃ 1956

Wincenty Nalikowski
magister filologii polskiej

ŻEROMSKI I NATURALIZM

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

TOWARZYSTWO NAUKOWE W TORUNIU
PRACE WYDZIAŁU FILOLOGICZNO - FILOZOFICZNEGO
TOM VI — ZESZYT 1

ARTUR HUTNIKIEWICZ

ŻEROMSKI I NATURALIZM

TORUŃ 1956

Komitet Redakcyjny

Przewodniczący:

Halina Turska

Członkowie:

*Zofia Abramowiczówna, Tadeusz Czeżowski, Bronisław Nadolski,
Kazimierz Sośnicki*

Redaktor naukowy:

HALINA TURSKA

Redaktor wydawniczy TNT:

KRYSTYNA SWINARSKA



1051895

PAŃSTWOWE WYDAWNICTWO NAUKOWE — WARSZAWA 1956

Oddano do składowania 30. VII. 56

Druk ukończono w listopadzie 1956.

Nakład 2000+160. Cena 29,— zł

Papier druk. sat. III kl. 80 g.

Ark. wyd. 14,5 ark. druku 13

Zam. 1278

E/1-7-30199

Toruńskie Zakłady Graficzne, Rąbiańska 15/17

2. 275/200

SŁOWO WSTĘPNE

Książka o powinowactwach twórczości Żeromskiego z naturalizmem ma swoje dzieje. Pierwszy jej zamysł i zarys pojawił się dość przygodnie i zgoła nieoczekiwanie. Zwrócono się do autora przed kilku laty z propozycją wygłoszenia odczytu o Stefanie Żeromskim dla publiczności pomorskiej, interesującej się sprawami literatury. W czasie rozmyślań nad tematem owej zamówionej prelekcji wyłoniło się nagle z wielości nasuwających się projektów zagadnienie sformułowane w tytule niniejszej książki. Powstał wówczas kilkunastostronicowy szkic, który odczytano uczestnikom środowych i czwartkowych wieczorów literackich, urządzanych ongiś w Bydgoszczy i Toruniu przez pomorski oddział Związku Literatów Polskich. Spełniwszy w ten sposób powinność wobec zamówienia społecznego autor skłonny był uznać sprawę za ostatecznie załatwioną. Tymczasem zagadnienie okazało się zbyt ważne i zbyt frapujące, by można je było definitywnie pogrzebać wśród archiwaliów osobistych. Przyszło przeto wydobyć ponownie stary szkic sprzed lat kilku, przestudiować raz jeszcze dzieła znakomitego pisarza, sięgnąć do literatury przedmiotu i tak oto w pierwszych miesiącach roku 1954, w zimie i na przedwiośniu, powstała pierwsza redakcja niniejszej książki, w zasadniczym zrębie i układzie niezbyt daleko odbiegająca od redakcji obecnej.

Ów pierwszy rzut rozprawy domagał się jednakowoż — rzecz jasna — niejednej jeszcze modyfikacji, zmiany i korektury. Toteż z najwyższą satysfakcją spełnia autor swoją powinność i pragnie wyrazić szczerą wdzięczność tym wszystkim osobom i instytucjom, których rzeczowa pomoc wpłynęła w wydatnym stopniu na kształt ostateczny książki. Najgorętsze podziękowanie należą się przede wszystkim pierwszym wnikliwym czytelnikom i krytykom tego studium: Profesorom Uniwersytetu Jagiellońskiego Juliuszowi Kleinerowi i Kazimierzowi Wyce oraz Profesorowi Uniwersytetu Wrocławskiego Wła-

dysławowi Floryanowi. Ich krytyczne uwagi i spostrzeżenia pomogły niejedną omyłkę sprostować, niejedno w książce ulepszyć. Pragnie też autor podziękować tym wszystkim pracownikom Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, którzy w czasie dyskusji nad niniejszą pracą niejedną wysunęli sugestię godną zastanowienia. Wydziałowi II Towarzystwa Naukowego w Toruniu składa autor serdeczne podziękowanie za przyjęcie tej pracy w poczet wydawnictw Towarzystwa, a Komitetowi Redakcyjnemu za życzliwą nad nią opiekę w toku wydawniczego procesu.

Na koniec pragnąłby autor przywołać tu jedno jeszcze nazwisko szczególnie mu bliskie, śp. Profesora Eugeniusza Kucharskiego. Z Jego przede wszystkim szkoły wyniósł to wszystko, co zdołał osiągnąć w zakresie znajomości naukowego rzemiosła. I chociaż Profesor Eugeniusz Kucharski nie mógł już patronować tej pracy ani jej poznać, to przecież niejednokrotnie w toku pisania doświadczał uczeń żywej i zawsze obecnej pomocy Nauczyciela. Niech więc książka ta poświęcona będzie Jego pamięci.

Toruń, w czerwcu 1956 r.

ARTUR HUTNIKIEWICZ

Rozdział I

ZEROMSKI WOBEC TEORII I PRAKTYKI PISARSKIEJ NATURALIZMU

1

O naturalizmie Żeromskiego wspomniano przy najrozmaitszych okazjach wielokrotnie. Uznano właściwą mu skłonność do naturalistycznego deformowania treści, skąd inąd realistycznie ujmowanej, za jeden z podstawowych rysów jego metody twórczej. Podkreślano jako osobliwość wyjątkową tego pisarza kojarzenie ostrych, naturalistycznych akcentów z głębokim i subtelnym liryzmem. Zwracano uwagę na charakterystyczną dla dzieł autora *Ludzi bezdomnych* technikę dysonansowych kontrastów i spieć, która tyle niezwykłego i niesamowitego czasem uroku dziełom tym przydała. Ale kwestii związków twórczości pisarza ze światem idei, z artystycznym programem i praktyką literacką naturalistów nikt dotąd nie opracował metodycznie, systematycznie i wyczerpująco. Rozprawa niniejsza pragnie być próbą wypełnienia tej luki. Chce ona owe od dawna wyczuwane i dostrzegane naturalistyczne znamiona w twórczości Żeromskiego wydobyć, prześledzić i zinterpretować.

Konkretnie mówiąc cele tej rozprawy sprowadzić by można do następujących punktów:

A więc pierwszym jej zadaniem będzie zbadać znajomość naturalistycznej poetyki i praktyki literackiej oraz charakter i zakres bezpośrednich kontaktów Żeromskiego z twórczością naturalistów; zbadać o tyle, o ile owe kontakty i sądy pisarza na temat interesującego tu nas problemu dadzą się ustalić na podstawie dostępnych dokumentów i źródeł. I dalej będzie tu chodzić o stwierdzenie i ustalenie tych przypuszczalnych i prawdopodobnych czynników tudzież elementów

ideoowo-artystycznych naturalistycznej sztuki, które okazały się dla Żeromskiego szczególnie pociągające, a zatem mogły posłużyć za medium zbliżenia między naturalizmem a twórczością pisarza. Cały ten krąg zagadnień można by określić jako problem genezy naturalistycznych naliotów na świadomości twórczej Żeromskiego i na jego dziele.

Dalszym zadaniem badawczym będzie określenie i opis form, w jakich konkretnie ów naturalizm autora *Popiołów* w twórczości jego się przejawiał. Nie będzie tu chodzić o żadną „wpływołogię”, o ukazywanie bezpośrednich i domniemanych związków, o wynajdywanie *loci communes* czy „zależności” tematycznych. Chodzi nam będzie raczej o postawę zasadniczą pisarza, o punkty i płaszczyzny zbliżeń, o wszystkie te momenty, w których Żeromski, świadomie czy nieświadomie, jest naturalistą w traktowaniu, ujęciu i ocenie rzeczy albo też zbliża się do pozycji naturalistów, ulega inspiracji klimatu ich twórczości, ich poetyce, filozofii, pogładowi na świat i odczuwaniu świata. A dalej będzie zadaniem rozprawy wskazanie i tych elementów metody, które w szerszym kontekście literackim tracą swój czysto naturalistyczny charakter, stają się narzędziem realistycznej interpretacji i wizji świata, choć proveniencja ich jest bez wątpienia naturalistyczna.

Na koniec wreszcie podejmiemy w tej pracy próbę prześledzenia linii nateżeń, spadku i napięcia naturalistycznej inspiracji w poszczególnych okresach działalności pisarskiej Stefana Żeromskiego.

Wciągając w obręb badawczych poszukiwań i dociekań całość dorobku literackiego pisarza rozprawa niniejsza nie zamierza ubiegać się o tytuł monografii, zakreśla sobie wyraźnie ustalone granice, chce zbadać twórczość autora *Popiołów* z jednego tylko świadomie obranego aspektu. Swoista jednostronność spojrzenia jest więc jednostronnością zamierzoną, celową. Jest wyrazem przeświadczenia, że podjęcie prac nad monografią całkowitą, prawdziwie godną znakomitego twórcy, poprzedzone być musi szeregiem studiów szczegółowych, przygotowawczych. W świetle tak określonych założeń badawczych upaść musi supczycja, jakoby celem przedstawionej tu rozprawy była próba sprowadzenia całej w ogóle twórczości pisarza do jednej, wyłącznej, naturalistycznej formuły. Żeromski, wielki realista, na pewno w formule takiej się nie mieści, choć związki jego z naturalizmem były żywe i trwałe.

Naturalizm jako swoistego rodzaju metoda twórcza nie stworzył na gruncie literatury polskiej żadnej zwartej grupy, która narzuciłaby swą poetykę twórcom i zawładnęła opinią choćby na krótko, ale z taką siłą i tak wyłącznie niemal, jak to się stało na zachodzie Europy, zwłaszcza we Francji w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ubiegłego stulecia. Przejawił się też naturalizm wyraźniej i dobitniej w działalności literackiej stosunkowo niewielkiej grupy pisarzy. Propagował go *con amore*, ze szczególną żarliwością i znajomością rzeczy główny jego teoretyk i historyk na gruncie polskim, Antoni Sygietyński, zarówno w studiach krytycznych, drukowanych na łamach *Ateneum* i *Wędrowca*, jak też w oryginalnej twórczości powieściowej i nowelistycznej. Tendencje naturalistyczne doszły wyraźniej do głosu w dziełach Adolfa Dygasińskiego, Artura Gruszeckiego, Ignacego Dąbrowskiego, swoiście przełamały się w ostentacyjnie przejawiskawionej i hałaśliwej niekiedy dramaturgii i powieściach Zapolskiej, w nowelistyce Zygmunta Niedźwieckiego, wpłynęły bez wątpienia na produkcję literacką pisarzy tak wybitnych, jak Orkan i Sieroszewski, których jednak w poczet konsekwentnych naturalistów zaliczyć przecież nie można. Ale poza tą grupą osobistości mniej lub więcej ściśle z kierunkiem związanych, jego urokom i sugestiom ulegających, pozostaje jeszcze cała falanga twórców, z których każdy przynajmniej częśćkę dziedzictwa naturalistycznego przejął. Mimo wszelkich bowiem zastrzeżeń, jakie by można wobec sztuki naturalistycznej wysunąć, miała ona przecież swoje aktywy. Wchłonęła wiele cennych wartości realizmu krytycznego, wzbogaciła tematykę i problematykę literacką o szereg nowych motywów i zagadnień, wzbudziła płodny ferment dzięki śmiałości i odwadze w podejmowaniu i stawianiu niejako na porządku dziennym dyskusji publicznej kwestii trudnych a palących i aktualnych, prowokowała myśl i sumienie dzięki bezwzględnej krytyce istniejącego układu społeczno-obyczajowych stosunków, dzięki przełamaniu pruderii niekiedy aż nazbyt przesadnej i obłudnej, zachęcała do wymiany poglądów swoim rewolucyjnym, a przynajmniej na pozór odkrywczym i nowym programem estetyczno-literackim. A nawet pomyłki i złudzenia naturalizmu musiały mieć siłę fascynowania i uwodzenia umysłów i wyobraźni, skoro kierunek dysponował, zwłaszcza na swym rodzimym gruncie francuskim, szeregiem piór świetnych, wnoszących trwałe wartości do dzieła literatury światowej. Zola, Maupassant, Huysmans, bracia Goncourt to

przecież nie tylko klasycy piśmiennictwa francuskiego, ale i literatury powszechnej. A poza tym dochodziły w naturalizmie do głosu pewne tendencje ideowe i formalne, znamienne ustosunkowania się do rzeczywistości, które zawsze mogą być pociągające dla określonego typu twórców, choćby światopoglądowych i programowych aspiracji czy też złudzeń kierunku w pełni nie podzielali.

117
Takim właśnie pisarzem, którego w żadnym wypadku nie można nazwać konsekwentnym naturalistą, a który spokrewniony był jednak z kierunkiem utajonymi powiązaniami duchowego powinowactwa i sympatii, jest Stefan Żeromski. W dziele jego znalazły rezonans dobitny i wyraźny pewne specyficzne, sztuce naturalistycznej właściwe tendencje, gdyż odpowiadały one jego widzeniu świata, społecznemu doświadczeniu, wreszcie może i dyspozycjom intelektualnej i uczuciowej konstytucji pisarza. Zanim przystąpimy do ukazania pierwszych kontaktów Żeromskiego z naturalizmem, pierwszych reakcji i odzewu, a potem dziejów i form współzycia twórcy ze światem idei naturalistów, warto wpieryw choćby po krótko przyjrzeć się chronologii zjawiska.

3

118
Pierwsze ślady naturalistycznej metody, pierwsze przecucie nowego kierunku unosi się w nabrzmiałej od politycznej i społecznej problematyki atmosferze czasów po 1848 roku¹. Już wtedy, w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XIX stulecia myśl i sztuka mieszczańska, przerażone siłą i rozmachem proletariackich wystąpień okresu wiosny ludów, czując w nich świadomą i wrogą siłę zaczynają opuszczać zwolna pozycje realizmu, który staje się niebezpieczny, ponieważ odsłania prawdę położenia. Pod koniec lat pięćdziesiątych Hippolit Taine przystępuje do opracowania systemu swej estetyki, która tak poważnie zaciąży na nowym kierunku „pozbawiając literaturę treści społecznej, kierując ją do kolekcjonerstwa”². W r. 1858 Taine pisząc o Balzacu analizuje elementy naturalistyczne (*les facultés de naturaliste*) w jego dziele używając po raz pierwszy terminu naturalizm w znaczeniu zbliżonym do tego, jakie nada mu w niedalekiej już przyszłości Zola³. Na lata pięćdziesiąte przypada też działalność teoretyczna i powieściopisarska jednego z najbardziej autentycznych,

¹ Por. Nowakowski J., *Spór o Zolę w Polsce*, Wrocław 1951, s. 7 n.

² Ibid.

³ Por. Markiewicz Zygmunt, *Grupa Medanu jako wyraz naturalizmu francuskiego*, Kraków 1947, s. 4 n.

aczkolwiek zapoznanych prekursorów naturalizmu, Juliusza Champfleury, autora studium o realizmie (1857) i szeregu powieści, ukazujących się w latach 1855—62, których metoda jest już *par excellence* naturalistyczna⁴. Tenże Champfleury zakłada pod koniec lat pięćdziesiątych do spółki z Edmundem Duranty tzw. „szkołę dagerotypu”, która specjalizuje się w fotograficznym utrwalaniu obrazów z życia drobnomieszczaństwa, półświatka, tzw. niższych sfer. Cały wysiłek autorów zmierzał ku wiernemu oddaniu beznadziejnej pospolitości, przytłaczającej szarzyzny tego istnienia „na dnie”, na peryferiach życia. Flaubert, którego nie bez podstaw uważać będą naturaliści za swego mistrza i patrona, już przed r. 1870 da wszystkie swe najważniejsze dzieła: *Panią Bovary* w 1857, *Salamambo* w 1862, *Wychowanie sentymentalne* w 1869. Na ten sam okres przypada działalność powieściopisarska braci Goncourt, którzy w szeregu faktograficznych studiów powieściowych usiłują odtworzyć *la vie vraie* rozmaitych środowisk społecznych i zawodowych: literatury (*Charles Demailly*, 1860), szpitali (*Soeur Philomène*, 1861), świata nowoczesnych kobiet (*Renée Mauperin*, 1864), służby domowej (*Germinie Lacerteux*, 1865), artystów (*Manette Salomon*, 1867), dając w istocie obrazy newrozy i patologicznych anomalii.

W r. 1867 Zola wydaje pierwszą powieść, która zwróciła uwagę i w parę miesięcy doczekała się drugiego wydania, *Teresę Raquin*, a w 1871 publikuje *La fortune des Rougon*, pierwszą powieść z cyklu *Rougon-Macquart*, któremu poświęci dwadzieścia z górą lat wyężonej, zapamiętałej pracy. Wszystkie te utwory, w których odnaleźć można w załączku lub nawet w rozkwicie poszczególne właściwości poetyki naturalistycznej, należą jednak w rzeczywistości do prehistorii naturalizmu. Znaczenie przełomowe mają dwie daty: jedna to rok 1871, druga to 1877. Po wielkim wstrząsie wojny francusko-pruskiej, po doświadczeniach ludowej rewolucji paryskiej stało się jasne, że — jak słusznie zauważono⁵ — „wielka oskarżycielska, tendencyjna sztuka Daumiera i Courbeta”, a także — dodajmy — Balzaca, Stendhala, Flauberta i Wiktora Hugo „jest dla burżuazji nie do przyjęcia. Powstaje zapotrzebowanie społeczne albo na sztukę zdecydowanie antyproletariacką..., albo przynajmniej na taką, która by odsunęła się od zasadniczego nurtu życia społecznego, która odwracałaby uwagę prze-

⁴ Ibid., s. 10 n.

⁵ Por. Zimand R., *Antoni Sygietyński jako krytyk artystyczny. Materiały do studiów i dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki...*, R. IV (1953), Nr 3—4 (15—16), s. 78.

ciętnego odbiorcy od zasadniczych konfliktów epoki... Naturalizm jako teoria sztuki odpowiadał tym potrzebom burżuazji tym bardziej, że w pierwszym swym okresie łączy on w doktrynie Zoli pierwiastki płaskiego empiryzmu z wybujałym estetyzmem”⁶.

W obrębie samego już kierunku literackiego drugą datę przełomową stanowi rok 1877, rok ukazania się pierwszej powieści Zoli, której sukces był całkowity i absolutny, *Assommoiru*, oraz rok opublikowania pierwszego manifestu nowej, świadomej już swych założeń i celów naturalistycznej szkoły, jakim było studium Huysmansa *Emil Zola i Assommoir*. Rok 1877 uchodzi przeto za *terminus a quo* naturalizmu, który od tej daty zmierzać będzie zdecydowanie i zwycięsko ku swemu apogeum, aby na 15 lat narzucić się literaturze jako dominujący kierunek i trzymać w ustawicznym naprężeniu i napięciu, w niegasnącym ogniu sporów i polemik nie tylko świadomość społeczną i literacką Francji, ale całej niemal pozostałej Europy. Moment szczytowy sukcesów to rok 1880. Opinia publiczna porażona została *Nana*. Jednocześnie Zola kodyfikuje teoretyczne założenia i zasady swego systemu w *Powieści eksperymentalnej*. W owym czasie wokół osoby mistrza i protagonisty zdołała się już skupić gromadka oddanych wielbicieli i wyznawców, którzy każdego czwartku w jego mieszkaniu paryskim lub każdej niedzieli w Médan pod Paryżem zbierają się na wielogodzinne dysputy o literaturze i sztuce. Owocem owych sympozjonów artystycznych i zarazem jakby symboliczną manifestacją jedności poglądów i solidarności ideowej uczestników są w tymże szczególnie płodnym roku wydane *Wieczory medańskie*, cykl nowel sześciu autorów, nowel jakby dla silniejszego zaakcentowania zawartości grupy osnutych na tym samym tragicznym motywie wojny francusko-pruskiej 1870 r.

Dziesięciolecie 1880—1890 to epoka dominacji i absolutnej niemal dyktatury kierunku w prozie francuskiej. W tym okresie pojawiają się z matematyczną regularnością dalsze tomy cyklu *Rougon-Macquartów*, cała skupiona w tych wąskich granicach jednego dziesięciolecia niepospolita twórczość Maupassanta, naturalistyczne powieści Huysmansa, debiutującego zresztą jeszcze w latach siedemdziesiątych, liczne utwory pomniejszych satelitów Zoli: Alexisa, Céarda, Hennique’a. Ale jednocześnie to dziesięciolecie jest okresem powolnego zmierzchu i przekwitania naturalizmu. W ciągu 15 lat swej głośniejszej kariery kierunek zdołał sformułować swe teoretyczne zasady, zreali-

⁶ Ibid.

zować je po części w praktyce twórczej, zdobyć niebywały rezonans i doczekać się powolnego schyłku swej sławy. Rok 1893, rok śmierci Maupassanta i rok ukazania się ostatniej, jednej z najsłabszych powieści Zolowskiego cyklu *Doktora Pascala*, to *terminus ad quem* naturalizmu. Zola tworzyć będzie co prawda jeszcze w dalszym ciągu niemal przez 10 lat, ale nie osiągnie już nigdy poziomu swych dawnych, najdoskonalszych kreaacji. Huysmans odejdzie już w połowie lat osiemdziesiątych od założeń teoretycznych szkoły na pozycje irracjonalizmu i mistyki, które zagarną go całkowicie. Pomniejsi medańczycy kopiować będą i powielać w nieskończoność pomysły mistrza i swoje własne w obrazach coraz bardziej drastycznych, coraz bardziej jaskrawych i prowokujących, które nie będą już jednak wywoływać wrażenia i odzewu. Naturalizm jako swoista metoda i tendencja właściwa i bliska schyłkowej sztuce mieszczańskiej, kołatać się będzie jeszcze długie dziesiątki lat zatracając coraz bardziej żywe w nim jeszcze w dobie Zoli mimo wszystkich pomyłek realistyczne walory i ustępując zwolna pierwszeństwa innym, bardziej skrajnym i radykalnym, bardziej konsekwentnym w swym antyrealizmie i antyracjonalizmie kierunkom artystycznym rozdzieranej wewnątrznymi sprzecznościami kultury, sztuki i literatury mieszczańskiej epoki imperializmu.

4

Kierunek cieszący się aż nazbyt hałaśliwym rozgłosem nie mógł nie znaleźć odzewu poza granicami swojej ojczyzny. Dla naszych zadań interesująca jest oczywiście sprawa recepcji idei naturalistycznych na gruncie polskim. Otóż trzeba podkreślić, że ta recepcja jest niemal paralelna do rozwoju i ekspansji kierunku na jego terenie rodzimym. Prasa polska posiada w owym czasie — trzeba to przyznać — doskonale funkcjonującą służbę informacyjną, która na gorąco, natychmiast donosi o najświeższych wydarzeniach kulturalnych, artystycznych i literackich, dziejących się w „metropolii świata”. Zarówno tygodniki, jak obszerniejsze periodyki typu *Biblioteki Warszawskiej* prowadzą stałą kronikę paryską, przynoszącą wyczerpujący przegląd najnowszych ewenementów literackich, przy czym niektóre korespondencje przemieniają się niemal w obszernie, krytyczne, nie rzadko polemiczne dysertacje na temat danego zjawiska czy zdarzenia. Jednocześnie zaś prasa wszystkich zaborów stara się o dostarczenie czytelnikom okazowych próbek nowej szkoły litera-

ckiej⁷. I tak np. warszawski Przegląd Tygodniowy w r. 1876 zapozna prenumeratorów z powieścią Zoli *Ekscelecja Eugeniusz Rougon*, co prawda tylko w streszczeniu, ale już niebawem, w latach następnych przynieść szereg utworów w całości: w 1877 *Błąd abbé Moureta* i dwa opowiadania Flauberta, *Herodiadę* i *Legendę o św. Julianie*, w 1878 całą serię drobniejszych opowiadań Zoli, w 1879 tegoż *Paryżankę* oraz *Szkice i obrazki*, tudzież Flauberta *Panią Bovary*. Niwa już w 1875 wydrukuje *Wnętrze Paryża* Zoli, a Nowiny w 1878/9 *Podbój miasta Plassans*. Maupassant będzie cieszyć się szczególnym uznaniem *Prawdy*, która od r. 1883 niemal corocznie dostarczy czytelnikom po kilka utworów autora *Baryłeczki*. Jednocześnie mnożą się przekłady książkowe. W 1876 ukazuje się w Krakowie *Salammo* Flauberta pod zmienionym tytułem *Córka Hamilkara*, a w dwa lata później w Warszawie *Pani Bovary*. Od 1876 pojawiają się też przekłady Zoli: w 1876 *Rodzina Rougon-Macquart* i *Wnętrze Paryża*, w 1878 *Typy duchowieństwa*, w 1879 *Karta miłości*, w 1883 *Magazyn nowości*, w roku następnym *Rozkosze życia*, w 1886 *Dzieło i Tajemnice Marsylii*, w 1888 *Śmierć Oliviera Bécaile*, w 1889 dwukrotnie, we Lwowie i w Warszawie *Marzenie*, w 1891 *Człowiek-zwierzę* i *Pieniądz*, w 1892 *Kłęska*, w 1893 *Jak dziś się żenia* i *Pogrom*, w 1894 *Doktor Pascal*, a w roku następnym ponownie *Doktor Pascal*, tudzież *Lourdes* i *Odprowa*. W tymże roku zaczynają wychodzić w Warszawie jakby „dzieła zbiorowe” Zoli, a raczej wybór dzieł pod wspólnym tytułem *Rodzina Rougon-Macquart, historia przyrodzona i społeczna jednej rodziny za drugiego cesarstwa*, a jednocześnie Teresa Jadwiga (Papi) daje wolną przeróbkę *Walki* jako *Kilka epizodów z wojny francusko-pruskiej*. W latach następnych, przed r. 1900 pojawiają się jeszcze z pism Zoli *Podbój Plassans* (1897), *Rzym* (1897), *Błąd abbé Moureta* (1898) i dwukrotnie, w 1898 i 1899, *Paryż*.

W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ukazuje się w wydaniu książkowym kilkanaście utworów powieściowych i nowelistycznych drugiego najwybitniejszego przedstawiciela szkoły, Maupassanta. I tak w 1885 pojawiają się w Warszawie *Siostry Rondoli*, w dwa lata potem w Łodzi *Przez kobiety* oraz we Lwowie przeróbka *Bel-Ami* pt. *Dziennikarz*. W 1890 warszawska Biblioteka Romansów i Powieści drukuje utwór tegoż autora *Jak śmierć silna*, a rok następny przynosi

⁷ Obfite, aczkolwiek niepełne ich zestawienie dał w cytowanym studium J. Nowakowski, s. 22 nn. Por. też Estreicher K., *Bibliografia polska XIX stulecia*.

inną powieść pisarza *Nasze serce*, tudzież w Galicji, w Złoczowie, w Bibliotece Powszechnej W. Zukerkandla wybór *Nowel*. Wreszcie w 1898 w Łódzkiej Bibliotece Nowości ukazują się *Panna Fifi — Nowe opowiadania*, a w lwowskiej Bibliotece Mrówki *Nowele*.

Popularyzacji literatury naturalistycznej na łamach pism i w wydaniach książkowych towarzyszy paralelnie namiętna, gorąca, niekiedy nawet gwałtowna dyskusja o realizmie i naturalizmie (terminy te jeszcze się wówczas mieszają), w której stroną atakującą są konserwatyści spod feudalnych znaków, zaniepokojeni w swym stanie posiadania polityczno-społecznymi, radykalnymi akcentami zwłaszcza w twórczości Zoli, a stroną atakowaną grupa ideologów mieszczańskiego pozytywizmu⁸. I tak obok normalnych tygodniowych, miesięcznych lub kwartalnych przeglądów pojawiają się w prasie wszystkich odcieni coraz częściej artykuły polemiczne, krytyczne rozprawy i roztrząsania na temat naturalizmu, wychodzące spod pióra korespondentów, krytyków i pisarzy o głośnych i renomowanych nazwiskach. Przegląd Tygodniowy, tak aktywny w dziele przyswajania nowalii naturalistycznych glebie rodzimej, obok stałych, systematycznie zamieszczanych notatek i sprawozdań informacyjnych publikuje w latach 1876—77 cykl artykułów o Flaubercie, Zoli i Daudecie pod łącznym tytułem *Realizm w powieści francuskiej*, a w latach 1879—80 przynosi szereg korespondencji i rozpraw polemicznych B. Limanowskiego, J. Kotarbińskiego i J. T. Hodiego o literaturze współczesnej, o krytyce i najnowszych prądach artystycznych. Niwa, która już w roku 1875 omawiała spór „romantyków” z „realistami” i zyskała sobie nie byle jakiego informatora o nadsekwańskich nowościach w osobie K. Waliszewskiego, w 1881 drukuje głośną, polemiczną diatribę przeciw naturalizmowi samego Sienkiewicza (*O naturalizmie w powieści*). Artykuły i studia o najnowszych publikacjach z literatury francuskiej, o walce idealizmu i realizmu ogłaszają Nowiny i warszawska Kronika Rodzinna. Popularny w najszerszych kołach czytelniczych Tygodnik Ilustrowany drukuje w 1888 przez dwa numery obszerniejszą rozprawkę pióra A. M. o *Granicach naturalizmu w literaturze i sztuce*, a w 1889 szkic K. Kaszewskiego o *Tainie i nowych prądach artystycznych* oraz omówienie *Dziennika Goncourtów* przez J. Bekermana. W tymże piśmie w r. 1890 A. Brisson recenzuje *La bête humaine* Zoli, a w 1893 Marrené Morzkowska publikuje

⁸ Przebieg tej polemiki, w której centralnym przedmiotem sporu była osobistość Zoli i jego dzieło, przedstawił J. Nowakowski w cyt. rozprawie.

w szeregu numerów studium o Hipolicie Tainie. Stałym współpracownikiem Tygodnika, informującym wyczerpująco o wydarzeniach w literackim i artystycznym świecie Paryża, jest utalentowany krytyk Edward Przewoński, który ogłasza jednocześnie swoje prace na łamach Prawdy (np. studium o *Germinalu* w 1885). W r. 1881 Antoni Sygietyński rozpoczyna w Ateneum druk serii świetnych, rzeczowych, do dziś jeszcze nie pozbawionych wartości essayów o *Współczesnej powieści we Francji*. Głos, z którym wiąże Żeromski początki swej twórczości, ogłasza zarówno oryginalne wypowiedzi na temat naturalizmu (jak np. A. Langego *Listy z Paryża*), jako też przekłady i studia krytyczne autorów obcych. W tymże samym roczniku, w którym debiutował Żeromski (1891), Głos drukuje kilka nowel Maupassanta oraz studium o tym pisarzu Brandesa⁹.

Dodajmy na koniec, że na ostatnie piętnastolecie XIX w. przypada okres narodzin i okrzepnięcia naturalizmu polskiego¹⁰. W r. 1884 Sygietyński ogłasza pierwszą swą powieść *Na skałach Calvados*, a Dygański pierwszy zbiór nowel. W roku następnym Zapolska publikuje *Akwarele* i rozpoczyna w Przeglądzie Tygodniowym druk *Kaśki Kariatydy*. W latach następnych rzucają oboje na rynek coraz to nowe tomy nowel, powieści i sztuk dramatycznych. W 1890 r. Sygietyński ogłasza drugą z kolei powieść: *Wysadzony z siodła*. Wreszcie w dziesięcioleciu ostatnim szczupłe grono pionierów nowej sztuki powiększa się o kilku neofitów; przybywają Niedźwiecki, Gruszecki, Dąbrowski, Konar, Ostoja-Sawicka.

5

Przytoczyliśmy świadomie ten nie pełny bynajmniej rejestr faktów. Pozwoli to nam zorientować się lepiej i łatwiej w genealogii i rodowodzie owych elementów naturalistycznych, które już w pierwocinach literackich młodego Żeromskiego wystąpią w tak znamienym zagęszczeniu.

⁹ Na szczegól ten zwrócił uwagę prof. Adamczewski S. w książce *Sztuka pisarska Żeromskiego*, Kraków 1949, s. 444. Co do Brandesa to należy nadmienić, że o naturalizmie pisał on kilkakrotnie m. i. w swoich głośnych nauce i nadzwyczaj popularnych publikacjach: *Główne prądy literatury XIX stulecia* (przekł. pol. Warszawa 1882—84) oraz *Umysły współczesne* (przekł. pol. Warszawa 1893—94). Młody Żeromski był entuzjastycznym czytelnikiem i wielbicielem tych książek.

¹⁰ Por. Jakubowski J. Z., *Z dziejów naturalizmu w Polsce*, Wrocław 1951, s. 12 n.

Zbieżność dat ma tu znaczenie nieobojętne. Przypomnijmy raz jeszcze chronologię zjawiska. Lata 1877—1890 to okres przewagi naturalizmu w prozie europejskiej. Naturalizm jest dynamiczny, przykuwa uwagę, prowokuje śmiałością wystąpień. W tych samych latach odbywa się paralelnie przenikanie naturalizmu na teren polski, najpierw za pośrednictwem prasy, niebawem w pierwszych tłumaczeniach książkowych. Towarzyszy im coraz gwałtowniejsza dyskusja publiczna, do której wciągnięte zostały najpoważniejsze organy opinii literackiej i najpoważniejsze nazwiska znakomitych krytyków, publicystów i pisarzy. W r. 1884 pojawiają się pierwsze jaskółki naturalizmu polskiego. I w tymże samym okresie, w latach 1876—1886 Stefan Żeromski, ówczesnie uczeń kieleckiego gimnazjum, sposobi się do zawodu pisarskiego. To stwierdzenie nie jest bynajmniej przesadą. Bo chociaż gorączkowa zaiste „twórczość” owych lat, której na próżno usiłują stawić tamę delikatne perswazje ukochanego nauczyciela Bema i życzliwe, ojcowskie rady redaktorów popularnych pisemek, obdarowywanych przez młodzieńczego autora aż nazbyt hojnie płodami niestrudzonej muzy, nie posiadała oczywiście literackiej wartości, a sam pisarz po latach, na schyłku życia oceni ją z uśmiechem jako naiwne rojenia wyobraźni chłopięcej, to przecież nie była ona efemerycznym, przemijającym kaprysem czy chorobą młodości, ale świadczyła w istocie rzeczy o bardzo wczesnym dojrzaniu nieodwołalnej decyzji. Żeromski już w latach gimnazjalnych osiąga absolutną świadomość powołania, absolutną pewność, że nie istnieje dla niego żadna inna droga życia poza pisarstwem.

K o sposobi się do zawodu pisarza, dla tego świat książek staje się — nieuniknioną logiką rzeczy — dziedziną najbardziej własną; i ten przede wszystkim interesuje się aktualną sytuacją w królestwie literatury. To sprawa sama przez się, najoczywiściej zrozumiała, psychologiczny „aksjomat”. Opublikowane niedawno dzienniki młodzieńcze Żeromskiego ujawniają po raz pierwszy rozmiary fenomenalnego czytania, które nawet przy swej chaotyczności i przypadkowości w doborze, nieuniknionej przecie w prowincjonalnych warunkach, musi dziś jeszcze imponować i budzić podziw. Prasa bieżąca stanowiła poważną pozycję w tym programie lektury. Ówczesne Kielce, miasteczko małe i zatechłe, nie były przecież odcięte całkowicie od szerszego świata. Kontakt z Warszawą był na ogół ścisły i nieprzerwany. Z Warszawy docierały książki i docierały pisma, codzienne, literackie, społeczne, informując o najświeższych wydarzeniach. Czasopisma cenione są na prowincji szczególnie, bo stanowią towar importowany i do-

stępny w ograniczonym zakresie. Dla inteligencji małego miasteczka są jedyną dostępną formą kontaktu z tym wszystkim, co dzieje się poza granicami tego małego świata prowincjonalnych, nieciekawych, powszednich spraw. Czasopisma i dzienniki prenumeruje się, wymienia nawzajem, składa się i pieczołowicie oprawia w roczniki, które nawet po latach mogą stanowić interesującą lekturę na długie jesienne lub zimowe wieczory. Żeromski jest z rzędu takich właśnie czytelników, co nie tylko pochłaniają ostatnie wieści, ale kochają się w specyficznym uroku starych, pożółkłych zeszytów i foliałów, wydobywanych z jakichś przepastnych, rodzinnych szaf, kryjówek i lamusów.

Miarą zainteresowań Żeromskiego dla ówczesnej prasy może być fakt, że ubogi gimnazjasta, borykający się ciężko z niedostatkiem, decyduje się przecież na ruinę budżetu i postanawia zaprenumerować własną gazetę:

1) Zaprenumerowałem *Tygodnik Powszechny*...¹¹

notuje ważne w uczniowskim życiu wydarzenie pod datą 12 stycznia 1884 r., a już 17 tegoż miesiąca zapisuje *pro memoria* jedną z radośniejszych chwil życia:

Odbieram pierwszy numer *Tygodnika*. Cóż to za radość mieć swoje piśmko. Mam doskonałą, jak już widzę z początku, powieść Lubowskiego pt. *Krok dalej*. Studia nad Zimorowiczem, Szymonowiczem i wszystkimi w ogóle sielankopisarzami naszymi złotego okresu, kronikę paryską, nowelkę Sowińskiego, dodatek powieściowy etc. etc.¹²

2) W tymże 1884 r. wespół z kilkoma kolegami zakłada Żeromski kółko literackie dla wspólnej lektury i dyskusji.

W każdą sobotę i w wigilię każdego święta zgromadzamy się u Michajłowa o godzinie 4 punktualnie. Posiedzenie trwa do 7.¹³

Każdy z uczestników tych zakonspirowanych biesiad literackich zobowiązuje się prenumerować jedno pismo, aby potem wymieniać je na inne.

3) Zrobiłem już to — pisze dalej Żeromski — że będziemy trzymać i czytać nasze pisma. Ja *Tygodnik*, Tomcio — *Rolę*, Chonowski — *Prawdę*, Michajłow — *Swiet*. Wilkoszewski (na nieszczęście bez uprzedniego porozumienia się ze mną) zaprenumerował także *Tygodnik Powszechny*, Jaś — *Przegląd Katolicki*.¹⁴

¹¹ Żeromski S.: *Dzienniki, I, 1882—1886*, (Warszawa) 1953, s. 225.

¹² *Ibid.*, s. 226.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

Okresami szczególnego nadrabiania niedoborów i wypełniania luk w zakresie aktualnego wykształcenia literackiego bywały dla młodego adepta literatury zwłaszcza letnie wakacje, które spędzał Żeromski zazwyczaj, a szczególnie w ostatnich latach gimnazjalnych, na kondycjach po ziemiańskich dworach kieleckiego regionu. Otóż owe posiadłości szlacheckie poszczycić się mogły nieraz posiadaniem wcale zasobnych i wartościowych księgozbiorów; prenumerowano tam prasę, poziom życia kulturalnego owej ziemiańskiej warstwy, zwłaszcza w domach bogatszych, bywał niekiedy nawet dość wysoki. Lekcje z powierzonymi jego opiece wychowankami z niższych zazwyczaj klas gimnazjum zabierały Żeromskiemu nieznaczną zaledwie część dnia; resztę chwil wolnych można było poświęcić korzystaniu z uroków życia wiejskiego i — lekturze. Notując wrażenia swoje z pierwszych dziesięciu dni pobytu w Sieradowicach na kondycji u pp. Zalewskich w lecie 1885 r. nie omieszka Żeromski zaznaczyć z radością:

Prenumerują tu wszystkie pisma warszawskie... Rzecz niesłychana: wszystkie dzienniki. Czytam Prawdę na funty...¹⁵

A w parę dni potem:

Czytałem przez dwa ostatnie dni następujące świeżo przywiezione pisma: Prawdę, Kłosy, Tygodn. Powszechny, Tygodn. Ilustrowany, Biesiadę Literacką, Echo Muzyczne, Błuszcz, Kolce, Muchę, Gaz. Warszawską, Kuriery i Gaz. Kielecką¹⁶.

Dodajmy do tej listy jeszcze tytuły inne, które — jak świadczą o tym liczne notacje w *Dziennikach* — nie mogły być obce początkującemu aspirantowi literatury: a więc Przegląd Tygodniowy i Niwe, dwa pisma, których udział w popularyzacji pojęcia „naturalizm” i w polemice o naturalizm był szczególnie wydatny; dodajmy Bibliotekę Warszawską, jedno z najstarszych, najszacowniejszych i najlepiej prowadzonych pism ówczesnych, które przez cały niemal czas istnienia posiadała stałą kronikę paryską, informującą bardzo wyczerpująco o najświeższych wydarzeniach kulturalnych w „stolicy świata”. Rozwój tendencji realistycznych i naturalistycznych w nowszej literaturze francuskiej śledzi się tam z wielką pilnością, a zarazem i niepokojem, jak przystało piśmisku w sprawach społecznych i literackich zajmującemu pozycje bez wątpienia konserwatywne, co zresztą nie pomniejsza znaczenia publikowanych w nim informacji, zawsze solid-

¹⁵ *Dzienniki*, I, s. 288.

¹⁶ *Ibid.*, s. 290.

6
nych i rzeczowych. Dodajmy wreszcie Ateneum, od 1881 r. doskonale redagowane przez Piotra Chmielowskiego, drukujące cykl świetnych studiów Sygietyńskiego o powieści francuskiej w tymże samym roczniku, w którym młody Żeromski czyta powieść Orzeszkowej *Zygmunt Ławicz* — a będziemy w prawie przyjąć jako pewnik, że w tych pilnych podróżach po rozległych obszarach publicystyki polskiej nie zabrakło okazji do poznania teorii i twórczości naturalistycznej i że gorliwy czytelnik ówczesnej prasy już w latach gimnazjalnych o istnieniu i o istocie kierunku musiał być na ogół poinformowany dość dobrze.

6

Nie można na podstawie przedmaturalnych tomów dziennika ustalić dokładnie, co z francuskiej literatury naturalistycznej było przysługiemu pisarzowi już w owym czasie znane. Żeromski nie wymienia ani jednego konkretnie tytułu, ani jednej publikacji książkowej. Jednakowoż bez obawy popełnienia omyłki możemy przyjąć, że musiał czytać zapewne to wszystko, co w przekładach pojawiała się na łamach ówczesnej prasy społeczno-literackiej, a może też niejedno z tłumaczeń książkowych, których — jak wynika z przytoczonego tu poprzednio rejestru — ukazało się przed r. 1886 na ogół sporo. Nazwiska Zoli, Maupassanta, a nawet pomniejszych satelitów szkoły, jak Alexisa, pojawiają się tu i ówdzie na kartach dziennika, jako imiona reprezentujące określoną szkołę, typ pisarstwa, metodę twórczą, wobec której młodzieńczy autor niepublikowanych — niestety — dramatów, powieści i utworów lirycznych zajmuje stanowisko nie dość jeszcze naówczas zdecydowane. Z jednej strony Żeromski wydaje się być skonsternowany i zdezorientowany wrzawą i hałasem, jakie podnoszą się przeciw naturalizmowi, a szczególnie Zoli ze szpalt prasy konserwatywnej i katolickiej; z drugiej zaś strony bardziej obiektywne, spokojne i rzeczowe wypowiedzi pism postępowych i liberalnych, tudzież własne bezpośrednie kontakty z literaturą naturalistyczną ukazują mu pewne pozytywne właściwości kierunku, dość nawet ponętne dla jego niewyrobionej jeszcze i niewykryształizowanej świadomości pisarskiej.

Pierwszy raz nazwisko Zoli pojawia się w notatach Żeromskiego pod datą 12 maja 1885 r. w dość osobliwym kontekście, z którego by wynikało, że Zola jest dla niego przede wszystkim synonimem literatury erotycznie śmiałej, moralnie prowokującej:

Marzę, jak marzył zapewne Krasiński, gdy pisał *Agaj-Hana*, jak marzy Zola lub Dumas. Są to sny lubieżne, a lubieżność nie jest zmysłowością. Ja stoję w takim marzeniu dosyć wysoko moralnie. To palenie się żywotne, naturalne, wewnętrzne. Śnię o cudownej, nieznannej kobiecie, porywam ją całą potęgą w ramiona, kocham ją — i hańbię. Snuje mi się cały orszak akcesoriów jej życia z dotykálną jasnością. Są to harde sny ciała, ciała czującego swą potęgę...¹⁷.

O dezorientacji bardzo naiwnego jeszcze adepta literatury świadczy też wymownie inne wyznanie, zapisane w parę miesięcy później, 4 września tegoż roku:

...wczoraj kupiłem i czytałem do późna w noc *Damę kameliową* Dumasa (syna). Sądziłem, że żałować będę czasu po przeczytaniu — tymczasem rzecz ma się całkiem inaczej. Tyle razy słyshałem podnoszące się wrzaski na naturalizm, na Zolę et consortes, że pewny byłem spotkania się z apostołstwem prostytucji — tymczasem spotykam w zacytowanej powieści śliczny obrazek. Na gruncie prostytucji, na tym gnojowisku ludzkości rosną bądź co bądź i rosnąć muszą — kwiaty takie jak Małgorzata Gautier. Nie ma zbrodni takiej, by nie kryła w sobie choćby paradoksalnej cnoty. W prostytutce muszą być strony dobre. Z psychologiczną prawdą autor odgrzebuje, za pomocą miłości Armanda, owe iskry dobre w sercu upadłej; iskry te zapalają się aż w wielki płomień poświęcenia, w miłość bez granic. Nagie bezwstydnie ciało kobiety utrzymywanej odział autor przecudowną gazą, namalował przepyszny portret. Społeczeństwo wydziela ze siebie i proteguje prostytucją, ale gdy ktoś nań wprost ukaże, gdy mówi o niej bez ogródki, choćby na jej tle budował artystyczny utwór — podnosi się krzyk. Prawda kole zawsze w oczy...¹⁸.

Wyznanie to jest z jednej strony oczywistym świadectwem słabej jeszcze orientacji w istocie rzeczy, ulegania głosowi tzw. opinii powszechnej, która pojęcie „naturalizm” niemal utożsamiała z pojęciem skandalu, a z drugiej strony jest dowodem dokonującej się zwolna ewolucji w poglądach Żeromskiego na istotę zjawiska. *Dama kameliowa* Dumasa, pisarza powiązanego niewątpliwie ze szkołą naturalistów jeśli nie bezpośrednio, to przecież pokrewieństwem postawy, odsłoniła Żeromskiemu pewne interesujące wartości społeczne, które niektórym, a zwłaszcza najmniej konsekwentnym w stosunku do teorii dziełom naturalistycznym z całą pewnością przysługiwały. Trzeba tu bowiem zaznaczyć, że naturalizm w sztuce, jak każde zjawisko życia, łączył w sobie w dialektycznej jedni wewnętrzne, nieuniknione sprzeczności. Był wyrazem lęku i obaw wobec zmieniającej się na niekorzyść klas posiadających konstelacji stosunków społeczno-politycznych i ekonomicznych, był świadectwem narastania tendencji antyre-

¹⁷ *Dzienniki*, I, s. 260 n.

¹⁸ *Ibid.*, s. 321.

alistycznych jako wykładnika kryjącego się za nimi filozoficznego, światopoglądowego zaplecza, prowadził w ostatecznych konsekwencjach swej dalszej ewolucji do całkowitego zaprzeczenia konstytutywnych zasad realizmu. Ale jednocześnie był też naturalizm na ówczesnym zwłaszcza etapie dla niektórych mieszczańskich pisarzy wyrazem rozczerowania do stosunków kapitalistycznych po 1870 r., a jego prowokacyjne metody stawały się wbrew filozoficznym i estetycznym założeniom doktryny w ręku poszczególnych pisarzy skutecznym narzędziem ostrej, bezwzględnej, ale słusznej, trafnej, realistycznej krytyki istniejącego ładu moralno-społecznego. Włączał się więc naturalizm w poszczególnych swoich ogniwach, w poszczególnych manifestacjach twórczych w niewygasły przecież do szczętu nurt realizmu krytycznego, zasilając go na swój sposób ostrością widzenia i inkwizytorską, demaskatorską pasją¹⁹.

Żeromski wyczuł to i to swego rodzaju „odkrycie” musiało zapewne spotęgować zainteresowanie jego dla głośniejszej, aczkolwiek nie dość mu jeszcze znanej szkoły literackiej. Być może, że zaczął odtąd z większą uwagą śledzić to wszystko, co z literatury naturalistycznej i o literaturze naturalistycznej ukazywało się na łamach pism ówczesnych, że nabyte tą drogą wiadomości stały się przedmiotem krytycznej analizy i przemyśleń przy jednoczesnej konfrontacji założeń kierunku z obiektywną wymową własnych obserwacji rzeczywistego życia. Naturalizm zaczyna być pokusą, której nie łatwo się oprzeć, jako że zdają się być w nim pewne elementy atrakcyjne, godne bliższego rozpatrzenia i zbadania. Interesująca notatka, zapisana pod 28 maja 1886 r. świadczy bez wątpienia o dokonującej się w poglądach Żeromskiego przemianie:

Tak, poeto! Trzeba realnym życiem żyć i realnie rzeczy brać. Ileż brudu w życiu, ile potwornej kurzawy, sypiącej się w idealizujące oczy! Z romantyką wkraczam zwolna na kamienistą ścieżkę udeptaną przez Zolę, Alexisa, Maupassanta i inną „naturalną” brać... Widzę, że tu więcej prawdy, więcej czegoś, co nazwałbym artystycznym zaspokojeniem. Życie tu daje więcej, więcej się odeń bierze — toteż i żywotność większa. Z początku trudna jest rzecz. Długo jest się romantykiem — realizmu, jak mawiał kochany Turgieniew, długo chwytą się te dawne znajome śpiewy Juliuszów... — ale to minie. Główna rzecz, aby życie wepchnąć w taki realno-naturalny tor — inaczej i badać ludzi z realnych punktów nauczyć się trudno...²⁰.

¹⁹ Por. Wyka K., *Recenzja studiów Jakubowskiego i Nowakowskiego o naturalizmie*. Pamiętnik Literacki, R. XLII (1951), z. 3—4, s. 1140 n. oraz uwagi tegoż autora w *Zarysie współczesnej literatury polskiej*. Kraków 1951, s. 30 nn.

²⁰ *Dzienniki*, I, s. 378.

To już niemal krok od uznania w naturalistycznej metodzie systemu wskazań, który może się okazać bardzo pomocny, gdy się zamysła wiernie odtwarzać rzeczywistość. Ale przyjęcie wszystkich konsekwencji naturalistycznej poetyki wydaje się Żeromskiemu niemożliwe, wprost absurdalne. Natura uczuciowa, impulsywna, pojmująca sztukę pisania przede wszystkim jako formę spowiedzi, bezpośredniego wyrażania „tego, co w nas się mieści, i tego, co boli głęboko...”²¹, nie może pogodzić się z żądaniem bezwzględnej obiektywizmu, bezstronności, niewzruszoności, którą przynajmniej w teorii postulowali naturaliści. Przytaczając pod datą 1 czerwca 1886 znamieną cytata z studium Antoniego Mazanowskiego o Mickiewiczu:

Najwłaściwiej jest ideał pogodzić z rzeczywistością; — zstępować do serc ludzkich i stamtąd wynosić skarby poezji. Bezwzględna obiektywność artysty jest — absurdem

zaopatruje ją Żeromski również znaczącą uwagą własną:

Owa to obiektywność bezwzględna, obiektywność nie znosząca ani tendencji, ani osobistej sympatii, ani istnienia własnej duszy w utworze — trwożyła mnie zawsze, ilekroć razy myślałem o naturalizmie...²²

Pisarzem, który najszcześliwiej jednoczy w swoich utworach „naturalistyczną” ostrość obserwacji z idealnym polotem i głęboko osobistym odczuciem rzeczy, wydaje mu się Turgieniew:

...bez ujmy dla naturalizmu można za ideał powieści wziąć powieść Turgieniewa²³.

I przytoczywszy wyjątek z *Zapisek myślowego* dodaje charakterystyczny komentarz:

Czy bogaty naturalizm francuski przedstawia sceny tak mistrzowskie, nie wiem — ale [wiem], że ja innego naturalizmu nie chcę. Nie pojmowałem i nie pojmuję obiektywizmu zupełnego. Trzeba tendencji. Turgieniew przejmował elektrycznym prądem całe społeczeństwo, cały naród malując, malując takie naturalistyczne obrazki...²⁴

Jest rzeczą oczywistą, że w tekście przytoczonym mówiąc o naturalizmie ma Żeromski w istocie na myśli realizm²⁵; nieuniknio-

²¹ Ibid., s. 381.

²² Ibid., s. 381 n.

²³ Ibid.

²⁴ Ibid., s. 384.

²⁵ Korzeniewska E. w studium o *Dziennikach* Żeromskiego (Pamiętnik Literacki, R. XLV, 1954, z. 3) zwróciła słusznie uwagę na chwiejność terminologii pisarza w tym zakresie. Naturalizm to „brudy życia”, innym razem „dążenie do obiektywizmu i wiernej obserwacji”, kiedy indziej nadaje mu Żeromski „szeroki sens realizmu”.

na to konsekwencja słabej jeszcze znajomości i teoretycznych zasad kierunku i praktyki twórczej w jej najbardziej typowych, reprezentatywnych objawach.

Bliższe rozeznanie się w istocie rzeczy będzie owocem i zdobyczą dopiero lat warszawskich. Żeromski uchwyci wówczas wnikliwiej specyficzne znamiona filozofii, światopoglądu i estetyki naturalistów i — rzecz znamienne — dojrzy wówczas w ich metodzie wiele interesujących, wartościowych w jego odczuciu walorów. Ta metoda wyda mu się szczególnie przydatna do malowania niektórych zwłaszcza stron, niektórych objawów i przypadłości życia. Osobiste doświadczenie społeczne miało tu chyba wpływ decydujący. Obserwacja nędzy wielkiego miasta, konfliktów i sprzeczności wewnętrznych, dzielących kapitalistyczną społeczność, tu, w warunkach odmiennej egzystencji ujawniających się silniej, wyraźniej, w bardziej jaskrawych formach, niż w zaśniedziałej atmosferze prowincjonalnej miściny, wreszcie własna, pozbawiona jakichkolwiek perspektyw na przyszłość wegetacja, która zmusi go w końcu do zarzucenia myśli o studiach i do ucieczki w guwernerkę — wszystko to zbliża Żeromskiego do szkoły naturalistów. Ich metoda nadaje się tak doskonale do odtworzenia obrazu tego okrutnego życia „na dnie” w całej jego brutalnej prawdzie. Na miesiące warszawskie przypada więc okres szczególnie bliskiego, intymnego współżycia początkującego debiutanta ze światem twórczości naturalistów. Żeromski czyta Zolę i Taine’a. Znajomość teoretycznych podstaw kierunku pogłębia się o tyle, że początkujący pisarz potrafi już bez omyłki i *expressis verbis* nazwać, określić, zdefiniować najbardziej charakterystyczne postulaty programu. A więc wie, że naturalizm to obsesja szczegółów, to fotograficzne reprodukowanie rzeczywistości w imię fanatycznie obserwowanej „prawdy”. Powierzając swym dziennikom najskrytsze osobiste przeżycia, myśli i uczucia powie, że „z naturalistyczną prawdą fotografować tu” będzie dnie swojego życia²⁶. Wie również Żeromski, że życie pojmuje naturalizm w kategoriach przyrodniczych wyłącznie i że następstwem owej fizjologicznej koncepcji świata i człowieka jest swoisty typ motywacji i swoista metoda przedstawienia, usiłująca współzawodniczyć z beznamiętnym obiektywizmem kliniczno-lekarskiego, anatomicznego opisu, i wreszcie swoisty krąg ulubionych i uprzywilejowanych, *par excellence* „naturalistycznych” tematów i motywów. Rozumie na koniec Żeromski, że ta sztuka, „wyzwalająca” człowieka od społecz-

²⁶ *Dzienniki*, II, s. 13.

nych przesłanek jego losu, aby go poddać w zamian pod władzę determinizmu praw przyrody, musi prowadzić nieuchronnie do wniosków bardzo ponurych i pesymistycznych:

Przeznaczeniem naturalnym człowieka, tak jak i zwierzęcia każdego, jest być zabitym lub umrzeć z głodu. Nie nieszczęście, ale szczęście jest przeciwnym naturze. Trzeba cierpieć takie przeznaczenie — czyż chcesz żądać od wielkich sił natury, by ci przerobiły serce i nerwy, i żebyś nie cierpiał? Zabijają cię, zjadają — to takie proste. Jeżeli chcesz zrozumieć życie — zapamiętaj sobie ten początek i koniec wszelkich żyjątek²⁷.

Ta „definicja” życia, przepisana z Taine’a, zachowa dla Żeromskiego na bardzo długo niepokojący urok. Toteż wszystkie utwory lub zarysy czy pomysły utworów, jakie wówczas powstają, odwołują się mniej lub więcej wyraźnie do wskazań i doświadczeń pisarzy grupy medańskiej. W r. 1887 pisze początkujący słuchacz medycyny weterynaryjnej patologiczne studium *U drzwi obłądu*. O jego charakterze daje wyobrażenie notatka z maja tegoż roku:

Odtwarzam w mojej noweli maniaka miłości, spazmatyka, pół-wariata. Chodzi o to, że człowiek ten jest takim z przyczyn czysto fizjologicznych...²⁸

W roku następnym, w *Szarej noweli* podejmuje Żeromski tak miły naturalistom motyw płaskiej wegetacji małego urzędniczka:

Zolizm opisu [wyznaje autor] skróciłem jednak... wobec świątobliwości czytelnika... ograniczyłem się drobiazgowością szczegółów życia widocznego, jawnego...²⁹

Planując powieść o arystokracji zapowiada:

...nie braknie mi fantazji ni odwagi, nie braknie piekielnej ironii, z jaką opiszę ich całych od stóp do głów, z bydlęctwem, głupotą — nie zawaham się przed hańbą i smrodem tej gnojowicy, w jakiej unurzałem moje niewinne serce z ich łaski. Naturaliści — Zola, Maupassant, Alexis, Goncourtowie, Dostojewski — wszyscy zamrużą oczy wobec cudownych szczegółów mojej muzy. — Nie obwinę nikogo — opiszę ich tylko... Utwór musi być do przesady obiektywny, bez cienia tendencji³⁰.

Jednocześnie jakby potwierdzając słuszność zasady swoistego dokumentaryzmu naturalistycznego, tak charakterystycznego dla „eksperymentalnej” metody, wyznacza obserwacji miejsce pierwsze w ze-

²⁷ Ibid., s. 421.

²⁸ Ibid. Cyt. za *Przedmową* A. Wasilewskiego do I tomu *Dzienników*, s. 31.

²⁹ Ibid.

³⁰ Ibid., s. 32.

spole wskazań, obowiązujących absolutnie i nieodwołalnie pisarza, pretendującego do miana naturalisty.

Nie podobna być nowelistą, nie znając życia. Dla powieściopisarza aulą rzeczywistego ukształtowania — jest aulą życia, podróże, nieustanne obcowanie ze sztuką, wyrabiającą smak krytyczny i budzącą instynkta estetyczne... Chcąc coś napisać, muszę mimo chęci zwracać się do wyobraźni, z niej wyciągać tematy i sztucznie je szlifować, smażyć dowcip, wytwarzać sztuczną nowelistyczną prawdziwość, nie mającą z prawdą żadnej styczności. Żywość szkicu wytwarza — życie, dowcip wytwarza — życie, obrazowanie wytwarza — życie. Chcąc te trzy rzeczy a jedną nowelę wysmażyć w głowie — preparuje się zlepek jak mój ostatni... Cały świat obserwacyjny dla mnie stanowi — audytorium, tania kuchnia, pokój nasz i ulica...³¹

Utwory pisane w tym czasie i nadsyłane redakcjom pism warszawskich, zresztą na ogół bezskutecznie, noszą wyraźny stempel naturalistycznej maniery. Jedną z nowel pt. *Z teki obiektywisty*, osnutą na drastycznym motywie spotkania brata z siostrą w domu publicznym, redaktor Przeglądu Tygodniowego Wiślicki odrzuca z powodu „przesady” w opisie „brudów” życia.

7

Nie posiadamy dla lat późniejszych, kiedy Żeromski jest już uznanym, sławnym i cenionym pisarzem, dokumentu równie autentycznego i pełnego nieocenionych wiadomości, jak dzienniki z lat młodzieńczych, który by mógł poinformować nas bezpośrednio o stosunku dojrzałego już twórcy do sztuki naturalistów. Ale pewne uwagi w dostępnych nam dziś listach, pewne wzmianki rozsiane tu i ówdzie po pismach literackich i utworach publicystycznych niejako przecieży światło na interesującą nas kwestię rzucają. Świadczą one przede wszystkim o ewolucji zapatrywań pisarza. Żeromski, autor o ustalonej renomie i pozycji, niewątpliwie jaśniej i dokładniej widział niedostatki teorii i praktyki pisarskiej kierunku, który w okresie literackich prymicji wydawał mu się niekiedy bardzo pociągający. Nieobojętne dla rozwoju poglądów były też losy osobiste. W liście do narzeczonej, Oktawii Rodkiewiczowej, datowanym w Krakowie 21 kwietnia 1892 r. znajduje się ciekawy fragment, który warto przytoczyć:

...Czytałem właśnie kilka ostatnich utworów francuskich, gdzie „wieczny temat” ukazuje się pod rozmaitymi postaciami, przyniesionymi przez czas obecny. Na taką miłość, jak ją maluje Maupassant, patrzyłem z uśmiechem poli-

³¹ Ibid., s. 32.

towania, jakby z dalekiego punktu na śmieszne skoki ludzi zgłupiałych. Nie widzę ludzi w tych stosunkach, jakie tam opisują. Dziwią się, że wykształcenie, sztuka, subtelność myślenia, wszystko, co człowieka czyni wyrafinowanie ucylizowanym, nie zastania od cierpień, jakimi szafuje swawola miłości. Mówią nawet wyraźnie ci autorowie, że miłość — to cierpienie... Co za głupota. Miłość — to szczęście, to nie tylko chwile głębokich, nieuchwytnych dreszczów szczęścia, ale wielka i trwała podpora, ów dla serca klęcznik, gdzie się modli i ufa w życie. Cierpienie zjawia się wtedy tylko, gdy się rozstajemy z istotą drogą, gdy ją tracimy z oczu, gdy czujemy jej nieobecność, ale nigdy nie może być treścią uczucia, bo byłoby jego przeczeniem. Czy wiesz, co znaczy to rozumowanie i ten pogląd na ludzi Bourgeta i Maupassanta? Oto — moje moralne wyzdrowienie, absolutną reakcję... Ja kilka lat temu byłem człowiekiem z powieści Maupassanta... Jest to ciekawy przewrót moralny, jakiego bym z głębi serca życzył ludziom współczesnym. Gdybym go tylko potrafił plastycznie przedstawić... Chcę od dawna podarować Ci odrodzonego siebie w szkicu, który by możność powrotu do moralnego zdrowia wszelkim Płozowskim naszego czasu przedstawiał. Nowożytna kobieta... może zbliżyć do przyrody i prawdy, do treści życia i jego dyrektywy — do altruizmu, jeżeli tylko będzie tak dobrą i prawą, jak Ty... ³²

Na kilka znamiennych momentów, mieszczących się w tym urywku, warto zwrócić uwagę. Przede wszystkim na to wyraźne, niedwuznaczne, *expressis verbis* wyrażone wyznanie, że się przecież w pewnym okresie było „człowiekiem z powieści Maupassanta”, a więc odczuwało się życie tak, jak on je odczuwał, a więc obraz świata zawarty w twórczości pisarzy tego typu, co autor *Une vie* przyjmowało się chyba z uznaniem i aprobatą jako słuszną, społecznie dającą się stwierdzić wizję rzeczywistości. I wynika dalej z tego fragmentu, że Żeromski nie tyle kwestionuje prawdziwość diagnozy wybitnego naturalisty, ile widzi w niej odbicie i uogólnienie pewnego autentycznego, istotnego stanu rzeczy, uwarunkowanego sytuacją społeczną i moralną tamtego, przedstawionego w owych utworach świata, świata, jakiego autor listu, odrodzony wewnętrznie przez miłość szczęśliwą, nie pojmuje. Ale to tylko wyjątkowy stan duszy czyni Żeromskiemu zdecydowanie obcą twórczość podziwianych ongiś pisarzy. Własne pisarstwo z tych samych lat, z których pochodzi ów list przytoczony, nie potwierdza bynajmniej zawartych w nim wyznań i spostrzeżeń.

W latach późniejszych, już po *Ludziach bezdomnych*, po *Popiołach i Dziejach grzechu*, w okresie dojrzałego w pełni talentu, Żeromski rozszerzy niepomierne granice swej literackiej wiedzy, zakres kontaktów artystycznych, znajdzie sobie nowych przewodników i mi-

³² Cyt. wg książki S. Piolun — Noyszewskiego: *Stefan Żeromski. Dom, dzieciństwo i młodość*, Warszawa—Kraków 1928, s. 243 n.

strzów, którzy będą mu ideałem sztuki pięknego i mądrego pisania. Olbrzymie znaczenie miały w tym względzie lata 1909—1912, lata pobytu we Francji, które są dla pisarza okresem gruntownych studiów nad mistrzami francuskiej prozy oraz szczególnie bliskiego, intymnego z nimi współżycia. W tych spotkaniach i kontaktach literackich, w których Żeromski zajmował zwykle pozycję ucznia i entuzjastycznego wyznawcy, przodujące miejsce zajmują wielcy realiści: Balzac, Stendhal, który właśnie wówczas, na przełomie dwu wieków, przeżywa swój olśniewający renesans, wreszcie znakomity Flaubert. Żeromski z właściwym sobie entuzjazmem poddaje się urokowi klarownej prozy koryfeuszów francuskiego powieściopisarstwa podziwiając ich za umiar, oszczędność słowa, za nieograniczone władztwo nad środkami wyrazu artystycznego, wypracowane w trudzie zdumiewającego wysiłku twórczego. To nawiązanie do najświetniejszych tradycji wielkiego realizmu świadczy niewątpliwie o trafnej intuicji artystycznej pisarza i o wycuciu istotnych wartości literatury tamtejszej, ale zważmy zarazem, że pośród tej trójcy pisarzy, którym Żeromski nie szczędzi słów uznania, znajduje się też i autor *Madame Bovary*, pisarz, którego przecież na jednakiej płaszczyźnie z Balzakiem czy Stendhalem stawiać nie sposób, którego związki z naturalizmem wychodziły daleko poza czysto przypadkową zbieżność w czasie sięgając w głąb, w samą istotę sztuki jakże w wielu punktach bliskiej ideowemu i artystycznemu stanowisku grupy Medanu. A właśnie Flaubert jest tym pisarzem spośród trzech wymienionych, którego Żeromski najczęściej aż do ostatnich swych literackich wystąpień szczególnie weneruje, otacza niezwykłą czcią, nieporównanie wyższą niż Balzaca czy Stendhala. W *Przemówieniu o Sienkiewiczu* z r. 1916 poświęci dłuższy ekskurs sztuce Flauberta uwydatniając fenomenalny talent psychologiczny autora *Pani Bovary*, rentgenowską przenikliwość w docieraniu do najgłębszych pokładów świadomości i podświadomości człowieka³³. W r. 1919, w utworze publicystycznym *Organizacja inteligencji zawodowej* nazwie znowuż Flauberta najgenialniejszym i najbystrzejszym obserwatorem dziejów człowieczych³⁴, a w kilka lat potem poświęci mu raz jeszcze w *rozprawie Snobizm i postęp* obszerniejszy fragment, w którym uzna *Panią Bovary* nie tylko za „ideał najwyższej ze sztuk, skonstruowanej umiejętności, świa-

³³ Por. *Elegie i inne pisma literackie i społeczne*, wyd. W. Borowy, Warszawa—Kraków 1928, s. 172 nn.

³⁴ *Bicze z piasku*, Warszawa—Kraków 1929, s. 73.

domej swych wartości pięknej prozy”, lecz jednocześnie za genialną, nie mającą sobie równej syntezę współczesności:

Historia *Madame Bovary* — to dzieje Adama i Ewy na ziemskim okręgu. I jakiś inny gatunek stworzeń, który po rodzie ludzkim zagarnąłby jego siedziby, mógłby odtworzyć z tego utworu grzeszną i nieszczęśliwą ludzkość, podobnie jak z jednego gotyckiego kielicha można odtworzyć wszystkie kształty, przepych i przekwit gotyku³⁵.

I jeszcze na rok przed śmiercią, w odpowiedzi na ankietę rozpisaną przez Les Nouvelles Littéraires na temat wpływu literackiego Francji na Polskę, napisze:

W czasach nowszych wpływ Stendhala i Flauberta był bardzo wydatny na konstrukcję i fakturę twórczości prozaików polskich. Mniej tu zaważył Zola, aczkolwiek miał zwolenników i naśladowców.

I szukając definicji tego, co można by określić mianem istoty czy ducha francuskiej sztuki i literatury, powie:

Jeżeli wolno jednak wyrazić osobiste mniemanie, to sędzę, że mistrz wszech czasów w sztuce pisarskiej, Gustaw Flaubert, najdoskonalej i najpełniej wyraził tego ducha...³⁶

Naturalizm jako pewne historyczne zjawisko w dziejach sztuki, jako pewna metoda twórcza zachowa dla Żeromskiego właściwie do końca swoisty urok, urok sztuki wyrażającej jeśli nie całkowicie, to na pewno częściowo, ułamkowo, nie mniej jednak istotną prawdę o życiu, urok metody szczególnie sprawnej, gwarantującej ostrość, wyrazistość i szokującą niekiedy drapieżność ujęcia, podatnej dla wyrażenia niektórych zwłaszcza stron i przejawów życia, tych najbardziej posępnych, ponurych, bolesnych, a tak zawsze niepokojących świadomość i sumienie pisarza. Joasia Podborska z *Ludzi bezdomnych*, która w swych „zwierzeniach” jest oczywistym *porte parole* pisarza, wyznaje w którymś miejscu, jak zbiera ją niekiedy chętka „zobaczyć z jakiegoś kąca Tolstoja, Ibsena, Zolę, Hauptmanna”³⁷, a w innym znów miejscu pisze o wstrząsającym wrażeniu lektury Maupassanta:

Parę razy zdarzyło mi się czytać takie rzeczy, od których włosy powstają na głowie i ciało drży jak w malarii (Guy de Maupassant, Owidiusz). Idąc ulicami trafiam często na widok, który mię nie tylko przeraża, ale wprost oglupia. Tymczasem setki ludzi przesuwają się obok tego jak obok latarni albo

³⁵ *Snobizm i postęp*, Wyd. II, Warszawa—Kraków 1926, s. 174 n.

³⁶ *Elegie*, s. 151—53.

³⁷ *Ludzie bezdomni. Pisma* pod red. S. Pigionia, t. VIII, s. 146.

szyldu. Egzystują jakieś nie znane mi łotrostwa, rzeczy pełne okrucieństwa i hańby, w których kobiety biorą udział...³⁸

A więc przerażający obraz świata, zawarty w dziele pisarza, skonfrontowany z doświadczeniem codziennym, zdaje się być jednak prawdziwy. Ta sztuka, mówiąca o tajemnych łotrostwach rodu ludzkiego znajduje przecież potwierdzenie na każdym niemal kroku.

W r. 1915 skarżąc się w słynnym odczycie zakopiańskim na jarzmo narodowej służby, które tak skrepowało i wypaczyło rozwój naszego piśmiennictwa pięknego skierowując je w ciasne i wyłączone łożysko, uniemożliwiając właściwie swobodne rozstrząsanie i rozwijanie „tych głębokich zagadnień, które dręczą duszę współczesnego człowieka”, wskazuje Żeromski na Poego, Stendhala, Flauberta i Goncourtów jako tych pisarzy, którym szczęśliwy los pozwolił brać pod uwagę „cel jedynie artystyczny, dla niego samego podjęty” i którzy właśnie najwspanialej ujawnili ową umiejętność odtwarzania w słowie „cnót i grzechów, namiętności, szaleństw, okrucieństw, walk wewnętrznych, upadków i obłądów...³⁹

8

Nasuwa się z kolei pytanie, co mogło w twórczości naturalistów zwrócić szczególną uwagę Żeromskiego, co mogło go ku niej pociągnąć, co mogło stać się momentem pośredniczącym w zbliżeniu? Sam bowiem rozgłos aktualny kierunku, którego literacka przewaga zbiegła się przypadkowo z okresem przebudzenia się i krzepnięcia świadomości twórczej Żeromskiego, nie mógł tu być przyczyną ani wystarczającą, ani tym więcej najważniejszą. Musiała się wytworzyć z czasem jakaś głębsza więź i musiało być w samym Żeromskim jakieś podatne i przychylne dla przyjęcia naturalistycznej inspiracji podłoże. I gdy się tę rzecz rozważa, nasuwa się przede wszystkim jedno podejrzenie: czy nie był przypadkiem owym momentem atrakcji nastrój dzieł naturalistów, ogólna tonacja i barwa ich świata. Obraz rzeczywistości zatopionej w mroku, w beznadziejnej szarzyźnie pospolitego istnienia bez celu i sensu musiał zapewne odpowiadać, musiał być jakoś szczególnie bliski pesymistycznemu nastrojowi młodego szlacheckiego rozbitka, u progu życia pozbawionego właściwie jakichkol-

³⁸ *Ibid.*, s. 170.

³⁹ *Literatura a życie polskie*. W tomie *Sen o szpadzie i sen o chlebie*, Warszawa—Kraków 1929, s. 72 n.

wiek perspektyw i widoków na przyszłość. Ten moment najogólniejszej natury, ów zasadniczy ton naturalistycznej sztuki i wnioski na temat porządku świata, jakie wyciągali przedstawiciele kierunku ze swej zapewne jednostronnej, lecz konsekwentnej analizy rzeczywistości, wydają się mieć w danym wypadku znaczenie bardzo istotne, jeśli uwzględnimy przede wszystkim społeczną sytuację początkującego pisarza.

Żeromski wstępował na drogę powołania w warunkach życiowych niewymownie trudnych. Śmierć matki, z którą łączyły uczuciowego chłopca szczególnie mocne więzy wewnętrznego powinowactwa i współżycia, katastrofa majątkowa ojca i jego zgon, ruina i rozbitcie rodzinnego ogniska, pogarszające się w związku z tym stale warunki egzystencji, które skłaniają młodego gimnazjastę do szukania środków pomocy w korepetycjach i w guwernerce, powolna a nieustępliwa deklasaacja aż do całkowitego niemal sproletaryzowania na warszawskim bruku — wszystko to odsłoniło Żeromskiemu bardzo wczesnie tragizm i smutek życia. Opuszczając w r. 1886, zresztą bez patentu dojrzałości, gimnazjum kieleckie, 22-letni kandydat do studiów weterynaryjnych zabierał z sobą w nieznany, obcy świat jedną jedyną rzecz najbardziej własną, świadomość, że wstępuje w to nieznane życie bez żadnych, absolutnie żadnych środków i nadziei na pomoc z czyjejkolwiek strony. „Nędza — nędza jest wszędzie ze mną...” I ratuje się przed ostatecznym załamaniem i rozpaczą przeświadczeniem, że

tam będzie przynajmniej swoboda i że sobą można być zawsze i wszędzie, że ukochane cele i wypieszczone ideały zdobywać można wszystkimi drogami, że nic, nawet nędza, nie zdoła zabić w silnie naprężonej duszy myśli podniosłych...⁴⁰

Niedaleka przyszłość miała nadspodziewanie jaskrawo i brutalnie potwierdzić najgorsze przecucia i obawy. Lata warszawskie to okres powolnego zstępowania na dno.

9. 5. 1887. Zeszedłem do najniższego prawie pokładu życia. Nie mam grosza przy duszy i żadnego widoku na przyszłość... Najpotworniejsza potworność znudzenia głodowego obsiadać mnie zaczyna... Nieraz, gdy jestem zupełnie głodny i zupełnie bezsilny wskutek bólu boku, niemyty, z brudnymi rękami, w wytartym tużurku, i wchodzę na nieskończoną wysokość naszych schodów a drzwi zastają od mieszkania zamknięte, to... to czułbym wielką wdzięczność ku temu, kto by mnie z wysokości tych schodów zepchnął.

⁴⁰ *Dzienniki*, I, s. 385.

Wszystko wokoło mnie, wszystko we mnie, wszystko moje — zewstrętniało. Nienawidzę się tak, że z rozkoszą podrapałbym sobie twarz...

11. 5. 1887. Więcej niż tydzień temu nie jadłem obiadu — gdybyż obiadu, nie miałem nic w ustach prócz herbaty i chleba. Zbierałem się już wczoraj zapisać wrażenia wywołane przez głód.

14. 5. 1887. Ostatecznie głód znieść można i ani bym wspomniał o nim, gdyby nie to, że wiąże się z nim samotność okropna, zabójcza. Wchodzę do mieszkania, zastaję Soplicę — milczymy przez cały dzień. W końcu — ja lub on wychodzimy. Idę do Otosia. Ten jest idiotyczny na wszystkich punktach. Mówić z nim nie mogę, bo mnie to męczy... Budzę się rano i wody nie ma do umycia, bo Soplica zwymyślał stróżkę, która nam usługiwała — nie myję się więc wcale. Herbaty już nie piłem trzy dni. Chleba nie ma zupełnie — ach — to potworne, brudne, wstrętne, obrzydliwe, obrzydliwe.

15. 6. 1887. Nędza, w jakiej żyję od paru dni, nie da się z niczym porównać. Stałem się bezmyślną istotą, doznającą jedynie wstrząśnień nerwowych. Wstrząśnienia te zamieniać się zaczynają w stan ciągły: morduje mnie huk powozów, głośne rozmowy, głos dzwonek⁴¹.

Dodajmy do tych notatek znamienne spostrzeżenia, które głodujący student-literat miał sposobność poczynić bardzo rychło w środowisku stolicy, w środowisku, w którym podziały klasowe, wszystkie dysproporcje społeczne, wszystkie krzyczące w głos krzywdy ujawniały się ze szczególną ostrością:

13. 6. 1887. Po obiedzie, jak porządny obywatel warszawski, poszedłem w Aleje. Tłum pojazdów, powozów, procesja wystrojonych dam, uśmiechy, wesołość, szczęście. Gucio Potocki w faetonie z groomami, kolega mój — Kiczorowski — rozparty w karecie — ja tylko jeden tam byłem w najwyczajniej dziurawych butach⁴².

26. 5. 1888. Praca. — Tak, praca. Czemuż to praca nie otrzymuje zapłaty? Dlaczego mój dłużnik je obiad, a ja obgryzam na obiad paznokcie? Dlaczego ja spędzam bezsensie noc na pisaniu, a cały ten świat przewala się z hukiem w błyszczącej karecie, bawi się w salonie lub pije z omszonej butli?

Tak, bo już nie myślicielstwo gada przeze mnie, ale szary tłum głodnych, zmiażdżonych, odepchniętych od stołu. Więc komunizm?

Spróbujcie, wszyscy wy najedzeni panowie, nie widzieć go tu, u nas, w otchłani.

Ten tydzień głodu nie łatwo wyjdzie mi z pamięci. Pogłębiły się moje myśli⁴³.

Dodajmy wreszcie do tych jakże wiele mówiących wynurzeń obserwacje, jakie już po opuszczeniu Warszawy będzie mógł poczynić

⁴¹ Ibid., II, s. 213—14, 220, 269.

⁴² Ibid., s. 267.

⁴³ Cyt. za Wasilewskim A., *Dziennik Stefana Żeromskiego*. W tomie zbior. *Stefan Żeromski*, (Warszawa) 1951, Czytelnik, s. 30 n.

nauczyciel domowy ziemiańskich rodzin na wsi polskiej w zaborze rosyjskim, obserwacje, które zostaną niebawem spożytkowane w świetnych nowelach chłopskich, a będziemy mieli zespół obiektywnych przesłanek, kształtujących świadomość społeczną i pisarską człowieka i określających swoiste widzenie i ocenę świata. Doświadczenie społeczne początkującego pisarza, któremu specyficzne warunki życia odsłoniły szczególnie wczesnie prawdę socjalnego położenia milionowej masy najuboższej i najbardziej skrzywdzonej ludności kraju, uświadomiły położenie setek tysięcy rozbitków takich jak on sam, wytraconych z normalnej kolei losu, nie przystosowanych do zmienionych okoliczności i na próżno szukających sobie w nich miejsca, to doświadczenie najosobistsze i wsparty na nim osąd rzeczywistości współczesnej były, jak się zdaje, tym najistotniejszym czynnikiem, który początkującemu pisarzowi ułatwił recepcję pewnych reprezentatywnych idei naturalistycznej estetyki, twórczości i poglądu na świat. Pesymistyczna wizja współczesnego świata, kreślona w sztuce naturalistów szarymi i ciemnymi barwami, piórem ostrym i dotkliwie przejmującym, zetknęła się z indywidualnym, analogicznym pod niektórymi względami widzeniem rzeczy natrafiając na grunt podatny do jej przyjęcia i aprobaty. W nastroju sztuki naturalistycznej, w jej charakterystycznych uogólnieniach, w jej brutalnych, dysonansowych akcentach odnajdywał młodociany aspirant literatury i początkujący pisarz ten sam ton protestu i sprzeciwu, który podnosił się z najgłębszego dna jego własnej, wrażliwej, namiętnie reagującej na zło świata istoty moralnej.

Podobieństwo postawy wobec życia i podobieństwo emocjonalnego odczuwania było zapewne szczególnie ważkim czynnikiem zbliżenia, ale były też jednocześnie i inne. Pogłębiały ów kontakt, zrazu powierzchowny i ostrożny, oraz wzmacniały niewątpliwie sympatię określone akcenty krytyki społecznej, bardzo charakterystyczne dla naturalistów, którzy ujawniali wyraźne aspiracje reformatorskie i niejednokrotnie podkreślali je w publicznych wystąpieniach. Naturaliści bowiem, błędzacy w uogólnieniach, w nazbyt upraszczającej interpretacji życia, nie rezygnowali przecie z krytycznej oceny rzeczywistości i w tej krytyce zdobywali się niekiedy na spostrzeżenia trafne i śmiałe. Mieli swoje ulubione problemowe zakresy, w których obrębie ze szczególną predylekcją, pasją, upodobaniem poruszała się ich krytyczna, osądzająca myśl.

Wśród wielu instytucji, stanowiących przedmiot nieustannego ataku, dwie przyciągały ich uwagę ze szczególnym uporem: instytucja

kościola i instytucja małżeństwa mieszczańskiego. Nie mogło być przeto dla młodego Żeromskiego faktem obojętnym, że zetknięcie się z problematyką i ideologią naturalizmu zbiegło się z jego własnym kryzysem religijnym, datującym się już od 6 klasy gimnazjum. Lektura Drapera *Dziejów stosunku wiary do rozumu*, Renanowskiego *Vie de Jésus*, zetknięcie się z odgłosami najpopularniejszej filozofii czasu, empiryczno-ewolucjonistycznej mieszaniny Comte'a, Milla i Spencera, ferment wywołany rewolucyjnym działaniem 3-tomowej *Historii cywilizacji w Anglii* Tomasza Buckle'a, tej „ewangelii” światopoglądowej ówczesnego pokolenia, książki zaszczepiającej w młodocianych umysłach kieleckich gimnazjastów pierwsze zasady materialistycznego myślenia, empirycznej i racjonalistycznej postawy wobec świata, wreszcie niepokojącej swym zdecydowanym antyklerykalizmem, na koniec osobisty, dyskretny wpływ Antoniego Gustawa Bema, postaci naprawdę wyjątkowej, tak dobitnie odcinającej się od powszechnej szarzyzny kieleckiego środowiska, postępowca, pozytywisty, wolnomyśliciela, libertyna, o głowę przewyższającego otoczenie kulturą, wiedzą, niezależnością myśli — wszystko to, cała ta atmosfera intelektualna, dominująca w kręgu najbardziej umysłowo aktywnej i dojrzałej młodzieży przyspieszała w wysokim stopniu ewolucję w kierunku coraz bardziej pogłębiającego się indyferentyzmu religijnego. Dołączyły się momenty natury społecznej. Bystra obserwacja stosunków wiejskich w czasie korepetytorskich kondycji wakacyjnych ujawniła Żeromskiemu bardzo wcześnie powiązanie interesów dworu i plebanii, kroczących solidarnie przeciw wiejskim biedakom. Pogłębiający się na tle lektury i doświadczeń własnych radykalizm społeczny musiał bardzo szybko postawić Żeromskiego w zasadniczej opozycji do gimnazjalnego katechety, występującego w roli nie tylko nauczyciela religii, ale i ideowego obrońcy społeczno-politycznego *ancien-regime'u*. Dotykały głęboko i boleśnie bezwzględne, potępiające osady, jakich nie szczędził ks. kanonik Czerwiński postaciom i ideom, które Żeromski wielbił, które czcił niemal jak świętość.

Lekcje religii [zanotuje w dzienniku] wprowadzają mię we wściekłość. Kanonik rysuje zaburzenia we Włoszech z czasów Garibaldiego. Świętą postać Mazziniego obrzucił błotem. Nie, nie zejdzem się już nigdy z czarnymi aniołami. Nienawidzę księży. Ranią mię najboleśniej. Te jezuickie kruczki, to cofanie się i rzucanie naprzód, te wybiegi na pole logiki, filozofii — są mi wstrętne. Ukrywają fałsz i niskie cele⁴⁴.

⁴⁴ *Dzienniki*, I, s. 266.

Taki stan umysłu przygotowywał glebę szczególnie wdzięczną i podatną dla przyjęcia pewnych antyklerykalnych wypadów naturalistycznej prozy, która postaciom duchownym wyznaczała na ogół w hierarchii społecznej i moralnej swego świata pozycję niezbyt wysoką i zaszczytną.

I dalej: nie mogło być rzeczą obojętną, że Żeromski zetknął się z twórczością naturalistów, z ich gwałtownym atakiem na system mieszczańskiej moralności, a szczególnie na instytucję małżeństwa właśnie w okresie, gdy namiętny, impulsywny, wcześniej duchowo i fizycznie dojrzały uwikłał się w poważny, bardzo daleko posunięty romans ze starszą od siebie, ale jeszcze młodą i uroczą mężatką. Przeróżliwie jasna świadomość najgłębszej niemoralności sytuacji, niemoralności tej kobiety, która jednocześnie należąc do dwu mężczyzn nigdy by się jednak nie odważyła pójść tylko za głosem serca i sumienia, ponieważ oznaczałoby to ruinę jej pozycji społecznej, materialnej i „moralnej”, świadomość niemoralności kochanka, który pocziwego p. Leona (męża) okrada potajemnie z honoru i praw, i wreszcie niemoralność (zresztą nieświadoma) męża, który korzysta z praw właściwie jemu nie należnych, skoro ta kobieta go nie kocha — prowokuje szereg namiętnych inwektyw przeciw małżeństwu, pojętemu jako niewola kobiety i małstrom udręczeń dwojga czy trojga ludzi.

Mam szaloną chęć walczenia z prawami małżeństwa. Wielbię obecnie George Sanda i Constanta. Dlaczego jestem Helenie obcy, jeśli jestem jej tak bliski? Ten wieczny rozdział nasz nazywa się prawem... Ideał zgniłych średniowiecznych ascetów, obrzydły przesąd, nikczemne kajdany bierze w ręce społeczeństwo, by rzucić za wyrazami tych tortur piętno hańby na jednostki. Każdy, wzięty oddzielnie, kamieniujący, jest niepoprawnie identyczny z kamienowanym, a jednak ogół tych ludzi krzyczy wielkim głosem, że głos jego — głos prawa... Na łonie tej wielkiej cywilizacyjnej świata areny, Europy, nie powinno być niewolnic!⁴⁵

Samo życie stwarza niekiedy sytuacje powieściowe, a ta, autentyczna i realna, jakże przypomina ulubioną, ograny aż do przesytu motyw naturalistycznej prozy: trójkąt małżeński i towarzyszący mu nieodłącznie ton fałszu, zakłamania, przeciw któremu buntuje się wrodzone, instynktowne poczucie moralne. Żeromski miewał niekiedy tego świadomość, gdy pod nieodpartą sugestią wniosków płynących z analizy sytuacji własnej kreślił w dzienniku „szkic powieściowy, maleńki, ale... naturalistyczny” i sarkastyczną ironią zaprawiony

⁴⁵ *Dzienniki*, I, s. 365.

pt. *Pierwszy raz*⁴⁶ lub gdy w innym miejscu swych zwierzeń notował:

Wnosząc z dnia dzisiejszego stosunek mój z Heleną można będzie mierzyć naturalistycznym łokciem. Tyle zostanie... z szalonego, chorobliwego uczucia: temat na powieść...⁴⁷

Pojawi się wówczas nieodparta podnieta, pierwszy zamysł przedstawienia wszystkiej niktzemności, obłudy, zakłamania obyczajowości i moralnego klimatu tamtych czasów:

Potrzeba przedstawić całą brzydotę dzisiejszej nerwowo-zwierzęcej miłości, wykazać całą etyczną nierozwagę w miłowaniu kobiety zamężnej i wystawić słabość młodego pokolenia⁴⁸.

I na koniec trzeba by wskazać na jeszcze jeden czynnik, który niewątpliwie spełnił rolę pośrednika i łącznika między kształtującą się świadomością twórczą początkującego pisarza a światem idei naturalizmu: na fizjologizm, sensualizm, przyrodniczy scjentyzm naturalistycznego programu, co bez wątpienia musiało być momentem nie byle jakiej atrakcji dla adepta „nauk fizjologicznych”. Są w dziennikach Żeromskiego zastanawiające w ustach 20-letniego młodzieńca uogólnienia nabyte w szkole życia doświadczeń, uogólnienia jakże dziwnie zbiegające się z typowo naturalistycznym ujęciem istoty bytu. W r. 1883 19-letni uczeń 6 klasy zapisze taką np. zdumiewającą bądź co bądź w tym wieku, a z lektury chyba po części poczerpniętą „definicję” życia:

Bolesny dramat!... Urodzi się człowiek z uśmiechem na ustach i drobne rączka wyciąga w świat ciekawie i wesoło. W zwierzęcym mózgu tego stworzonka snują się obrazy i postacie barwne, złociste... Och! jakże jest wówczas szczęśliwym człowiek, gdy matki pierś ssie. Później zaczyna żyć, uczyć się grać komedii [!] przed sobą i światem... Ciągłe się uczy i uczy do zamordowania, do śmierci. I na co? By mu sypnięto na piersi garść piachu... Raz zda się jest lepszym, raz zagląda w świat czarów, w niebo, gdy ujrzy kobietę-aniola i pokocha ją czystą miłością. Później znów jest zwierzęciem, bo i miłość — to także pociąg zwierzęcy. Idealny posąg twego ukochania, któryś sobie w sercu wyrzeźbił — pryśnie, gdy model do tego idealnego portretu zawleciesz po ślubie do łóżka, obedrzesz z uroczych barw, w jakieś ją marzył ubraną, i po miesiącu zobaczysz zwykłą kobietę — to „niebo dla zmysłów, piekło dla duszy, czyściec dla kieszeni”. I znowu rozczarowanie. Przy grobie dopiero zobaczysz, że życie, zda się, zakrawa na komedię, a tragicznie się kończy — a stąd i całe zabarwia się duchem tragicznym. Dramatem to życie, dramatem krwawym i przykrym!...⁴⁹

⁴⁶ *Dzienniki*, t. I, s. 345 nn.

⁴⁷ *Ibid.*, s. 389.

⁴⁸ *Ibid.*, II, s. 368.

⁴⁹ *Ibid.*, I, s. 235.

Wszystko, co budzi ufność, co wydaje się piękne i godne miłości, przy bliższym wejrzeniu ujawnia swoją nicość osłanianą pozorem:

Pokocham kogoś na dwa miesiące i będę się modlił doń, kadzideł go nim-busem otaczał, aż wyczerpię tę przyjaźń i lornetkę przyjaźni przewracam: przykładam ją do oczu tą stroną, która przybliża. Widzę zamiast zdala uwielbianych przyjaźni ideałów — zimne i zbłocone zwierzęta. Cóż robić? — zwykła to kolej, zwykły przebieg poszukiwań ideału; zwykła historia poszukiwania tego, co nigdy nie zamieszkuje na ziemi⁵⁰.

Nawet miłość, jedyne zjawisko, które zdaje się istnieć poza wszelkim wątpieniem i ironią, może okazać się i aż nadto często okazuje nie tym i nie taką, jaką maluje nam nasze ludzące marzenie. 7 maja 1885 r. zapisze sobie Żeromski następującą cytata z Spencera:

Ze wszystkich elementów, łączących się w różnych proporcjach dla wywołania w piersi męskiej uczucia złożonego, zwanego miłością — na pierwszym miejscu znajduje się pociąg fizyczny, następnie moralny, a miejsce dopiero ostatnie zajmuje pociąg umysłowy⁵¹.

I zaopatrzy ten urywek w następującą glosę własną:

Tak, tak... Trudno się zaprzec. Kochamy dobroć, dowcip, wykształcenie — ale przede wszystkim kochamy oczy cudowne, te mądre oczy, co to, jak mówi Heine, zadają wiecznie pytania, na które odpowiedzi nie znajdziesz w mózgu ni w sercu; najmilej wspominamy chwile takie, gdy wolno było całować drogie usta — i ni jedna poważna rozmowa, ni moralne aforyzmy nie utkwiły tak na głucho w pamięci, jak chwile, gdy krew uderzała w skroniach gwałtownie. Kochamy myślą, uczuciem, ale najpierwej — krwią...⁵²

A już w okresie warszawskim ujmie swój pogląd bez niedomówień w jednoznaczna formułę:

Przyjmuję drugi naturalistyczny pewnik, że w uczuciu, miłością zwanym, zasadniczą, a bodaj czy nie jedyną rolę popęd płciowy odgrywa. Z niego tworzą się dopiero owe subtelne kombinacje, idealna tęsknota, która za miłość bierzem, tworzy się zazdrość et consortes.

Kochamy się przede wszystkim i bodaj czy nie jedynie organami płciowymi⁵³.

Innym znów razem całość bytu przedstawi się wyobraźni młodzieńczej jako wielkie pożeranie się wzajemne, zaciekła walka o byt i nienasycona, wszechogarniająca żądza zabijania:

⁵⁰ *Dzienniki*, I, s. 240.

⁵¹ *Ibid.*, s. 256.

⁵² *Ibid.*, s. 256 n.

⁵³ *Ibid.*, II, s. 59.

Polowałem z Władziem całymi, literalnie całymi dniami. Po kilka godzin spędzaliśmy na ogromnej łodzi, sterując po psarskim stawie, reszta dnia spływała na podjeżdżaniu grzywaczy. Zabijałem kaczki, szpaki etc. Pędzę życie dzikie i wolne. Zanurzam się w falach przyrody i wychodzę nienasycony. Nienasyconie to tłumaczy się upadkiem dobroci mojej i litości. Tę tkliwą naturę, ten rzut oka szeroki, obejmujący wszystkie twory i przedstawiciele [!] natury, tę litość gorącą i kochającą, zjawiającą się zawsze, gdy którekolwiek z niemowląt natury pada pod ciosem siepacza-człowieka, zastępuje mordercza chęć i pragnienie krwi. To znaczy nienasyconie, to znaczy namiętność owa myśliwska. Czuję i dziś uderzenie pulsów, uderzenie serca ostatnie zabitej istoty. Boże mój — to wszystko idzie jeść. Kaczka zjada robaka, kaczkę zabija i zjada człowiek. Ruch ten powtarza się w nieskończoność. Przedmioty konsumpcji wyczerpują się i wyczerpują — co będzie, gdy się wyczerpie wszystko i zostanie sam pan świata? O, walko, walko straszna, walko przerażająca — straszną będzie twoja agonia!⁵⁴

W takim stanie świadomości fizjologia, anatomia, chemia musiały zostać uznane za klucz uniwersalny, otwierający zamki do wszystkich tajemnic życia.

Ach, jak najprędzej uczyć się fizjologii. Istnieje ścisły stosunek między cierpieniami ciała i duszy, pomimo niewidocznego na pozór ich źródła...⁵⁵

Toteż pogodzenie się z myślą o niedostępności uniwersytetu i o studiach weterynaryjnych jako jedynej realnej możliwości przyszło na ogół łatwo.

Chcę i wierzę [pisze Żeromski w przededniu wyjazdu do Warszawy], że praca moja na niewdzięcznej „wtryniarni” będzie dźwignią w odtwarzaniu ludzkich postaci. (Co prawdą tam uczą o... zwierzętach). To nie! To będą rzeczy nowe, żywe, świeże, dzisiejsze. My to odtworzymy, przesmażym w alembiku i retorcie, pod którą zapalim ogień artyzmu. Doprawdy zaczynam sobie wierzyć — a to już dużo znaczy. Toż dosyć już gimnazjalnej łaciny i greckiego, dość dzieciństw. Fizyka, chemia... anatomia! Anatomia — jeden elektryczny wyraz...⁵⁶

Zbierając, co tu powiedziano, możemy stwierdzić, że przytoczone momenty, a więc bogate doświadczenie i wiedza społeczna młodocianego pisarza, formujący się na podstawie tej wiedzy obraz świata, jego diagnoza i ocena, niektóre akcenty krytyki społecznej naturalizmu, trafiające Żeromskiemu szczególnie do przekonania na skutek jego indywidualnej sytuacji życiowej, wreszcie pewne sugestie estetyki i programu literackiego szkoły stały się elementem ułatwiającym zblizenie, swoistego rodzaju pomostem, umożliwiającym prze-

⁵⁴ *Dzienniki*, I, s. 309.

⁵⁵ *Ibid.*, s. 338.

⁵⁶ *Ibid.*, s. 385.

nikanie ideologii i metody tak głośnego w owych latach kierunku do twórczości własnej pisarza. Żeromski nie dał się oczywiście nigdy ująć całkowicie w pęta ciasnej doktryny, był zbyt wybitną indywidualnością, by się w niej zmieścić bez reszty. Można na podstawie tychże samych, wielokrotnie cytowanych tu *Dzienników* pisarza wykazać dowodnie, jak mimo wszystkich pokus swego czasu Żeromski jednak przechylał się zawsze na stronę realizmu, w nim widział najwyższy i niedościgniony ideał sztuki⁵⁷. Nie mniej jednak pewne elementy światopoglądu i poetyki naturalizmu zachowały na zawsze dla pisarza swoisty urok zabarwiając jego dzieło specyficznym kolorytem i nadając mu osobliwe piętno.

Zadaniem dalszych naszych rozważań będzie zbadać jakość owych elementów naturalistycznych w twórczości autora *Popiołów*, określić rozmiary naturalistycznej inwazji, ocenić skutki ulegania „urokom naturalizmu” dla całokształtu dzieła, dla jego ideowo-artystycznej wymowy.

⁵⁷ Zwróciła na to uwagę w swojej analizie *Dzienników* E. Korzeniewska, *Pamiętnik Literacki*, R. XLV, 1954, z. 3.

Rozdział II

ELEMENTY NATURALISTYCZNE W TWÓRCZOŚCI ŻEROMSKIEGO

I. OPIS I INTERPRETACJA ARTYSTYCZNO-IDEOWA

1

Estetyka naturalizmu ukształtowała się pod oczywistą sugestią i urokiem wspaniałego rozkwitu nauk szczegółowych, zwłaszcza przyrodniczych i społecznych, datującego się od połowy XIX stulecia. Przypomnijmy kilka faktów na ogół znanych. W r. 1838 Müller tworzy teorię swoistej energii zmysłów i w tymże roku Schwan dokonuje odkrycia komórki organicznej. W latach czterdziestych Anglik Joull i niezależnie od niego Niemiec J. R. Meyer formułują zasadę zachowania energii. W r. 1859 Darwin ogłasza teorię ewolucji gatunków, w latach 1866—9 Mendel zakłada podstawy nowej genetyki, a Miendelejew odkrywa periodyczny układ pierwiastków. W 1873 r. Maxwell buduje elektromagnetyczną teorię światła. Dodajmy do tych rewelacji w zakresie fizjologii, biologii, fizyki i chemii próby unaukowania medycyny, podjęte przez Claude Bernarda i epokowe odkrycia Pasteura, Kocha i Behringa; dodajmy nowe metody badań eksperymentalnych Charcota, Ribota i Janeta w zakresie psychologii, psychiatrii i psychopatologii, a w dziedzinie filozofii i nauk społecznych teorie Comte'a i Taine'a, utylitarystyczną filozofię Spencera i Milla — a będziemy mieli w schematycznym zarysie obraz epoki istotnie żyjącej problematyką naukową, odkrywczą i twórczą w tym zakresie i niewątpliwie oszołomionej nieco tym olśniewającym rozwojem myśli ludzkiej.

Literatura nie mogła oczywiście nie ulec tym urokom scjentyzmu. „Postęp wiedzy oddziaływa na wszystkie umysły. Pisarze ulegają mu

także. Wsączyć literaturze świeżą krew nauki, ożywić jedną przez drugą..."¹ Hipolit Taine rzuca hasło unaukowania literatury. Naturaliści podejmują to żądanie, unoszące się niejako w atmosferze ogólnej czasu czyniąc zeń programowe zawołanie, zasadniczy i pierwszoplanowy postulat kierunku. Zola skodyfikuje je w teoretycznych wywodach szeregu pism programowych, w fundamentalnej rozprawie *Le roman experimental* (1880) i w pomniejszych, w *Les romanciers naturalistes*, *Le naturalisme au théâtre* itp. Ale już przedtem wskazania jego realizować będą w praktyce literackiej bracia Goncourt, pretendujący do miana twórców i założycieli tzw. „szkoły dokumentu”, rozpoczynającej w ich mniemaniu nowy rozdział literatury światowej po ostatecznym zamknięciu epoki romantycznej.

W tej jednakowoż żywiołowej tendencji do zatarcia granic między nauką i sztuką tała się zapowiedź klęski i było w tym dążeniu tyleż nieporozumień, ile zasadniczych, merytorycznych omyłek. Nieporozumień, ponieważ przeoczono oczywistą odmienną metod i przebiegu procesów twórczych, artystycznych i badania naukowego; omyłek, ponieważ ulegając idealistycznej w gruncie estetyce Taine'owskiej, wywodzącej się z pozytywizmu Comte'a i mechanicznego ewolucjonizmu Spencera², sprowadzono na ogół w praktyce twórczej ową „naukowość” do biologicznej koncepcji świata jako jedynie słusznej, zgodnej z aktualnym stanem wiedzy, a zatem obowiązującej artystę dyrektywy ideologicznej. Ta ucieczka „przed historią socjalną na boczny tor biologii”³ oznaczała oczywiście cofnięcie się literatury z pozycji zdobytych i utrwalonych przez nią już na etapach wcześniejszych, oznaczała obiektywnie rezygnację z prawdziwie poznawczych i wychowujących człowieka walorów sztuki.

Zola z właściwą sobie skrajnością, skłonnością do uproszczeń i z właściwym sobie hałasem podniósł postulat naukowości jako wywieszkę sztandarową nowej szkoły, okazując zresztą od pierwszego momentu niezrozumienie istoty rzeczy. Powołując się przede wszystkim na dzieło Clauada Bernarda *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865) Zola zaadaptował wręcz poglądy znakomitego fizjologa kładąc po prostu słowo „pisarz” wszędzie tam, gdzie Bernard

¹ Fréville J., *Zola siewca burz*, (Warszawa 1954), s. 30.

² Por. Kiemienow W. S., *O obiektywnym charakterze praw realistycznej sztuki*, Zeszyty Filozoficzne, 1954, nr 1 (11), s. 67, oraz Morawski S., *Poglądy estetyczne Hipolita Taine'a*, Pamiętnik Literacki, R. XLIV (1953), z. 2, s. 479.

³ Morawski S., *op. cit.* s. 479.

powiada „lekarz”. Uczynił to najzupełniej bezpodstawnie, ponieważ „Klaudiusz Bernard przeciwstawia właśnie artystę, pisarza badaczowi, pragnącemu wykryć prawa przyrody”⁴. Zola nie dostrzegł jednak między nimi żadnej różnicy ani w celu, ani w metodzie: „powieść jest tylko uzupełnieniem fizjologii, a nie czym innym”, „nauka jest poezją wyjaśniającą; uczyony jest poetą, który zastępuje hipotezy imaginacji ścisłym studium rzeczy i organizmów żywych”⁵, a zatem i odwrotnie, zadaniem pisarza jest badać życie ludzkie tak, jak fizyk, chemik czy fizjolog badają żywe lub martwe ciała. W oparciu o metodę doświadczalną pisarz ma szukać w ludziach tych samych praw, które rządzą kamieniem przydrożnym, aby poznawszy je oddziaływać z kolei i modyfikować charakter i namiętności ludzkie. Lecz aby ową zdolność oddziaływania i modyfikowania osiągnąć, musi postępować jak uczyony, tzn. zbierać fakty i eksperymentować. Teoria naturalizmu Zoli sprowadzała się ostatecznie do tych dwu zasadniczych postulatów: zbierania faktów i eksperymentowania.

Możemy darować sobie trud analizowania istoty owej naturalistycznej metody quasi-eksperymentalnej. Było to oczywiście złudzenie. Zola po prostu nie rozumiał, co to jest eksperyment, nie pojmował, że właściwie pisarz żadną miarą eksperymentować nie może, że gdybyśmy się chcieli konieczne przy tym słowie „eksperyment” w odniesieniu do dzieł literackich upierać, to moglibyśmy co najwyżej mówić o eksperymencie myślowym, który w istocie rzeczy eksperymentem *sensu stricto* nie jest, gdyż niczego naprawdę nie wywołuje, żadnych istotnych zmian w otaczającym nas świecie nie sprowadza⁶. Wytknięto to to Zoli dosyć wcześnie. „Jest oczywiste” — pisał Brunetière — „że Zola nie wie, co to znaczy eksperymentować; bo powieściopisarz, jeśliby eksperymentował, to chyba tylko na sobie, a żadną miarą na innych”⁷. „Zapomina on przy tym, że „eksperymentacja” pisarza nie podlega ścisłym prawom, lecz zależy od jego życzeń osobistych, jego inwencji, upodobań, nastroju, chęci podobania się publiczności... Powieściopisarz może podług swej woli rozdzielać role, wybierać oświetlenie, umniejszać lub wyolbrzymiać występki, narzucić swym bohaterom taki czy inny gest lub czyn, przenieść ich w inne środowisko

⁴ Fréville J., *Zola*, s. 46.

⁵ Por. Sygietyński A., *Pisma krytyczne wybrane*, Warszawa 1932, s. 208.

⁶ Por. Kotarbiński T., *Elementy teorii poznania, logiki formalnej i metodologii nauk*, Lwów 1929, s. 357.

⁷ Brunetière F., *Le roman naturaliste*, Paris 1890, s. 123.

lub zgubić. Praw naukowych nie można porównywać z grą wyobraźni. Podczas gdy fizjolog dokonuje doświadczenia w ściśle określonych i dających się skontrolować warunkach, pisarz sam ustala swe przesłanki i prowadzi tok opowieści według swojej koncepcji dochodząc do konkluzji równie osobistej jak założenie, z którego wyszedł. Nie daje innym sprawdzać swoich prawd, ale każe im triumfować według swego upodobania.

Uczony przeprowadza doświadczenie w laboratorium, pisarz w swym umyśle. Pierwsze jest uwarunkowane czynnikami zewnętrznymi, niezależnymi od woli ludzkiej, drugie jest tworem wyobraźni indywidualnej. Pierwsze, powtarzane nieskończoną ilość razy, wywoła takie same reakcje, drugie, pod piórem dziesięciu pisarzy, da dziesięć różnych historii i dziesięć różnych konkluzji”⁸.

Eksperyment literacki w pojęciu Zoli polegać miał na tym, że pisarz najpierw obserwuje i gromadzi fakty, a następnie stara się pokazać wzajemne związki i mechanizm tych faktów przez włączenie ich w ramy wymyślonej fabuły powieściowej dla sprawdzenia słuszności swych domysłów. Domniemany eksperyment miał być zatem poprzedzony skrupulatnym zbieraniem materiału, tzw. dokumentów. Dokumentaryzm to była druga ulubiona idea naturalistów, mająca wpływ istotny i poważny na ich twórczość pisarską.

Cóż to jest dokumentaryzm? Jest to oparcie się o rzeczywistość, jest to czerpanie budulca dla artystycznej konstrukcji z życia, jest to oddanie pierwszeństwa obserwacji przed fikcją i zmyśleniem. W samej przeto zasadzie oparcia się na solidnej znajomości przedmiotu niczego zdrożnego doszukać by się nie można. Literatura, zwłaszcza literatura realistyczna, na długo przed wystąpieniem Goncourtów i Zoli zabiegała o realia, o autentyczne szczegóły. Co najmniej od Balzaca notatnik i zasobna biblioteka stały się integralnym elementem warsztatu pisarza. Ale chodziło o zakres i sposób użytkowania owych dokumentów, dostarczanych przez obserwację i studia. I tu właśnie drogi realistów i naturalistów rozbiegły się w diametralnie przeciwnych kierunkach. Realizm nigdy nie troszczy się o fakt sam w sobie, dla realisty szczegół rzeczowy nie jest nigdy celem autonomicznym, jest tylko środkiem, ułatwiającym zrozumienie życia i ukazanie go w jego społecznej prawdzie. Dla naturalistów „dokument”, zasłyszany szczegół, wyczytana w książce czy w dzienniku wiadomość nabierała wagi niemal absolutnej. Ulegając naiwnemu złudzeniu, że skrupulat-

⁸ Fréville J., Zola, s. 45 n.

ne zestawienie jak największej — o ile można — sumy rzeczowych szczegółów wystarczy samo przez się do stworzenia dzieła sztuki i równoznaczne jest z prawdą, teoria Zoli zalecała włączać w obręb utworu literackiego osławione „dokumenty” jako gwarancję autentyzmu i prawdziwości życiowej. Nie dbając przeto o architektonikę dzieła rozbijano ją nadmiarem epizodów i tasiemcowych opisów, wplatano w ramy powieści szczegóły czerpane z przeżyć własnych autora, z opowiadań osób znajomych, z lektury gazet i książek, wiadomości zdobyte na drodze pośpiesznych często i powierzchownych studiów. Kult drobiazgów, szczegółów, swoista pedanteria literacka, balast erudycyjny, do absurdu doprowadzona przesada w gruntowności, żądza wypowiedzenia „całej prawdy”, *toute la verité* nawet tam, gdzie stawała się ona banalna i nudna, wszystko to nadawało zapewne dziełom naturalistów niejaką wartość, czyniło je dokumentem obyczajowo-cywilizacyjnym, swoistym lamusem wiadomości, ale jednocześnie odbierało im urok dzieł sztuki i w poważnym stopniu zwiężało, jeśli nie niweczyło zupełnie ich wartości poznawczej. W pedantycznym gromadzeniu szczegółów, w inwentaryzowaniu realiów zatracił się najczęściej obraz całości, ginęła perspektywa, wypaczał sens i hierarchia spraw, rzeczy i zjawisk. „Dokładny opis natury wystarcza; należy ją przyjąć taką, jaką jest, bez okrawania jej i przerabiania; sama przez się jest dostatecznie piękną”⁹. Powieść zmieniała się w dokładny protokół. Zamiast prawdziwego, sprawdzalnego społecznie odtworzenia rzeczywistości, do którego dochodzi się jedynie poprzez krytyczną obserwację i analizę w oparciu o zasadę selekcji, przedstawiano czytelnikowi fotograficzną kalkę. Był to zasadniczy, w skutkach katastrofalny błąd. Zlekceważenie zasady wyboru, a w konsekwencji zagubienie się w zalewie obojętnych szczegółów, nie wiadomo po co gromadzonych z zacieklą pedanterią, prowadziło do zupełnego zatracenia typowości spraw, sytuacji i postaci. Naturaliści nie umieli uogólniać — i to było najpoważniejsze niedomaganie kierunku. Każdy fakt, każdy szczegół wydawał się im jednako godny uwagi i uwiecznienia. Tymczasem traktować wszystkie zjawiska i zdarzenia na jednej płaszczyźnie, poświęcać wszystkim jednaką uwagę, to znaczy przypisywać im jednakie znaczenie, którego w istocie mieć nie mogą, a zatem fałszować obraz życia, dawać o nim mylne wyobrażenie. O ile realizm poprzez dobór faktów typowych dążył do odsło-

⁹ Por. Przewóski E.: *Krytyka literacka we Francji*, Warszawa 1899, t I, s. 126.

nięcia prawidłowości procesów społecznych i ujawniał je w istocie, naturalizm nie osiągał na ogół nigdy owego syntetycznego widzenia rzeczy przedstawiając wszystko, co było, co narzucało się wejrzeniu pisarza, niezależnie od znaczenia danego faktu w zespole zjawisk¹⁰.

Dokumentaryzm naturalistów przejawiał się w różnorodnych formach. Goncourtowie, rozpoczynając karierę jak wiadomo od studiów historycznych, „szperali w dokumentach, którymi gardziła wówczas poważna historia: przeglądali broszury, katalogi, miedzioryty, pisma ulotne; odtwarzali mieszkanie, pokój, buduar z jego cackami; opowiadali o formie i kolorze sukien;” w rezultacie wnikali głębiej „w malownicze szczegóły mody i obyczajów, niż w samą treść idei i wydarzeń”¹¹. W studiach człowieka „chwytali... raczej naturę fizjonomii, niż pogłębiali analizą cechy charakteru”. W obrazach zbiorowych wykazywali „dbałość o notowanie odcieni i... przemijającego dreszczu każdej chwili”¹². Tę samą metodę zastosowali w powieściach: wszędzie w nich „...nadmiar szczegółów, drobiazgowo *przerabianie*, nie pozwalające dostrzec zasadniczych cech postaci ani ogólnego rytmu intrygi”¹³. Zola doprowadzał niekiedy ten proceder do swoistego rodzaju perfekcji. W powieści *Rome* historia księdza Piotra Froment, marzyciela, snującego nierealne projekty renowacji Kościoła w duchu sprawiedliwości społecznej, historia jego zapasów z nieugiętą, zorganizowaną siłą niewzruszonego, skostniałego aż do rdzenia konserwatyizmu hierarchii, cała rozcieńczona jest, po prostu ginie w potwornej masie surowego materiału erudycyjnego. Każdy krok ks. Froment, każdy jego spacer po Wiecznym Mieście, to wspaniała okazja do erudycyjnych popisów, do swoistej orgii uczoności, w której zatracą się przewodnia myśl i problem powieści. Opis korsa rzymskiego, widok Rzymu z rozległego tarasu na Monte Pincio, opis ruin na Monte Palatino i z tej okazji streszczenie dziejów Rzymu od Cezara aż po czasy najnowsze, i znów opisy: Via Appia, katakumby, bazylika św. Piotra (6 stron), pałace watykańskie, freski Michała Anioła i Botticellego, apartamenty papieża, jego ogrody, opis przyjęcia pielgrzymki — i tak w nieskończoność; akcja staje się tylko pretekstem, ułatwiającym autorowi ujawnienie zasobów jego wiedzy. Naśladowcy Zoli doprowadzili tę manierę do absurdu. „Doszli... do

¹⁰ Por. Timofiejew L., *Teoria literatury*, Moskwa 1948, s. 308.

¹¹ Por. Strowski F., *Obraz literatury francuskiej w XIX w.*, Warszawa b. r. t. II, s. 235.

¹² Ibid.

¹³ Ibid., s. 236.

wyliczania, bez żadnego wyboru, w kolejnym następstwie chwil szczegółu za szczegółem z szeregu „motywów”, które mogą przesunąć się przez umysł; zapragnęli dojść do całkowitego odtworzenia, bez pominięcia niczego, „jednej godziny z życia jakiejś postaci”¹⁴.

2.

Jak się przedstawiają te sprawy u Żeromskiego? Erudycyjne ambicje pisarza i związany z nimi kult rzeczy są na ogół znane. Autor *Ludzi bezdomnych* niewątpliwie uniknął skrajności i przesady naturalistów, bo nigdy konsekwentnym wyznawcą kierunku nie był. I wcale nie chodzi o to, by udowodniać domniemaną zależność pisarza od wskazań programowych kierunku. Po prostu stwierdzić można, że — obojętne, świadomie czy nieświadomie — w praktyce twórczej poczynił sobie autor *Popiołów* dość często w analogiczny sposób, jak robili to naturaliści.

Swoisty scjentyzm Żeromskiego, łudzący się nadzieją pomnożenia wartości dzieła, jeśli tylko uda się zgromadzić jak największą ilość autentycznych realiów, przybiera w twórczości pisarza rozmaite formy. A więc po pierwsze przesadny, nie liczący się z warunkami i wymaganiami sztuki pietyzm dla dokumentu i rzeczowości dochodzi do głosu zawsze, niemal z reguły wówczas, gdy przedmiotem uwagi autora staje się świat przeszłości dziejowej, ewokowany w utworach historycznych pisarza. Zgodnie ze słusznym merytorycznie postulatem realizmu powieściowego Żeromski w związku ze swymi utworami historycznymi podejmował bardzo sumienne i skrupulatne studia. Zainteresowania historyczne były w nim zresztą stare, niejako „zadawnione”, sięgały jeszcze czasów, gdy uczniowi kieleckiego gimnazjum marzyły się historyczne dramaty i powieści o Savonaroli, Husie, o Rienzim, o Bezkiszkinie. Potem powrócił do nich w latach warszawskich, kiedy przygotowując wykłady historyczne dla rzemieślniczych kółek „szczególną uwagę” poświęcał dziejom porozbiorowym „uwzględniając zwłaszcza czynnik stosunku sił w walkach, jakie toczyły się na ziemiach polskich od wojny kościuszkowskiej poprzez epokę napoleońską i kampanię 1830/31 r. aż po rok 1863” i gdy „kreślił odręcznie mapy, ilustrujące ugrupowanie i przesunięcia sił w ważniejszych bitwach powstaniowych”¹⁵. Wieloletnia praca na stanowisku

¹⁴ Strowski F., *Obraz*, s. 244.

¹⁵ Noyszewski-Piołun S., *Stefan Żeromski*, s. 156 n.

bibliotekarza, najpierw w Rapperswilu, później w Bibliotece Zamoykich w Warszawie, udostępniając pisarzowi materiały historyczne nieocenionej wartości, sprzyjała ustawicznemu pogłębianiu pasji badawczej i erudycyjnych zasobów. Wiedza Żeromskiego w zakresie dziejów naszych w XIX w., a zwłaszcza dziejów polskich walk narodowo-wyzwoleńczych była istotnie głęboka i imponująca. Badania naukowe samych tylko *Popiołów* odkryły 33 źródła, na których z całą pewnością opierał się autor powieści, a nie są to źródła wszystkie¹⁶. Wśród tych odkrytych są też materiały rękopiśmienne, a ta gorliwość w docieraniu do najrzadszych nawet dokumentów świadczy niewątpliwie dodatnio o odpowiedzialności twórczej pisarza. Ale w tej sumienności i troskliwości o prawdę historyczną zatracił często Żeromski poczucie miary, tak jak zatracali je naturaliści. Zapewne, sam gatunek powieści historycznej implikuje niejako konieczność oparcia się o gruntowne studium epoki — tego wymaga realizm. Ale stopień, zakres i sposób wyzyskania owych erudycyjnych materiałów raz służyć może realistycznej typowości, głębi i trójwymiarowości obrazu, innym zaś razem przypominać raczej naturalistyczną kliszę, dawać zyspisko dat, faktów i erudycyjnych szczegółów ani koniecznych, ani literacko frapujących. Wszelki przerost, nadmiar realiów, nie usprawiedliwiony ideowo-artystyczną potrzebą oraz podanie ich w surowym stanie, bez uprzedniego przetopienia tworzywa w pełnowartościowy, szlachetny kruszec, wskazywać będą chyba zawsze na naturalistyczne „przezięcie”, oznaczać bowiem będą zatracenie realistycznego wyczucia względnej ważności szczegółów i przypominać dość prymitywną metodę przepisowywania z notatnika, bezceremonialnej eksploatacji źródeł. Żeromski korzysta z usług tej metody w niejednej okazji. Bogactwo zgromadzonego materiału kusiło do włączenia zdobytych w toku studiów wiadomości w obręb dzieła za wszelką cenę. Pisarz wciela je aż nazbyt często bez troski o literackie przetrwanie i opracowanie w stanie niemal surowym.

Przejawy owego przerostu pasji erudycyjnej, zagarniającej nazbyt rozległe obszary dzieła z oczywistą szkodą dla artystycznej architektониki, a także dla ideowej wymowy utworów, śledzić można właściwie bez przerwy na przestrzeni całej twórczości pisarza. Rozpoczyna ów szereg dzieł, w których wyładowała się historyczna namiętność Żeromskiego, opowiadanie *O żołnierzu tułaczu*, będące swoistego rodzaju preludium, przedśpiewem do *Popiołów*. Pierwsza część tego

¹⁶ Por. Grodzicki A., *Źródła historyczne „Popiołów” Żeromskiego*, Kraków 1935.

utworu, opisująca przemarsz oddziałów generała Gudin przez przełęcz Grimsel na tyły wojsk austriackich i krwawą masakrę zaskoczonego nieprzyjaciela, jest jednym wielkim popisem specyficznej erudycji, w którym spożytkował Żeromski z widoczną satysfakcją świeżo nabytą w związku z pieszą wycieczką w Alpy w r. 1893 znajomość topografii terenu, swoje dawniejsze wrażenia z włości zakopiańskich oraz wiadomości wyniesione z zaawansowanych już wówczas studiów historycznych nad epoką napoleońską.

Erudycyjne upodobania znalazły oczywiście najpełniejsze ujście w *Popiołach* choćby tylko ze względu na imponujące rozmiary dzieła. Upodobaniom owym zawdzięczamy takie partie i epizody powieści, jak opis podróży księcia Gintuła po Włoszech, opowiadanie Ojrzyńskiego o dziejach legionów na San Domingo (w t. II), jak relację o początkach kampanii polskiej, jak liczne rozdziały t. III, dające przegląd działań wojennych w Hiszpanii i w kraju w czasie wojny polsko-austriackiej. Do tego dochodzą liczne opisy o charakterze obyczajowym, jak sceny w Akademii Krakowskiej, obrazy rodzajowe Warszawy pruskiej, opisy obrzędów masońskich itp. Interesuje nas tu jednak przede wszystkim sposób spożytkowania owych źródeł, na których opierał się Żeromski w partiach ściśle historycznych swego dzieła. Wiele cennych spostrzeżeń na ten temat przyniosła cytowana tu już rozprawa Grodzickiego, tylko że autor jej porównując zresztą bardzo ogólnikowo historyzm Żeromskiego z historyzmem Scotta, Flauberta, Tolstoja, Sienkiewicza i Reymonta pomija zupełnie kwestię narzucającego się tak przecie wyraźnie podobieństwa w metodzie wyzyskiwania źródeł między Żeromskim a szkołą Zoli. W danym wypadku ważna jest bowiem nie tyle jakość materiałów (u Żeromskiego — przeszłość historyczna, u medańczyków — współczesność), ile sposób spożytkowania w obrębie konstrukcji artystycznej tego surowca, jakiego dostarcza pisarzowi obserwacja, notaty, studium naukowe przedmiotu. A metoda Żeromskiego przypomina wybitnie praktykę naturalistów. Naturaliści w pogoni za prawdą, pojętą jako fotograficzna wierność, posuwali się do protokołowania rzeczywistości, do kopiowania bez jakiegokolwiek obróbki tego materiału, który zawierały ich notatniki, dzienniki, teki dokumentów. Żeromski czyni to samo. Z dzieła ks. Załęskiego *O masonii w Polsce* przepisuje całymi stronicami interesujące go fragmenty wcielając w obręb powieści w tym surowym stanie albo co najwyżej z nieznacznym retuszem¹⁷.

¹⁷ Por. Grodzicki A., *Źródła*, s. 27 n.

W opowiadaniu Ojrzyńskiego o kampanii włoskiej i walkach na San Domingo, opartym na pamiętnikach Kosińskiego, Wierzbickiego, Małachowskiego i Luxa, powtarza się znowu identyczny proceder: przepisywanie całych partii źródła w dosłownym brzmieniu. Tylko tu i ówdzie zastosowano skróty, tu i ówdzie streszczono własnymi słowami nazbyt rozwlekłą relację pamiętnikarza lub podano ją w formie językowej odpowiednio zmodyfikowanej, dostosowanej do charakteru opowiadającej postaci powieściowej¹⁸. To samo stwierdzić możemy w odniesieniu do dalszych partii historycznych utworu. Coraz częściej zanika typ wiernej wobec źródła, ale językowo zretuszowanej nieco opowieści autorskiej na rzecz suchej, obiektywnej kroniki wydarzeń¹⁹. W ten sposób nie tyle epicko przedstawiona, ile zreferowana została kampania pomorska, ten sam styl tu i ówdzie pośród scen i epizodów z większą literacką pieczołowitością opracowanych powraca w opowiadaniu o wyprawie hiszpańskiej i kampanii polsko-austriackiej. Rejestr nazwisk oficerów polskich, którzy wzięli udział w pochodzie na Hiszpanię, zestawienie nazw geograficznych, znaczących szlak owego pochodu z Westfalii pod Saragossę²⁰, mogą stanowić znamienne przykłady owej manieri, przypominającej słynne rejestry i „opisy” Zoli, składające się z samego wyliczania przedmiotów.

Identyczna metoda zaciąży też w poważnym stopniu na drugim obszernym dziele, w którym aspiracje erudycyjne Żeromskiego-historyka znajdują sobie ujście, a mianowicie w *Wietrze od morza*. Całymi dziesiątkami stron ciągną się w tym zbiorze niby to opowiadania, a w istocie utworów, których rodzajowość czeka jeszcze swego badacza, relacje autorskie o dziejach Pomorza, o osobliwościach tej ziemi, o postaciach, które odegrały ważniejszą rolę w jej historii. Specyficzny język i styl Żeromskiego, tak bogaty słownictwem, tak uderzający swoistą retoryczną grandilokwencją i patosem, nie jest przecież w stanie zatrzeć znamion oschłości kronikarsko-sprawozdawczej takich fragmentów, jak dajmy na to opowieści o dziejach ziemi pomorskiej od czasów zamierzchłych po Bolesława Chrobrego²¹, jak wspomnień św. Wojciecha o sprawach własnych, o historii walk cesarstwa z papieżem i o krwawych przetargach o papieską tiarę²², jak rozmowy komtura Hermana Balka o pierwszych postępkach państwa

¹⁸ Grodzicki A., *Źródła*, s. 31 n.

¹⁹ *Ibid.*, s. 43.

²⁰ Por. *Popioły*, 1946, *Czytelnik*, t. III, s. 19 nn.

²¹ *Wiatr od morza*, wyd. II, Warszawa-Kraków 1922, s. 36 nn.

²² *Ibid.*, s. 54 nn.

krzyżackiego na Pomorzu²³ albo też epizodu z walk o Gdańsk w dobie napoleońskiej²⁴.

Zastosowanie takiej deskrypcyjno-sprawozdawczej metody przedstawienia przyniosło niezbyt korzystne dla dzieł rezultaty. Stało się przede wszystkim przyczyną poważnych niedomagań kompozycyjnych. Zachwiana została w wielu wypadkach w wysokim stopniu jedna z podstawowych zasad kompozycyjnych — zasada umiaru, proporcji i hierarchii. Olbrzymie partie o charakterze sprawozdawczo-opisowym, nadmiernie wybijające na skutek przewagi nie przetrzebionego krytycznie, surowego materiału, zapewne odpowiadające erudycyjnej pasji autora, ale nie konieczne z punktu widzenia sprawy nadrzędnej — artystycznej i ideowej celowości, doprowadzały do przerostów elementu deskrypcyjnego, co z kolei pociągało konsekwencje dalsze — osłabienie dynamiki kompozycyjnej utworów. Między siłą oddziaływania a artystycznym ukształtowaniem dzieła zachodzi najściślejsza współzależność. Praca twórcza, jeśli ma przynieść rezultaty pomyślne, polega m. i. na eliminowaniu z zestroju wszelkich elementów treściowo zbędnych, nie legitymujących się absolutną ideowo-artystyczną potrzebą, na umiejętności przerabiania surowca materiałowego na język pełnowartościowych literacko obrazów. Jeśli czytelnik ślizga się spojrzeniem po kartach książki i wertuje je może nieco znudzony, to przyczyn tego faktu niekoniecznie szukać należy w niedostatkach jego inteligencji, kultury wewnętrznej, literackiego smaku. Bardzo często odpowiedzialny jest autor, ponieważ zapomniał o pewnych rudymenarnych zasadach pisarskiego rzemiosła. Wiele błędów naturalistycznej prozy wywodziło się właśnie z owego zapoznania specyficznej jakości i charakteru sztuki, wyjątkowości i odrębności środków jej wyrazu.

Naruszenie proporcji, zlekceważenie hierarchii spraw, przewagę elementów treściowych dla rozwoju akcji i wyrażenia intencji ideowej zgoła obojętnych wyczuwamy zawsze jako skazę na dziele, zakłócającą odbiór utworu i zamącającą czystość estetycznego rezonansu. Tak właśnie w opowieści *O żołnierzu tułaczku* przerost materiału erudycyjnego aczkolwiek nie sprowadza ideologicznych nieporozumień i utwór jasno się tłumaczy, to przecież zamąca nieskazitelność linii architektonicznych opowiadania. Bo czy istotnie dysproporcje kompozycyjne wzmagają wstrząs końcowy opowieści, ponieważ z większą

²³ *Wiatr od morza*, s. 100 nn.

²⁴ *Ibid.*, s. 229 nn.

jakoby ostrością wydobywać mają kontrast dwu przeciwstawnych światów: z jednej strony owo „bogactwo przeżyć wojennych, dokonanych czynów, ujranych krajów i ludzi, a z drugiej te same, niezmiennie Budy Brodzkie, ten sam pan Opadzki, ta sama dworska karczma propinacyjna”²⁵. Nie zamierzamy przeczyć zasadniczej tezie tego twierdzenia: kontrast między 1. a 2. częścią opowiadania gra z całą pewnością, ale w przekonaniu naszym gra on mimo, a nie dzięki dysproporcjom kompozycyjnym. Dysproporcje te rzucają się w oczy i nie wyczuwamy absolutnie nieodzownej konieczności takiego właśnie ukształtowania treści. Utwór sprawia wrażenie nie starannie skomponowanej, organicznej, zwartej w sobie całości artystycznej, lecz szkicu, fragmentów jakiegoś szerszej zarysowanego pomysłu. Jest bowiem rzeczą oczywistą, że pierwszą, niepomiernie rozwiniętą część opowiadania nie wypełniają bynajmniej dzieje „chłopskiego losu” na dalekiej obczyźnie. Część pierwsza powieści obejmuje około 50 stron. Z tego tylko około 7 mniej więcej przypada na opowiadanie o wydarzeniach dotyczących bezpośrednio dwu polskich chłopów-żołnierzy. *Gros* części pierwszej wypełnione jest opisem przejścia kolumny Francuzów przez przełęcz Grimsel, analizą przeżyć wewnętrznych ich młodocianego wodza oraz opisem przygotowań do tej trudnej i niebezpiecznej operacji. Opis do najciekawszych nie należy, bo jest zbyt rozwlekły na skutek przerostu materiału informacyjnego, nazbyt pedantycznie zestawionego, by mógł dać artystycznie sugestywne, niejako uchwytnie wzrokowo widzenie rzeczy. Ten nadmiar elementu opisowego wnosi ze sobą w obręb konstrukcji narracyjnej całą masę treści absolutnie obojętnych i bardzo luźno z ideową koncepcją utworu związanych. Uniosła autora pasja erudycyjna; wyzyskanie własnych wysokogórskich doświadczeń i historycznych wiadomości, wyniesionych z zaawansowanych już wtedy studiów nad epoką, okazało się w praktyce twórczej ważniejsze, niż zapewnienie dziełu poprzez celową organizację treści zarówno pożądanej doskonałości artystycznej, jak zawsze na doskonałości takiej zyskującej czystości ideowego rezonansu i tonu.

Zapewne, można by tu powiedzieć, że nie mierzy się przecież centymetrem czy z zegarkiem w rękę siły działania idei głównej i postaci głównych²⁶. Nie zapominajmy jednakże, że dzieło literackie ma być czasowy; dla pisarza świadomego specyficznych cech sztuki, jaką

²⁵ Por. Wyka K., *Żeromski jako pisarz historyczny*. W tomie zbior. *Stefan Żeromski*, (Warszawa) 1951, Czytelnik, s. 163 n.

²⁶ Wysunięto takie obiekcje w czasie dyskusji nad niniejszą pracą.

uprawia, nie może być rzeczą całkowicie obojętną kwestia rozmieszczenia w czasie poszczególnych elementów treściowych wyobraźanego, przedstawionego świata. Pomija treści, które nie wiążą się organicznie z powziętym zamysłem i koncepcją dzieła, nie rozbudowuje scen, które są mało ważne. Ani szczegółowy opis przygotowań, a potem wspinania się na strome zbocza szczytów alpejskich, ani analiza ambitnych marzeń młodocianego wodza Francuzów nie służą bezpośrednio w żadnym stopniu uwydatnieniu społecznego i osobistego dramatu polskich chłopów-żołnierzy. Utwór zyskałby chyba niewątpliwie, a niczego nie stracił ze swej ideowej puenty, gdyby autor zdobył się na odważne cięcia. Być może w stanowisku takim wyraża się pedanteria przesadna, ale poczytujemy pisarzowi za wielką cnotę, gdy często używa nożyc.

Zatrzymaliśmy się nieco dłużej na *Żołnierzu tułaczku*, gdyż jest to wypadek dość dla Żeromskiego typowy. To samo, co w tym utworze stało się w rozmiarach ograniczonych, odbywa się na szeroką skalę w *Popiołach* i w *Wietrze od morza*. Skrupulatnej wierności rzeczom, tak znamiennej dla teorii i praktyki naturalistów oraz tak bliskiej im metodzie włączania w obręb dzieła tzw. dokumentów w ich surowym kształcie zawdzięczają oba te utwory swoje szeroko rozlane, jałowe i martwe literacko mielizny. Cierpi na tym i sztuka obrazowania, i kompozycja obu tych dzieł. Po momentach artystycznie świetnych, porywających rozmachem wyobraźni, plastyką i barwnością przedstawienia, namiętnością tonacji emocjonalnej, przychodzą epizody, które przeciętny odbiorca literatury (a dla niego pisze się powieści) przerzuca z niechęcią i uczuciem znudzenia. Mniej to zapewne razi w *Wietrze od morza*, który jest zbiorem utworów, stanowiących każdy dla siebie odrębną całość i które można by traktować jako swoistego rodzaju etiudy czy zbeletryzowane szkice niby-naukowe, natomiast stanowi poważny niedostatek *Popiołów* jako powieści, a więc ściśle określonego typu rodzajowego, od którego wymagamy jedności literackiego wyrazu. Stąd właśnie w *Popiołach* tak jaskrawo rzuca się w oczy fragmentaryczność konstrukcji tu szczególnie wywołująca w nas poczucie jakiegoś niedokształcenia artystycznego na skutek wyraźnej stylowej obcości, odrębności niektórych fragmentów na tle zestroju. Twierdzić w myśl sugestii niektórych krytyków pisarza, że jest to jakoby nowy typ budowy czy jeszcze jeden nowy styl pośród mnogości stylów, które tworzy Żeromski, jest zbytkiem uprzejmości wobec autora, niczego nie tłumaczy i nie zmienia istoty rzeczy, nie poprawia konstrukcji i kompo-

zycji dzieła. *Popioły* są tworem wybitnego artysty, ale niewiele jest w literaturze polskiej powieści podobnie nierównych pod względem artystycznego opracowania. Sztuce literackiej właściwy jest zasadniczo obrazowy sposób przedstawienia i cały urok jej polega na tym, że przedstawiony w dziele obraz świata żyje w nas jako plastyczna wizja, wyobrażenie. Erudycyjne, sprawozdawcze, kronikarskie fragmenty *Popiołów* i *Wiatru od morza* nie dają nam wyobrażenia rzeczy, lecz pouczają nas o pewnych sprawach w sposób właściwy prozie nieliterackiej, prozie użytkowej, naukowej, publicystycznej, informacyjnej. Poprzez dzieło przebiega głęboka linia, pęknięcie, dzielące rozdziały i fragmenty w pełni literacko ukształtowane od epizodów i wstawek o charakterze sprawozdawczo-referującym. Rozsprzęga się w ten sposób postulowana organiczna spójność dzieła, jedność stylowa, powstają wewnątrz utworu jaskrawe dysonanse i różnice poziomów artystycznego opracowania, co odbija się niekorzystnie na recepcji dzieła, ponieważ w pełni zadowalająca konkretyzacja utworu literackiego ukonstytuować się może dopiero w wyniku jednoczesnego realizowania się w nim wartości ideowych, poznawczo-wychowawczych i wartości literacko-estetycznych²⁷.

Tu nasunąć się może usprawiedliwiona obiekcja: czyż można mierzyć sztukę Tołstoja, sztukę Żeromskiego miarą prozy Flauberta? Czyż nie są to dwa odmienne typy i sposoby tworzenia? Zapewne, pisarze różnią się organizacją wyobraźni i metodą twórczą. Jednakowoż w danym wypadku nie chodzi chyba wcale o jakąś organiczną odmienną typy psychicznego, intelektualnej i uczuciowej wrażliwości, odmienną widzenia i rozumienia świata, odmienną ideologicznych uwarunkowań decydujących o metodzie, lecz o zrozumienie i uświadomienie sobie w toku pracy twórczej specyficznej jakości środków ekspresji, jakimi posługuje się literatura i o wyciągnięcie z tego wniosków praktycznych. To — rzecz jasna — wymaga wzmoczonego nakładu sumiennej pracy. Robota pisarska Flauberta wydaje nam się po prostu bardziej staranna, niż Balzaca i Tołstoja, nie mówiąc o Żeromskim. Balzac był geniuszem, ale pisał w pośpiechu naglony koniecznością. Moralistyka i historiozofia Tołstoja, uprawiana na publicystyczny sposób, wydają się nam poważną skazą na wspaniałym dziele pisarza, ponieważ wystarczyłoby, gdyby ów morał czy rozumienie historii wynikały same przez się z artystycznego układu

²⁷ Por. Markiewicz Henryk, *O kryteriach oceny dzieła literackiego*, w tomie: *O marksistowskiej teorii literatury*, Wrocław 1952, s. 58.

rzeczy i żadne względy ideowej natury nie wymagają nigdy od pisarza stosowania takiej niezbyt szczęśliwej „hybrydycznej” metody kojarzenia publicystyki z literaturą pod jednym dachem.

Wracając do naturalizmu: wydaje nam się, że program, a niekiedy i praktyka naturalistów sprzyjały w wysokim stopniu obniżeniu wymagań, jakie zwykliśmy stawiać dziełom sztuki. Zapatrzeni w ideał naukowości, w ideał zbliżenia sztuki do nauki, upodobnienia prozy literackiej do stylu naukowej rozprawy, powieści do anatomicznego protokołu naturaliści nie doceniali wagi i znaczenia kompozycji artystycznej. Nie sugerując bynajmniej bezpośredniej zależności Żeromskiego od praktyki naturalistów stwierdzamy przecież obiektywną zbieżność postawy, podobieństwo w rozwiązywaniu konkretnych problemów literackiego rzemiosła i, co za tym idzie, podobieństwo skutków.

3

Pasja erudycyjna wyładowuje się u Żeromskiego nie tylko w skrupulatnym, ścisłym referowaniu przebiegu zdarzeń historycznych, ale ponadto w wiernym, fotograficznie dokładnym odtwarzaniu wyglądu rzeczy, które stanowią materialną oprawę dziejących się wypadków, w pedantycznych, nie tyle artystycznych, ile topograficznych, jakby inżynierskich, schematycznych opisach otwartego terenu czy zamkniętej przestrzeni stanowiących teatr akcji powieściowej. Maniera ta dotyczy zresztą nie tylko utworów historycznych, ale występuje także w powieściach współczesnych, obyczajowych i społecznych. I znowu owa zdumiewająca precyzja w oddaniu najmniej uchwytnych dla oka szczegółów, owa predylekcja do operowania określeniami nie tyle wyobrażeniowo, estetycznie sugestywnymi, ile wiernymi, ale wiernością schematów, planów i wykresów, przypomina raczej manierę naturalistów, zalecających lekturę fachowych słowników i encyklopedii, niż realistyczną rzeczowość, kierowaną rozsądkiem, poczuciem miary i zasadą wyboru.

Oczywiście ów nacisk, położony na detalizację, „fotograficzność” obrazu, jego dokumentarny charakter, nie był ani wymysłem ani wyłączną własnością naturalistycznej sztuki. Od niepamiętnych czasów wielu realiści postępowali w analogiczny — pozornie — sposób. Tak opisywali Balzac i Tolstoj. Engels „prawdziwość szczegółów” miał za cechę istotną i fundamentalną realizmu. Jednakowoż „szcze-gół realistyczny, realistyczna indywidualizacja obrazu są wręcz przeciwstawne

indywidualizacji naturalistycznej”²⁸. Realizm nawet w stosunku do przedmiotów martwych nie zapomina o prawie typowości, z wielości cech przedmiotu wybiera tylko najistotniejsze, te, w których najwyraźniej, najostrzej przejawia się styl rzeczy, jej charakter, jej fizjonomia. I nawet wówczas, gdy opis ma znamiona pedantycznego rejestru, w praktyce realistów okazuje się ta szczegółowość zabiegiem koniecznym i celowym. Jeśli Balzac opisuje szeroko szczegóły garderoby Lucjana de Rubempré, to staje się ten opis pod jego piórem nie tylko częścią charakterystyki człowieka, ale i sposobem podkreślenia nieprawdopodobnej wagi i roli, jaka w istocie przysługuje w tym snobistycznym, „wielkim” świecie burżujsko-arystokratycznego Paryża owym z pozoru błahym, nieistotnym, obojętnym „rzeczom niezbędnym a zbytecznym”. U naturalistów mania opisowości zamienia się w swoistego rodzaju „sztukę dla sztuki”; mnoży się więc opisy dla samych opisów, bez istotnej potrzeby, bo tego wymaga osobiście rozumiana wierność wobec rzeczywistości. Dla realizmu typ fotograficznego, przeładowanego detalami quasi-obrazu nie jest chyba znamienny ani typowy (choć się go u realistów spotyka) — dla naturalizmu jest on w pewnym sensie reprezentatywny. Naturaliści ten typ opisu przejęli i doprowadzili do skrajności, niekiedy do absurdu (jak w wielokrotnie cytowanym osławionym opisie parku Paradou w *La faute de l'abbé Mouret* Zoli czy w dłuższych opisowych *Au bonheur des dames*, przez które ciężko przebrnąć). Naturalizm zastępował więc bardzo często syntetyczne widzenie rzeczy inwentaryzacyjnym rejestrem. Powstawały w ten sposób nie obrazy przedmiotów, lecz inwentarze szczegółów, nie dające zupełnie wyobrażenia opisywanego obiektu. Twórczość naturalistów dostarcza aż nadto w tym zakresie przykładów; wystarczy otworzyć jakikolwiek tom Zoli, by znaleźć owe osławione opisy wnętrz, ogrodów, parków, miast oglądanych z lotu ptaka, opisów składających się z wyliczania przedmiotów lub właściwości przedmiotu w tym rejestracyjno-schematycznym porządku, w jakim zanotowałby je jakiś konserwator zabytków, topograf lub przedstawiciel urzędu skarbowego, dokonujący zajęcia ruchomości niewypłacalnego dłużnika. Zamiast wyznaczników o walorze malarzsko-plastycznym używa się tu określeń cyfrowych, geograficznych, topograficznych. W rezultacie otrzymujemy często szereg informacji, ale nie widzimy ani przedmiotów, ani miejsca. Absolutną niemożność

²⁸ Burow A. J., *Estetyka marksistowsko-leninowska przeciwko naturalizmowi w sztuce*, Myśl Współczesna, 1950, Nr 10 (53), s. 18 n.

ukonstytuowania się przy tego rodzaju metodzie jakiegokolwiek plastycznego obrazu rzeczy powiększa w dodatku operowanie w wielu wypadkach niedostępnym dla czytelnika, „hermetycznym”, specjalnym słownictwem. Ma ono niby oddawać ściślej istotę rzeczy, w rzeczywistości jeszcze więcej ją zaciemnia.

Nie twierdząc, że Żeromski kopiuje wiernie obce wzory, pragniemy wskazać punkty zbliżenia i styku jego indywidualnej metody opisu z naturalistyczną konwencją. Dzieje się to zazwyczaj wtedy, gdy Żeromski szczegółowość opisu doprowadza do ostatecznej skrajności, gdy zaczyna po prostu wyliczać i gdy robi to bez istotnej potrzeby ulegając chyba tylko nieodpartej magii szczegółów. Opis zatracza wówczas swój artystyczny i realistyczny charakter, realistyczną funkcję, stając się wyrazem wyłącznie erudycyjnych pretensji.

Z tą manierą, przywodzącą na myśl naturalistyczny deskryptywizm, spotkać się można u Żeromskiego dosyć często. Starczy przypomnieć charakterystyczny rejestr towarów, sprzedawanych w małych, żydowskich sklepikach na ulicy Ciepłej i Krochmalnej w Warszawie (*Ludzie bezdomni*), opisy wnętrza fabryki cygar i kopalni z tejże powieści, opis swoistego „muzeum” zdobytych w kampanii hiszpańskiej trofeów, które zgromadzili oficerowie polscy na kwaterze w Val de Penas (*Popioły*, III), opis szczególnie charakterystyczny, bo w istocie będący po prostu najzwyczajszym wyliczeniem przedmiotów, wyliczeniem obejmującym całą prawie stronę. Wielu znamienitych przykładów omawianej tu metody dostarczają wszystkie trzy części *Walki z szatanem* oraz *Wiatr od morza*, żeby tylko przypomnieć sławetny opis wieży ariańskiej z *Nawracania Judasza*, ciągnący się przez 8 prawie stron bitego druku²⁹. Kompozycyjnie zbędny, pozbawiony całkowicie wartości estetyczno-literackich, jest raczej bardzo rzeczowym, ale oschłym w swej drobiazgowości referatem jakiegoś pedanta, konserwatora zabytków. Autor zrezygnował tu zupełnie z plastyki wyrazu na rzecz wierności inwentaryzacyjnej³⁰. Literacką jałowość tego opisu powiększa jeszcze użycie fachowego słownictwa: skarpy, uskoki, luneta, konsola, dachówka holenderska, beczkowate sklepienie, gruba, tynk blichowany, szybki butelkowe, calbant, plecionka itp. terminy nie ułatwiają bynajmniej rozeznania się w istocie i jakości przytoczonych w opisie szczegółów.

²⁹ *Nawracanie Judasza*, Warszawa—Kraków 1928, s. 144 nn.

³⁰ Współautorem tego opisu miał być podobno Jan Witkiewicz, mąż Henryki Rodkiewiczówny, pasierbicy Żeromskiego, architekt z zawodu.

Tę samą inwentaryzacyjno-rejestracyjną metodę stosuje niekiedy Żeromski w opisach miejsc, otwartej przestrzeni, większych kompleksów architektonicznych. I znów zamiast plastycznego obrazu miejsca otrzymujemy kartograficzne zdjęcia terenu, plany, schematy, wydobyte jakby z biur katastralnych czy z archiwów sztabowych. Opis kopalni „Sykstus” z przyległościami w *Ludziach bezdomnych*, plan Saragossy z III t. *Popiołów*, dwukrotnie podany, rozkład pozycji wojskowych w bitwie pod Raszynem czy w walkach o Sandomierz w tejże powieści, plan fortu „Orzeł Czarny” i opis systemu jego podziemnych galerii z *Urody życia* należą do tego właśnie typu opisów. Towarzyszy im nieodmiennie maniera operowania techniczno-profesjonalną nomenklaturą, w której znajduje zapewne satysfakcję autorski pietyzm dla realiów i „fachowej” znajomości przedmiotu. Bastiony, brustwery, bankiety, embrazury, poterna, glacis, kontrskarpa, kontrmina, chodniki magistralne, felce — te i tym podobne określenia, jak słusznie zauważono³¹, użyte bez komentarza nie ułatwiają bynajmniej czytelnikowi orientacji w miejscu, położeniu i w istocie przedmiotów, nazwami tymi określonych. A przede wszystkim, czy to potrzebne, konieczne? Czy epatujące czytelnika świetną znajomością fachowego słownictwa opisy wieży ariańskiej lub fortu „Orzeł Czarny” są tak bardzo nieodzowne dla zrozumienia losów postaci głównych i dla wyrażenia ideologicznej intencji dzieła? Czy obie te powieści straciłyby coś na tym, gdyby tych opisów nie było? Brak funkcjonalnego powiązania tych opisowych fragmentów z organizmem dzieła wskazywałby raczej, że chyba nie. I w tym właśnie dostrzegamy niejaką zbieżność metody pisarskiej Żeromskiego i metody naturalistów, w tym pracownianym „realizmie” ani nie dającym wyobrażenia rzeczy, ani usprawiedliwionym wewnętrzną koniecznością pomysłu.

Inną dziedziną, w której naturalistyczna tendencja do fotograficznego kopiowania rzeczywistości ujawnia się dość często, jest u Żeromskiego dziedzina pracy. Charakterystycznych w tym zakresie przykładów dostarczają nam *Ludzie bezdomni*. Trzy zawarte w powieści tej opisy, jedyne w całej twórczości pisarza szerzej potraktowane: opis pracy w fabryce cygar, w stalowni i walcowni, odznaczają się właśnie ową naturalistyczną pedanterią w opanowaniu szczegółów, wszystkie wykazują wyraźnie właściwą naturalistycznej estetyce skrętność

³¹ Jurgielewiczowa-Drozdowicz I., *Technika powieści Żeromskiego*, Warszawa 1929, s. 100.

i drobiazgowość w ujmowaniu treści wybranego wycinka rzeczywistości. Na plan pierwszy ze względu na swą niejako „klasyczną” reprezentatywność wysuwa się tu zwłaszcza opis fabryki cygar, pod którym bez wahania mógłby się podpisać sam prawodawca i mistrz kierunku Emil Zola. Obserwujemy wraz z drem Tomaszem niemal cały proces produkcji, wszystkie stadia kolejne, jakie przechodzi surowiec i półfabrykat, wędrujący poprzez dziesiątki rąk, by pod koniec ukazać się naszym oczom jako towar pełnowartościowy, opakowany i opatrzony barwną etykietą, gotowy do sprzedaży. W tym nadzwyczaj sumiennym, lecz literacko jałowym, nieatrakcyjnym opisie pracy zespołowej, w skrętnym notowaniu szczegółów rzeczowych, technicznych, zautomatyzowanych manipulacji i ruchów pracującego i zgranego jak jeden organizm kolektywu roboczego mamy typowy przykład zastosowania metody naturalistycznej. Opis imponuje opowaniem realiów, widać wyraźnie, że autor zna przedmiot z autopsji, ale całość jest wyobrazeniowo nieuchwytna, w nadmiarze szczegółów ginie plastyka wizji. Równie szczegółowe i równie przeładowane detalami realiów są opisy pozostałe, z tą jednakową różnicą, że dochodzą w nich do głosu ponadto elementy metody ekspresjonistycznej, co nie zmienia przecie arealistycznego w istocie charakteru tych obrazów.

4

Z naturalistyczną manierą faktografizmu łączy się najściślej zagadnienie naturalistycznego impresjonizmu. Impresjonizm jako swaista metoda w malarstwie był mniej więcej rówieśnikiem naturalizmu, rozwijał się w siedemdziesiątych i osiemdziesiątych latach XIX stulecia. Jego inicjator i prawodawca a zarazem najwybitniejszy przedstawiciel Klaudiusz Monet przypomniał pewne spostrzeżenie, które poczynili już malarze renesansu (Leonardo), aczkolwiek nie wyciągnęli zeń praktycznych konsekwencji, i które badał już i analizował Goethe, a mianowicie przypomniał, że przedmioty widziane zupełnie inaczej wyglądają w przestrzeni otwartej niż w zamkniętych ścianach atelier. Najprostsza obserwacja poucza przecie, że tzw. barwa lokalna w plenerze właściwie nie istnieje, że zmienia się ona ustawicznie ulegając modyfikacjom w zależności od otoczenia. Oświetlenie, refleksy i cienie, rzucane przez przedmioty otaczające, światło słoneczne, powietrze, jego przejrzystość, stopień nasycenia wilgocią, wreszcie odległość, jaka dzieli obiekt postrzegania od obserwującego go oka — wszystko to zmienia zasadniczo nie tylko odcień barwy, ale

i kształt, linię, kontur przedmiotów. A więc cień przy niebie pogodnym nigdy nie bywa czarny, tylko niebieskawy; im grubszą warstwą powietrza oddzielone są od nas przedmioty, tym wyraźniej przybierają odcień błękitu. Malarstwo dotychczasowe nie wychodziło właściwie poza pracownię. Portrety, a nawet pejzaże malowano ze szkiców lub z pamięci. Monet, jego uczniowie i następcy zaczęli malować wyłącznie z natury wychodząc z założenia, że konwencjonalne wyobrażenie starego malarstwa o kolorach, światłocieniu, o liniach, kształtach i ruchach ciała zupełnie nie odpowiada rzeczywistości. Nowa sztuka miała oddawać naturę nie zgodnie z naszą konwencjonalną, abstrakcyjną o niej wiedzą, ale zgodnie z naszym aktualnym widzeniem, „z całą przypadkowością zmian, spowodowanych złudzeniami wzroku”³². Świat w ujęciu fragmentarycznym, jakie się narzuca w krótkim sensorycznym wrażeniu, wszystko przesycone barwną atmosferą, która rozprasza materialną konsystencję postaci ludzkich — oto obraz rzeczywistości w impresjonistycznym ujęciu³³. Malarstwo miało zatem odtwarzać subiektywne wrażenia, jakie wywołane zostały w świadomości obserwatora przez postrzegane przedmioty. Stąd nazwa impresjonizm od *impression* — wrażenie.

Impresjonizm był przeto w istocie rzeczy koncepcją sztuki arealistycznej, chwytającej i utrwalającej nie istotne, lecz przypadkowe, subiektywne cechy rzeczywistości, sprowadzającej obiektywność świata do psychicznych odczuwań (Mach)³⁴, był „wyrazem niewiary w to, ażeby sztuka mogła ujawniać w szczegółowym bogactwie rzeczywistości jakiegokolwiek fakty typowe, społecznie obowiązujące, realistycznie sprawdzalne. Tego rodzaju niewiara rodzi się oczywiście na określonym podłożu społecznie-klasowym, mianowicie na tym etapie rozwoju sztuki burżuazyjnej, kiedy odwraca się ona od rzeczywistości, albowiem nieuchronnie związane ze stanowiskiem realistycznym rozpoznawanie typowości musiałyby prowadzić do wniosków wskazujących na wsteczność burżuazji”³⁵. Zamiast realistycznego odbicia rzeczywistości w jej typowych proporcjach i wymiarach sztuka miała utrwalać indywidualne, osobiste widzenie i odczucie artysty, kierowane niczym innym jak tylko jego wolnym uznaniem, *libre ar-*

³² Husarski W., *Malarstwo nowoczesne*, Warszawa b. r. s. 77.

³³ Por. Majerska A., *Technika impresjonizmu na tle rozwoju optyki*, Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie, R. XV (1935), s. 85 nn.

³⁴ *Ibid.*, s. 91.

³⁵ Wyka K., *Zarys współczesnej literatury polskiej (1884—1925)*, Kraków 1951 (skrypt), s. 39 n.

bitre, élan personnel. Spoglądano na świat jakby przez cieniutką zasłonę, deformującą kształty, rozszczepiającą kolory na tysiączne odcienie. Świat otaczający odtworzony w ten sposób stawał się podobny do rzeczywistego w tym samym stopniu, w jakim sen jest podobny do jawy³⁶.

Metodę tę naturaliści przetransponowali na teren literatury. Technika impresjonistyczna znalazła uznanie naturalistów, ponieważ u podstawy obu kierunków kryła się ta sama w zasadzie wrażliwość sensualistyczna, zainteresowanie dla momentów, chwil, ulotnych wrażeń, bierny kult drobiazgów i przypadkowych szczegółów, odrzucenie zasad realistycznego uogólnienia, kryptosubiektywizm, wyzierający spod skrętnie zbieranych „obiektywnych” faktów, wreszcie wspólne obu kierunkom podglebie klasowe. Techniki malarskiej nie można było oczywiście przenieść wprost na teren literatury, musiała ona ulec przystosowaniu do odmiennego tworzywa. Impresjonizm w literaturze polegał na kojarzeniu w ciąg obrazowo-wzruszeniowy szeregu drobnych wrażeń i spostrzeżeń, przeważnie wyszukanych, ekscentrycznych, niezwykłych, które w sumie dać miały obraz wibrujący gamą dźwięków i kolorów, a jednocześnie nasycony subiektywnym, emocjonalnym tonem. A więc chodziło o to, by w ramach literackiego obrazu zawrzeć chwilę, przelotny moment tak, jak przedstawiają się one podmiotowemu odczuciu i wrażliwości zmysłowej pisarza, a ponieważ każdy moment, aktualnie przeżywany, przez swój ścisły związek z podmiotem doznającym nasycony jest z natury rzeczy subiektywnym tonem, więc nastrojowość stawała się w technice impresjonistycznej nieodłącznym akcydenssem każdego obrazu.

Impresjonizm nie był techniką wyłącznie naturalistyczną, obsługiwał wiele kierunków schyłkowych sztuki *fin-de-siècle*'u. Nie może być zatem mowy o jakimś jednokierunkowym oddziaływaniu. Docierając do świadomości Żeromskiego na okolnych drogach poprzez wielorakie transmisje (nie brakło tu zapewne i zachęty ze strony polskiej, choćby Witkiewicza, z którym przyjaźnił się młody pisarz), odpowiadając zapewne jego sensualistycznej, impulsywnie reagującej wrażliwości łączył sztukę pisarza ze sztuką Zoli i jego szkoły.

Obrazy typowo impresjonistyczne, a więc kojarzące ową ułamkowość wrażeń, migotliwość postrzeżeń z subiektywną tonacją nastrojową, wystąpiły już w pierwszych opowiadaniach i powieściach stając się z czasem jednym z podstawowych wyznaczników stylu pi-

³⁶ Engwer Th., *Emile Zola als Kunstkritiker*, Berlin 1894, s. 16 nn.

sarskiego autora *Popiołów*. Zestawione z obrazami naturalistów wykazują uderzającą identyczność estetycznych założeń. Dla przykładu zestawimy trzy obrazy, dwa z *La terre Zoli* i jeden z *Ludzi bezdomnych*.

Oto Zola:

Była to pora wstrętna: ogołocona, opustoszała Beaucja roztrzaskała obszary nagich swoich pól, bez jednej kępy zieleni. Letnie skwary i zupełny brak wody wysuszyły do cna ziemię, która popękała tworząc liczne rozpadliny. Wszelka roślinność zanikła. Pozostały tylko tu i ówdzie ciemnordzawe plamy zeschniętych liści i zjeżone szczotki ściernisk, których kwadraty rozciągały się w nieskończoną, wyniszczoną pustkę, w ponurą nagość równiny, jak gdyby kłęska pożogi objęła cały obszar od jednego krańca widnokregu po drugi. Tuż nad ziemią zdawał się pozostawać po niej żółtawy odblask, niewyraźne jakieś światło tchnące martwością, a zarazem brzemienne zapowiedzią burzy. Wszystko dookoła zabarwiło się na kolor żółty, ale żółcią o odcieniu niepomiernie zimnym i smutnym. Spieczona ziemia, zjeżone resztki ściętych łodyg, nierówne, wyboiste, poryte kołami drogi wiejskie składały się na obraz przeraźliwie ponury. Przy najlżejszym powiewie wiatru wzbijały się w górę tumany kurzu obsypując warstwą szarego popiołu płoty i zbocza pagórków. Błękitne niebo i olśniewające słońce podkreślały jeno beznadziejnie pęsną pustkę krajobrazu.³⁷

Za kościołem był cmentarz otoczony na wpół rozwalonym murkiem tak niskim, że sponad mogił sięgał wzrok swobodnie aż po krańce widnokregu. Białe słońce marcowe rozjaśniało niebo zasnuwane mgłami subtelnymi niby cieniuchny oprzęd białego jedwabiu, spoza którego tu i ówdzie przezieraly pasemka błękitu. Skapania w łagodnej poświacie Beaucja, drętwa jeszcze po zimowych mrozach, zdawała się spać w dalszym ciągu, jak owe śpiochy, co to, zbudzone już, unikają poruszenia się, aby rozkoszować się jeszcze gnuśnym swoim próżniactwem. Dalsze plany ginęły we mgle, poznaczone kwadratami zieleniejących już zbóż, jesiennych owsów i jęczmieni, podczas gdy na gołych jeszcze rolach uprawnych zaledwie rozpoczęto wiosenny siew. Wszędzie, pośród tłustych grud ziemi, kroczyli ludzie powtarzający rytmicznym ruchem nieustanne rzucanie deszczu ziarna. Widać było wyraźnie obłoki żłocistego pyłu ulatujące z garści najbliższej idących siewców. Stopniowo postaci ich malały, niknąc w nieskończonej toni spowijającej ich swoją falą, co hen, w dalekiej głębi, zdawała się już tylko drgająca w promieniach słońca jasnością. Na odległość mil całych aż po wszystkie cztery krańce bezkresnej równiny, spływał w promieniach słońca życiodajny deszcz przyszłego lata w zoraną uprzednio ziemię.³⁸

A oto przykład z *Ludzi bezdomnych*, z rozdziału „Smutek”:

Piątego października doktor Judym wyszedł na spacer w Aleje Ujazdowskie. Był to dzień piękny. Słońce rozlewało ciepło łagodne i blask jeszcze jasny, ale już odchodzący za dziewiątą górę, za dziesiątą rzekę. Szereg drzew Akei,

³⁷ Zola E., *Ziemia*, Warszawa 1950, t. II, s. 5 n. Przekł. R. Centnerszwerowej.

³⁸ *Ibid.*, s. 268 n.

których widok tak dużo wspomnień nasuwał, okrył się już rdzą czerniejącą. W dali, spomiędzy koron kulistych jeszcze, wysuwały się gałęzie bez liści jak smutny jakiś drogowskaz. Ze szczytów sączyły się barwy trupie, zgniłe, czerwonorude i coraz niżej wsiąkało w ciemną zieloność jasnożółte zniszczenie. Tu liść jeszcze żywy otoczył płomień śmierci jakby obwódka dziwnej żałoby, gdzie indziej strawił go do rdzenia pozostawiając prążki zielone. Błękit niebieski rozciągnięty nad tą wąską smugą przestrzeni był już nikły, zasnuty przedziwem chmurek zwianych i płynących wiotkimi pasmami w dal niedościgną dla oka.

Doktor minął bramę i wolno schodził w głąb parku. Ogromne liście klonów płynęły z drzew i migały przed oczyma nad ziemią to tu, to tam, jak złote ptaki. Liście orzechów włoskich i drzew octowych plamiły zieloność trawników niby krew rozlana i skrzepła. Na dnie pustego parku, w cieniu sokór królewskich niedostępnym dla słońca, spoczywał i wyciągał się mrok chłodny. Daleko, w przecięciach szpalerowych, oświetlone czuby żółtych kasztanów buchały płomieniami jak jęzory żywego ognia. Wszędzie stał rozlany w chłodnym powietrzu nikły, ostry zapach liści zwiędłych.

Unikając miejsc ludnych Judym szedł dawną aleją na koniec parku. Rosły tam najściglejsze, prawdziwie niebotyczne topole, szeleszczące jeszcze twardeymi liśćmi; cicho szumiały srebrne, długowłose wierzby, co patrzą w obumarłe wody kanałów — świerki jak posępne mnichy w czarnych habitach, zamykające odległe widoki, marzyły w samotności. Powiew śmiertelny obszedł już wokoło te drzewa i na straży ich postawił wylekłą ciszę.

Dalekie głębie wydawały kiedy niekiedy szmer prędko gasnący, który i człowieka zmuszał do cichego westchnienia.

Gdy w pewnej chwili rozległ się gwar i śmiech dziecięcy, wydał się czymś dziwnym i rażącym wśród surowego szeptu, który mówi o śmierci.

Na gładkie łączki, niby jeziora śniące między kępami zarośli, zstępowały smugi światła prawie białego i ostrymi rysami przerzywały chłodne murawy. Tuż obok drogi zasłanej liśćmi tańczyły się baseny wody nieruchomej, ślepej i głuchej, która przyjmując w siebie poszarpane plamy firmamentu dawała jakies kłamliwe ich odbicie, brzask srebrzący się a niepochwytne. Rysowały się tam czarne pnie i gałęzie olch nacylonych. Każdy ptak siadający dla wypoczynku strącał z nich mnóstwo liści. Chłodne oddechy jesienne niosły te zwłoki skurczone i osadzały na zawsze w cichej powierzchni. Zielona woda płaszczyzn bardziej otwartych pieściła w łonie swym gałęzie kasztanów z liśćmi tak żółtymi, że się wydawało, jakoby płynna jasna farba sączyła się z nich i w głębi odmiennej tonęła. Liście te były zwieszane, przejrzyste, delikatne, a rzucały na środek wody ruchome odblaski, które z jej barwą zlewały się w podobiznę przepysznie lśniącego brązu. W jednym miejscu słońce znalazłszy wśród przerzedzonych liści obszerną drogę rzuciło się w głąb wody jak wytrysk roztopionego złota o barwie zbyt trudnej dla źrenicy...³⁹

We wszystkich przytoczonych obrazach mimo różnic indywidualnych, wynikających z odmienności osobniczej talentu i fizjonomii

³⁹ *Ludzie bezdomni. Pisma pod red. S. Pigionia, t. VIII, 1947, s. 81 n.*

duchowej, odnaleźć można w zasadzie te same, charakterystyczne znamiona techniki impresjonistycznej. A więc we wszystkich podkreśla się grę światła, refleksów, blasków, cieni, tak istotnie modyfikujących barwę i kształt przedmiotów. Nad ziemią unosi się „żółtawy odbłask”, „niewyraźne jakieś światło, tchnące martwością”; Beaucja „skąpana w łagodnej poświacie”; daleka głąb przestrzeni „zdawała się już tylko drgającą w promieniach słońca jasnością” (Zola). — „...smugi światła prawie białego... ostrymi rysami przerzynały chłodne murawy”; „słońce... rzuciło się w głąb wody jak wytrysk roztopionego złota o barwie zbyt trudnej dla żrenicy” (Żeromski).

Wyczuwa się dalej w tych obrazach niemal dotykalnie istnienie atmosfery, powietrza, temperatury. „Niebo zasnutę” jest „mgłami subtelnymi niby cieniuchny oprzęd białego jedwabiu”; dalsze plany przestrzeni „giną we mgle” (Zola). — „chłodne murawy”; chłodne oddechy jesienne...” (Żeromski).

W tej rozedrganej od wibrujących pyłów atmosferze, w rażących żrenice blaskach, w przestworzu powietrznym, przesłoniętym welonami mgieł zacierają się oczywiście kontury rzeczy, barwy nabierają tonów nieuchwytnych, niezdecydowanych. Postacie siewców „malały niknąc w nieskończonej toni, spowijającej ich swoją falą...” (Zola). — „Błękit niebieski rozciągniiony nad... wąską smugą przestrzeni był już nikły, zasnuty przedziwem chmurek zwianych i płynących wiotkimi pasmami w dal niedościgłą dla oka” (Żeromski). Zwłaszcza barwy nie są tak proste i zdecydowane, jak na palecie malarskiej; barwa lokalna ustępuje miejsca subiektywnym, złożonym wrażeniom kolorystycznym percypującego oka. Nad Beaucją unosi się odbłask „żółty ale o odcieniu niepomiernie zimnym i smutnym”; „plamy zeschłych liści” mają barwę „ciemnordzawą” (Zola). — Szczególnie u Żeromskiego uderza wyszukana kolorystyka, niepomiernie bogactwo palety, wyposażonej w barwy niezwykle, o rzadko spotykanej skali subtelných odcieni: „Ze szczytów sączyły się barwy trupie, zgniłe, czerwonorude i coraz niżej wsiąkało w ciemną zieloność jasnożółte zniszczenie”; „Liście orzechów włoskich i drzew octowych plamiły zieloność trawników niby krew rozlana i skrzepła”; „...czuby żółtych kasztanów buchały płomieniami jak jęzory żywego ognia”; „Zie-

lona woda płaszczyzn bardziej otwartych pieściła w łonie swym gałęzie kasztanów z liśćmi tak żółtymi, że się wydawało, jakoby płynna jasna farba sączyła się z nich i w głębi odmiennej tonęła”.

I wreszcie to stałe akcentowanie w pozornie epickim, obiektywnym opisie podmiotowego odczucia rzeczy, ów nieuchwytny, a wyraźny ton emocjonalny, który stwarza nastrój: Pola Beaucji „rozciągały się w nieskończoną, wyniszczoną pustkę, w ponurą nagość równiny, jak gdyby klęska pożogi objęła cały obszar od jednego krańca widnokregu po drugi;”. „Błękitne niebo i olśniewające słońce podkreślało jeno beznadziejnie posępną pustkę krajobrazu” (Zola). — U Żeromskiego ton ten brzmi jeszcze silniej, przemożniej: „Powiew śmiertelny obszedł już wokoło... drzewa i na straży ich postawił wylekłą ciszę”; „Dalekie głębie wydawały kiedy niekiedy szmer prędko gasnący, który i człowieka zmuszał do cichego westchnienia”; „Gdy w pewnej chwili rozległ się gwar i śmiech dziecięcy, wydał się czymś dziwnym i rażącym wśród surowego szeptu, który mówi o śmierci”.

Impresjonizm jako technika literackiego opisu jest niewątpliwie związany z naturalistycznym faktografizmem. Jest wyrazem postawy rezygnującej z realistycznego wyboru i realistycznej oceny na rzecz biernego poddawania się kalejdoskopowi mknących bez końca widm rzeczy i przelotnych wzruszeń, chwytanym i utrwalanym z wiernością precyzyjnego aparatu. Ale w tym biernym poddawaniu się nastrojom i wrażeniom kryła się przecież jakaś myśl, jakiś sens głębszy i cel. Pozornie zdawałoby się, że impresjonizm jako metoda opisu odnosząc się (zwłaszcza w epice) przede wszystkim do dziedziny zjawisk pozaspołecznych, do dziedziny przyrody, na deformację społecznego obrazu świata bezpośredniego wpływu mieć nie mógł. Co więcej, bogacąc niepomiarne skalę barw, kształtów i linii w odtworzeniu świata rzeczy i przyrody wnosił do literatury istotnie nowe wartości kolorystyczne i plastyczne. Otóż walory malarskie owych obrazów techniką impresjonistyczną kreślonych są niewątpliwie bezsporne. Ale wiadomo, że obraz sam w sobie doskonały i wzrokowo atrakcyjny może przecież nabrać zgoła nieoczekiwanej wymowy i sensu, gdy go rozpatrzyć na tle kontekstu całości. Istotna funkcja owych impresjonistycznych etiud krajobrazowych ujawnia się nam wówczas, gdy uświadomimy sobie ów specyficzny nastrój molowy, w jakim zanurzone są

zazwyczaj, choć nie zawsze ⁴⁰, owe obrazy. Pesymistyczny obraz świata, świata pozbawionego przyszłości i odartego z nadziei, świata, w którym zło odnosi ustawicznie zwycięstwo, a dobru zgotowany jest los Raduskich, Judymów i Nienaskich, nie znajdując oparcia w realistycznej obserwacji i analizie rzeczywistości (bo nadzieja taka i perspektywy istniały w dobie coraz silniejszej aktywizacji politycznej i społecznie uświadomionych i organizujących swe siły mas ludowych) szuka sobie dodatkowych przesłanek motywacyjnych i znajduje je w tym właśnie nastrojowo-impresjonistycznym komentarzu kraj-obrazowym, który swym smutkiem, swoją posępną tonacją sugeruje czytelnikowi takie odczucie i ocenę rzeczywistości, jaką pragnie mu narzucić autor, a jaką nie zawsze narzuca zawarty w utworze materiał faktów i spostrzeżeń ⁴¹.

5

Okres dominacji naturalizmu w literaturze europejskiej to jednocześnie doba szczególnego rozkwitu nauk przyrodniczych, pierwszych triumfów nowej biologii, psychopatologii, medycyny i dyscyplin pokrewnych. Olśnienie sukcesami wiedzy akademickiej było tak silne, że oślepiło naturalistów i poważnie, a zarazem ujemnie zaciążyło na teorii i częściowo na praktyce pisarskiej kierunku. Naturaliści nie tylko usiłowali stosować nową, „eksperymentalną” metodę tworzenia (co było ostatecznie iluzją), nie tylko starali się oprzeć swoje wyobrażenie świata na skrzętnie zbieranych dokumentach, lecz powoływali się wręcz na pewne określone teorie naukowe, właśnie z zakresu nauk przyrodniczych, biologii, fizjologii, psychiatrii, budując na nich swoją „naukową” koncepcję rzeczywistości. Tę skłonność do przyrodniczego ujmowania życia wykazywał co prawda już Balzac, którego naturaliści uważali za swego praojca. On to przecież pod urokiem badań Lamarcka, Geoffroy Saint-Hilaire’a i Cuviera pisał swoją *Fizjologię małżeństwa* i projektował szereg dzieł o znamienitych tytułach: *Patologia życia społecznego*, *Anatomia ciała nauczycielskiego*, *Monografia cnoty*. Nie zostały one co prawda napisane, ale *Komedie ludzką* potraktuje Balzac „jako protokół ciekawego doświadczenia społecznego, jako fizjologiczny opis zjawiska: pożerania dawnej struktury socjal-

⁴⁰ Nie brak bowiem u Żeromskiego i obrazów jasnych, utrzymanych w tonacji afirmatywnego zachwyty, a tą samą metodą kreślonych.

⁴¹ Por. interesujące uwagi na ten temat w *Zarysie współczesnej literatury polskiej* K. Wyki, s. 150 nn.

nej przez nowe klasy”⁴². W przedmowie do *Komedii ludzkiej* podkreślał autor niedwuznacznie tę intencję zbliżenia pracy pisarza do metod dociekań przyrodnika:

Istnieje tylko jedno stworzenie. Twórca posłużył się tym samym szablonem dla wszystkich stworzeń. Zwierzę jest tą istotą zasadniczą, która przybiera formę zewnętrzną albo, ażeby się wyrazić dokładniej, różne formy w środowiskach, w których ma się rozwijać... Spostrzegłem, że pod tym względem Społeczeństwo podobne jest do Przyrody. Czyż społeczeństwo nie tworzy z człowieka zależnie od warunków, w których odbywa się jego działanie, tylu różnych ludzi ile odmian w zoologii?... Jeśli Buffon stworzył wspaniałe dzieło, próbując odtworzyć w jednej książce całość zoologii, czyż nie należy zrobić dzieła tego rodzaju w społeczeństwie?... Dzieło moje ma swoją genealogię i swe rodziny, swe miejscowości i przedmioty, osoby i czyny⁴³.

Jednakowoż nie tyle może ówczesny stan nauk przyrodniczych, ile nieomylny instynkt i zdrowy rozsądek rasowego realisty, dostrzegającego bystrym spojrzeniem zasadnicze, społeczne determinanty losu ludzkiego, uchroniły Balzaca przed zabrnięciem w ciasną, bez wyjścia uliczkę jakiegoś jednostronnego biologizmu. Zola dopatrywał się w tym niejakiej słabości mistrza. Jego dzieło miało stanowić postęp w stosunku do cyklu Balzakowskiego, postęp w duchu postulowanego przez Taine'a unaukowania literatury. Oślawiony paradoks autora *Historii literatury angielskiej*: „występek i cnota są takimiż produktami, jak witriol lub cukier”, jego teoria rasy, środowiska i dziejowego momentu, najopaczniej zresztą zrozumiana, legły u podstawy *naturalnej i społecznej historii pewnej rodziny za drugiego cesarstwa*, Rougon-Macquartów. Obwolutę pierwszego tomu tego cyklu zaopatrzył Zola znamiennej informacją:

Fizjologicznie rodzina Rougon-Macquartów stanowi szereg następujących po sobie zwoła przypadków nerwowych, które objawiają się u danej rasy na skutek jakiegoś pierwszego nadwreżenia organicznego i które stosownie do środowisk określają uczucia, pragnienia, namiętności każdego z przedstawicieli tej rasy, wszystkie naturalne i instynktowne przejawy życia, których wynikom nadajemy przyjęte nazwy cnót i występków⁴⁴.

Taine nie był jednakże jedynym winowajcą owego fizjologicznego scjentyzmu. Naturaliści podchwytywali skwapliwie głośne lub tylko modne w owym czasie teorie usiłując je odpowiednio zastosować do własnych literackich celów. Darwin jako twórca teorii o pochodzeniu

⁴² Markiewicz Z., *Grupa*, s. 95.

⁴³ Cyt. za Markiewiczem Z., *op. cit.* s. 6.

⁴⁴ Cyt. za Strowskim F., *Obraz*, s. 241.

gatunków i walki o byt, wspomniany już Claude Bernard, autor *Wstępu do medycyny doświadczalnej*, Karol Letourneau jako autor *Fizjologii uczuć*, wreszcie dr Prosper Lucas ze swym *Filozoficznym i fizjologicznym traktatem o dziedziczności naturalnej* — oto główni obok Taine'a „winowajcy” owego pędu do naukowości, który jest jednym z rysów najznamienniejszych postawy naturalistów. W swym neofickim zapale szkoła naturalistów popełniła jednakże zasadniczą pomyłkę. Nie tylko zapoznano fakt najistotniejszy — istnienie głębokiej granicy między światem ludzkim a zwierzęcym, ale jednocześnie czerpiąc owe naukowe „objawienia” nie tyle wprost ze źródeł, ile z popularyzujących broszur naturaliści upraszczali i wulgaryzowali zagadnienia wymagające niezwyklej w traktowaniu ich precyzji, hipotezy brali za pewniki, na wątych i niesprawdzonych przypuszczeniach wznosili całe konstrukcje fantastycznych teorii, którym przyczepiali etykiety naukowości bez najmniejszych po temu podstaw. Kult przyrodoznawstwa, zapatrzenie się w biologię i fizjologię odbił się na widzeniu świata, zamknął sztukę naturalistów w ciasnym kręgu cielesności. Człowiek wpleciony w wieczysty kołowrót rzeczy uznany został za drobny jedynie fragment rzeczywistości, integralnie związany z całokształtem natury i przez jej prawa absolutnie zdeterminowany jako jeszcze jeden tylko gatunek fauny i nic poza tym. Stąd ów charakterystyczny wytwór naturalistycznej literatury: *la bête humaine*, stąd pasja do obnażania bestialskich popędów w człowieku. Najdobitniej zdefiniował tę specyficzną dla naturalizmu postawę wobec świata i człowieka Juliusz Lemaitre: „Dzieło Zoli” — pisze on — „jest to epepeja zwierzęcości ludzkiej... W człowieku interesuje go przede wszystkim zwierzę, a w każdym typie ludzkim odrębne zwierzę, które ten typ kryje w sobie... Eugeniusz Delacroix mawiał, że każdą twarz ludzką przez śmiałe uproszczenie jej rysów można sprowadzić do pyska zwierzęcia; w ten sam sposób Zola upraszcza dusze”⁴⁵.

Dążąc do maksymalnego zatarcia granicy między światem ludzkim a światem natury pozaludzkiej naturaliści okazali w tym dążeniu większą konsekwencję i zapał niż najbardziej zdecydowani materialiści. Było w tej konsekwencji oczywiste niezrozumienie rzeczy, było to wyciągnięcie nieusprawiedliwionych wniosków z lektury popularnych broszur, „objasniających najczęściej fałszywie lub w najlepszym razie bardzo nieściśle” głośne w owym czasie teorie i hipotezy⁴⁶. Ale

⁴⁵ Lemaitre J., *Les contemporains*, 2 — cyt. za Markiewiczem Z., *Grupa*, s. 127.

⁴⁶ Markiewicz Z., *op. cit.* s. 98.

nie tylko to. Źródło najgłębsze tych pomyłek tało się w pozytywistycznym zapleczu naturalistycznej doktryny. Że pozytywizm był zatajonym idealizmem — to oczywiste. Pseudomaterialistyczna, przyrodnicza, empiryczna terminologia pozytywizmu była tylko maską, osłaniającą idealistyczny agnostycyzm tej filozofii. „Poglądy pozytywistów na społeczeństwo” — pisze badacz tych problemów — „stanowią zlepek idealizmu z biologizmem. Za pomocą „metody analogii” pozytywista utożsamia społeczeństwo z organizmem biologicznym”⁴⁷. Zola rozumował podobnie:

Organizm społeczny jest identyczny z biologicznym. W społeczeństwie podobnie jak w ciele ludzkim panuje harmonia, która łączy ze sobą różne organy i właśnie dlatego, kiedy jeden organ ulega gniciu, gnucie to przenosi się na inne organy i tak rodzi się skomplikowana choroba⁴⁸.

Cel tych analogii był bardzo przejrzysty. Bo skoro życie człowieka, życie społeczeństwa jako wielkiego organizmu regulowane jest działaniem niezmiennych praw natury, to wszelki bunt, wszelka rewolucja, zmierzająca do radykalnej zmiany *status quo* polityczno-społecznego jest przedsięwzięciem bezcelowym. Niezmiennność praw przyrody decyduje o niezmienności istniejącego ustroju. Co najwyżej należy leczyć chore organy, usuwać źródła niedomagań społecznych, tak jak szuka się i usuwa źródła choroby ciała⁴⁹. Klasowy, polityczny sens takiej „filozofii” był jednoznaczny. Naturalizm transmitował (często nieświadomie w najlepszych intencjach) taką wygodną dla klas posiadających koncepcję świata na teren sztuki.

Ofiarą upraszczającej popularyzacji i jeszcze bardziej upraszczających zastosowań stały się w twórczości naturalistów przede wszystkim teorie Darwina. Miały one bez wątpienia daleko idące konsekwencje filozoficzne i światopoglądowe, bo wciągając w obręb rozważań także człowieka przełamywały dualizm między nim a resztą świata i otwierały nowe możliwości interpretowania jego istoty, roli i przeznaczenia. Jednakowoż sam Darwin zdawał sobie sprawę z ograniczoności własnych sformułowań i nie rościł sobie bynajmniej pretensji do tłumaczenia i rozstrzygania wszelkich zagadnień dotyczących całokształtu życia. Darwina interesowało zagadnienie z wąskiego, ściśle przyrodniczego punktu widzenia, poza który nie wychodził. Naturaliści jego źle

⁴⁷ Burow, *Estetyka*, s. 31.

⁴⁸ Zola E., *Le roman expérimental*, s. 30, cyt. za Frévillem, Zola, s. 47.

⁴⁹ Por. Fréville J., *op. cit.*, s. 47.

zrozumianą teorię rozszerzyli bez uzasadnienia na całość społecznego bytu. Anulowano przedział między światem istot i zjawisk społeczno-historycznych a dziedziną przyrody. Przekreślona została wolność człowieka, jego swoboda wyboru, człowiek stawał się nic nie znaczącym fragmentem w olbrzymim świecie natury, zagubionym w masie zjawisk drobnym szczegółem reagującym tylko na powszechne bodźce, pasywnym obiektem przyrody. Zasadnicza tendencja postawy światopoglądowej naturalistów wyrażała się przeto w dążeniu do nieświadomej zapewne degradacji człowieka, do zepchnięcia go z pozycji istoty prawdziwie wolnej, kształtującej swe życie i los w walce ze światem otaczającym, do stanowiska i roli atomu, poddanego biologicznym prawom natury w świecie pozbawionym ludzkiego sensu.

Tendencja do zatarcia granic między rzeczywistością społeczno-historyczną a dziedziną przyrody wyraziła się oczywiście najdobitniej w tej strefie zjawisk, w której owa różnica uwydatnia się przecież najsilniej — w dziedzinie życia świadomego, w psychologii człowieka. I w tym zakresie znaleźli sobie naturaliści bliższego patrona, inspiratora. Autorytetem był im w tej dziedzinie wspomniany już dr Karol Letourneau, autor dzieła *Fizjologia uczuć* (1868). Z ostrożnych supozycji lekarza Zola i jego naśladowcy wyciągnęli pośpieszne wnioski usiłując sprowadzić całe życie duchowe do mechanicznego działania bodźców i impulsów fizjologicznych. Człowiek miał być tylko organizmem, złożonym z mięśni i nerwów. Manifestacje tzw. życia psychicznego miały się sprowadzać do wyrazu organicznych, ustrojowych potrzeb. Żądza zaspokojenia głodu i popędu seksualnego — oto dwa jedyne, potężne instynkty, które nieustannie trzymają w swej władzy człowieka i determinują niemal absolutnie jego postępowanie. To upraszczające i z gruntu błędne sprowadzenie całego życia duchowego do fizjologicznych odruchów musiało dać w rezultacie bardzo mizerne wyniki w zakresie psychologii, którą uważano zresztą za coś nienaukowego. Ostatecznie więc istota ludzka uległa w powieści naturalistycznej swoistej degradacji ustępując miejsca osobliwemu gatunkowi zwierzęcia. Przypatrywano się temu zwierzęciu z tym samym chłodem i ciekawością, z jaką uczony obserwuje egzemplarze doświadczalne w ogrodzie zoologicznym albo okazy fauny wodnej w akwarium. Dotrzeć do tego „zwierzęcia ludzkiego”, do „gnijącego trupa” (według słów Zoli), obojętnie: pod frakiem czy pod bluzą — to było ambicją szkoły⁵⁰.

⁵⁰ Por. Przewóski E., *Krytyka*, t. I, s. 134.

To wyłącznie przyrodnicze pojmowanie człowieka jako cząstki wielkiego świata zwierzęcego przejawiało się w twórczości naturalistów w wielorakich formach. A więc — zaczynając od form najprostszych, najmniej skomplikowanych, a przecież ideologicznie bardzo wymownych — w szerokim zastosowaniu metafory animalistycznej w odniesieniu do człowieka i jego spraw. Dla obnażenia istoty natury ludzkiej, w celu odsłonięcia tajnych zamysłów i pożądań człowieka, jego namiętności i popędów sięgają naturaliści z widocznym upodobaniem do przenośni i porównań, zapożyczonych ze świata fauny. Człowiek jest bardzo ciekawym okazem zwierzęcia. Jest rzeczą nadzwyczaj interesującą podpatrywać jego czynności i chwytając na gorąco owe zwierzęce odruchy. Animalistyczna metafora, animalistyczne porównanie ujmuje w lapidarnym skrócie ową zwierzęcą praistotę, zwierzęcy prainstynkt w człowieku. Zola operuje z oczywistym zamiłowaniem tą stylistyczną konstrukcją. Histeryczka Adelajda, matka rodu Rougonów, ulegająca periodycznie swoim straszliwym atakom nerwowym, „żyła z dnia na dzień jak dziecko, jak spragnione pieszczoł zwierzę, posłuszne swemu instynktowi” (wszystkie podkreślenia — A. H.). Urszula, córka Adelajdy, „była przede wszystkim odbiciem matki... Jej oczy o nieprzytomnym spojrzeniu Adelajdy, miały krystaliczną przejrzystość oczu chorego kota”. Felicja Puech „przywołała na myśl konika polnego, ciemnego, rudego, o ostrym głosie...”, a twarz miała „podobną do pyszczki łasicy...” „W jej czarnych oczach, przypominających wąskie szpary, czaiła się kocia chytryść”. W ogóle gdy tak patrzeć na ludzi, jakże przypomina się mimo woli menażeria. Jeden z Rougonów, dr Pascal, tak właśnie widzi i ocenia zbierające się w salonie jego matki towarzystwo małomiasteczkowych osobistości:

Eks-handlarze oliwą i migdałami, a nawet major i markiz wydali mu się ciekawymi okazami zwierząt, których nie miał dotąd okazji obserwować. Z zainteresowaniem przyrodnika przyglądał się ich twarzom naznaczonym piętnem chciwości, przysłuchiwał się ich pustej gadaninie, jakby to było miauczenie kota lub szczekanie psa. W tym okresie zajmował się akurat biologią porównawczą, stosowując do rasy ludzkiej obserwacje, które udało mu się przeprowadzić nad dziedzicznością u zwierząt. W żółtym salonie czuł się jak w menażerii i bawiło go to. Ustalał podobieństwo między każdą z tych groteskowych postaci a jakimś znanym sobie zwierzęciem. Markiz szczupłością postaci i małą, przebiegłą twarzą przypominał mu szarańczę. Vuillet, blady i lepki, wydał mu się podobny do ropuchy. Roudier zrobił na nim wrażenie tłustego barana a major starego, bezzębego doga. Niezwykły Granoux za każdym razem budził

w nim uczucie zdziwienia. Spędził kiedyś cały wieczór na mierzeniu jego kąta twarzowego. Ilekroć słyszał go mruczącego pod nosem niewyraźne przekleństwa pod adresem „tych krwiopicjów republikanów”, oczekiwał, że zaryczy nagle jak wół, a ilekroć widział go wstającego z krzesła, przygotowany był, że Granoux wyjdzie z salonu na czworakach. (*La fortune des Rougon*).

Tę samą manierę można wysledzić i u Maupassanta. Wieśniaczka jadąca pociągiem razem z panią Tellier i jej pensjonariuszkami „miała ze swym zaostrzonym jak dziób nosem fizjonomię kury” (*Dom pani Tellier*). Dowcipny szewc z opowiadania *W rodzinnym gronie*, niejaki p. Braux, „niski mężczyzna, owłosiony aż po nos i zupełnie podobny z tym do małpy...” „stroił miny swą twarzą złośliwego goryla...” Oblicze miss Harriet przypominało znów „marynowanego śledzia, przystrojonego w papiloty” (*Miss Harriet*). Maupassant ze szczególną satysfakcją podchwytuje wszystkie rysy, nikłe choćby ślady, które w jakimkolwiek stopniu sugerują pokrewieństwo gatunku *homo sapiens* z jego czworonożnymi braćmi i przodkami. Oto jakich np. wrażeń doświadcza bohater *Siostr Rondoli* patrząc na swego przyjaciela Pawła:

...patrzac na jego minę wściekłą miałem ochotę parsknąć śmiechem. Istotnie podobny jest do wiewiórki. Każdy z nas zachował w swych rysach pod wyrazem ludzkim typ jakiegoś zwierzęcia, jako oznakę swego pochodzenia pierwotnego. Iluż ludzi ma paszczę buldoga, głowę kozła, zająca, konia, wołu. Paweł jest wiewiórką, przeobrażoną w człowieka. Ma oczy żywe tego stworzonka, jego owłosienie rudawe, nos spiczasty, drobny korpus, zrzeczny, gibki, ruchliwy, wreszcie to tajemnicze podobieństwo ogólne. Alboż wiem? Pewne pokrewieństwo ruchów, gestów, całego wyglądu, będącego niejako wspomnieniem prototypu.

Oczywiście owe metafory i porównania nie zawsze bywają tak niewinne, tak uczuciowo neutralne. Może bardziej znamienita jest dla metody naturalistów skłonność do obrazów metaforycznych o zabarwieniu wyraźnie i świadomie negatywnym, pejoratywnym. Usiłuje się wywlec na wierzch z człowieka to, co jest w nim najbardziej nieludzkie, zwierzęce. „Kopalnia nie świętowała nigdy, w dzień i w nocy chmary ludzkich robaków wierciły wnętrze ziemi...” Zrozpaczony tłum wygłodzonych kobiet i mężczyzn biegnie „jak stado dzikich zwierząt...”, kobiety „zgrzytały zębami” i „szczękały jak suki...”, to znów krążyły „jak żądne krwi wilczyce”. Stefanowi Lantier towarzysze wydali się w pewnym momencie „trzędą bezrozumnego bydła”

(Zola: *Germinial*). Przykłady można by mnożyć w nieskończoność, lecz przejdźmy do Żeromskiego.

6

Opisana tu stylistyczna struktura, z całą pewnością ideologicznie bynajmniej nie neutralna, znajduje u Żeromskiego nadzwyczaj szerokie zastosowanie. Przytoczmy tylko najbardziej charakterystyczne, wybrane przykłady:

Naczelnikowa z opowiadania *Ananke* przypomina „żrebię w pierwszym roku wprzężone do pługa”, a jej mąż spogląda w pewnym momencie na rozmówcę „wzrokiem zabitym, jak patrzy lis, zaszczuty, z odstrzelonymi nogami, gdy go dopędzają ogary”. Jego płacz jest „dziki, okrutny, jakiś zwierzęcy”. Walkowa ze *Zmierzchu* jak mała naśladuje szybkie i skwapliwe ruchy męża. Dogorywająca Stasia Bozowska „otwierała usta z wysiłkiem jak karp połykając powietrze” (*Silaczka*). Pani Zofia Świerkowska z opowiadania *Oko za oko* „kochała Wawelskiego jak wierne zwierzę, ze ślepym i głuchym na wszystko uwielbieniem”. Chłop odzierający zabitego Winrycha podobny jest „do dużej, szarej bestii” (*Rozdziobią nas kruki, wrony*). Pułkownik Leonidas Iwanowicz Pizipios „oczy ma prześliczne, czarne, ale złe, jak u pewnego gatunku kundysów owczarskich” (*Mogila*). Przyjaciel Maurycyego Zycha z tegoż opowiadania Rogowicz „kładał do paszczy wielkie kawały pieczeni, gryźł ruszając szczękami tak forsownie, jakby chciał pokazać sposób jedzenia, praktykowany przez społeczeństwo kajmanów...” „Poznałem prawie wszystkich młodszych oficerów” — notuje w swoim dzienniku Maurycy Zych — „bywałem u nich, pozawiazywałem stosunki przyjaźni z ludźmi głępszymi i wstrętniejszymi od szympanów”. Pan Wzorkiewicz z noweli *W siódlach niedoli* to „szlachcic krępy, rozpęczniały w pasie, wąsaty i łysawy, z szyją tak grubą i głową tak niewielką, że cała ta kombinacja w sumie przypominała — wydrę”. Raduski z *Promienia* odnajduje w starym antykwariuszu niejaki podobieństwo do zaszuszonego szczura. „Poziemski o własnej sile dźwignął czaszkę straszną, przypominającą głowę kondora...” (*Promień*). Cała postać swawolnego Dyzia, a „szczególnie oczy, włosy i ręce przypominały rysia lub żbika” (*Ludzie bezdomni*). Uwięziony w lochach zamku w Orawie zbójnik „zawisł pod sufitem jak pantera”. Uwolniony na chwilę z kajdan puszcza się w tan. Z piersi jego wypadła

„obłąkany krzyk, ptasie czy zwierzęce pogwizdywanie, pochutnywanie sylabowe wilcze czy rysie”. Wypuszczony z więzienia Rafał „czmychał jak lis, którego rana się podgoiła”. W przydrożnej karczmie wybucha awantura między zdziczałym z głodu Rafałem a oberżystą. „Oberżysta skrzywił się, a jego szczęki zadrżały jak u psa”. Tłum obłąkańców, wypuszczonych ze szpitala wariatów w Saragossie, sprawia wrażenie stada z wierzą, „czających się psów, wilków, trytonów...” (*Popioły*, II). Szef biura, w którym pracuje Ewa Pobratyńska, „ma łysą czaszkę, spiczastą, siwą bródeczkę, oczy jesiotra i wargi notorycznego kata”. Po wyjeździe Łukasza Niepołomskiego do Rzymu w Ewie, pozostawionej samotnie w małej prowincjonalnej mieścinie „myśli wygasły, wola ginęła. Czasem jeszcze miotaly się nerwy, jak odruchowo miotaly się członki z zwierzęcia, związanego powrozami”. Oczy jej stają się w chwili rozpacz „dzikie i złe, jak u psa na łańcuchu”, a w innym miejscu porówna autor jej śmiech do „szczekania psa”. Dręczy ją i przeraża wspomnienie tego całego życia, które zostawiła za sobą i do którego miałyby powrócić: dom, siostra, rodzice, biuro, „nieskończone schematy i słupy cyfr... Buzia naczelnika, plugawy ryj z czyhającymi ślepiami...” (*Dzieje grzechu*). Ogrodyniec z Nienaskim składają wizytę baronowej Halfsword, damie posiadającej oczy „po ptasiemu drapieżne”, o źrenicach wychodzących z orbit jak u bazyliuszka, oraz rękę podobną do „indyczej łapy”. „Otworzył im drzwi lokaj wyfraczony, wygolony i tegi jak byk” (*Zamieć*). Głos starego sprzedawcy gazet Berta jest „chrapliwy jakby naszczekujący”. Spoglądając na małą dziewczynkę pani Śnicowej pan Witold Granowski przypomina sobie nagle umarłą Xenię. „Od bólu zjeżyła się szczecina na grzbiecie wewnętrznego zwierzęcia i zakłaniała w jego paszczy żądza zemsty”. Na panu Granowskim spoczęły „wilcze oczy” Śnicy (*Charitas*).

Odrębne miejsce zajmują w utworach Żeromskiego porównania i metafory zaczerpnięte z dziedziny ornitologii. Zwłaszcza ptasie oczy stają się często dla pisarza wyrazem artystycznym służącym do ujawnienia drapieżności ludzkich uczuć i pożądań. Raduski podchwytuje zniechęca błysk przeźroczywych, jastrzębich źrenic pani Marty, zwróconych na Koszczyckiego (*Promień*). Motyw jastrzębich oczu jako swoisty synonim okrucieństwa instynktów w człowieku powtarza się wielokrotnie. Oczy Jarzymskiego „wpijały się jak szpony w ręce i twarz Rafała... Po chwili jed-

nak te jastrzębie spojrzenia ginęły w dobrotliwie filisterskich uśmiechach". Wypuszczony z kaźni, dręczony głodem Rafał Olbromski podobny jest do jastrzębia szukającego oczyma, co by rozszarpać (*Popioły*, II). Śnica podnosi na Isolinę „przeźroczyste, jastrzębie źrenice”, a ona w momentach jego pozornej niełaski i wyrachowanej obojętności marzy w samotności, „żeby na nią spojrzeć łaskawymi oczyma, przeźroczystymi źrenicami dzikiego, wolnego ptaka...” (*Charitas*). Ernesto Fosca, widząc zachwyt pięknej nieznanym damy dla jego gry, a może dla jego osoby, „przyprawiał nawet swe własne jastrzębie oczy o mniemane zachwyty” (*Pavoncello*). Odpowiednikiem wymiennym owych drapieżnych, okrutnych, zimnych, jastrzębich źrenic bywają niekiedy oczy sów lub oczy sępie. W czasie wizyty Nienskiego i Ogrodyńca u pani Halfsword „baronowa świdrowała obydwu sówimi oczyma” (*Zamieć*). Śnica „wpatrzył się w pana Granowskiego sępiimi oczyma i wnet te spojrzenia jak sępie szpony zapuścił w jego duszę”. Ludzie zamknięci od wielu dni w pieczarach debrzańskich dobiegają na skutek głodu i zmęczenia kresu sił. „Starzy wyglądali jak wychudłe ptaszyska. Oczy były jastrzębie czy sówie, usta powykrzywiane lub złowieszczo uśmiechnięte” (*Charitas*). Cezary Baryka obserwuje parę małoletnich nędzarzy, wędrujących najuboższą dzielnicą Warszawy. „Para ta była wynędzniała ponad wszelkie słowo opisu. Nogi ich były cienkie jak pogrzebaczki, a ręce chude jak ptasie piszczele. Twarze były również nie ludzkie, lecz jakby sępie czy jastrzębie, oczy były surowe i starcze” (*Przedwiośnie*). Zamiast oczu pojawiają się niekiedy serce, szpony. Na widok zwłok Wyganowskiego w Krzysztofie „serce załomotało jak jastrząb zgłodzony i straszliwy” (*Popioły*, III). W Cezarym po ostatecznym zerwaniu z Laurą „zakłęsa się dzikość uczucia, jakby serce rozjuszonego jastrzębia zbudziło się w jego piersi, jakby szpony zemściwego jastrzębia u rąk mu wyrosły” (*Przedwiośnie*).

Owady, płazy, gady, robaki pełnią swoistą funkcję w tej zoologii literackiej. Metafory i porównania czerpane z tej dziedziny mają szczególnie silne zabarwienie uczuciowo pejoratywne, służą do obnażania najbardziej odrażających, wstrętnych, ohydnych stron ludzkiej natury i egzystencji. Doktor Tomasz Judym obserwując przewalające się o zmroku ulicami Warszawy tłumy ludzkie doznaje nagle uczucia wstrętu. „Te czarne masy głów i tułowiów, su-

naące prędko niby m r ó w k i, zbudziły w nim uczucie fizycznej odrazy. Zdawało mu się, że spogląda na sunące ławy robactwa" (*Ludzie bezdomni*). Służący redakcyjny budzi w Ewie „wstręt-przeczenie jak widok glisty czy rozdeptanego ślimaka" (*Dzieje grzechu*, I). „Ludzkie ropuchy" — to synonim małomiasteczkowej, posuchowskiej kołtunerii (*Nawracanie Judasza*). Tłumy oficerów i żołnierzy, oglądane przez pana Granowskiego z wyżyn piętra hotelowego, „podobne były do rojowiska owadów, a cały dziedziniec wyglądał jak gniazdo ich przed wyrojem". „Brudne jęczące kobiety" w lochach debrzańskich „roiły się wciąż jak m r o w i s k o" (*Charitas*).

Metafora i porównanie animalistyczne pełnią we wszystkich przykładowo przywiedzionych tu wypadkach funkcję swoistego rodzaju wyznaczników, określających te zwłaszcza strony i własności natury ludzkiej, które dzielić się zdaje człowiek ze światem zwierząt. A więc: wyznaczników zwierzęcego egoizmu, animalnego instynktu samoobrony, ślepych impulsów pożądania, zwierzęcej przebiegłości, okrucieństwa i zwierzęcego umiłowania dzikiej swobody i wolności albo też zwierzęcej apatii, bierności, ślepego, psiego przywiązania i niewolniczej uległości. Animalistyczna metafora służy niekiedy wydobyciu na jaw tego, co w człowieku bywa szczególnie ohydne, zwierzęco wstrętne, oślisłe, odrażające, co budzi żywiołowy odruch obrzydzenia. Ale przenośnia i porównanie analizowanego tu typu służy nie tylko ujęciu osobniczych właściwości poszczególnych indywidualności postaciowych; niekiedy rozrasta się do rozmiarów rozbudowanego obrazu, prawie symbolu czy wizji, które stają się swoistego rodzaju wizerunkiem powszechnej natury stworzeń, specyficznym poetyckim uogólnieniem poglądu na istotę bytu.

Markowi Józefowi Katerwie z opowiadania *Cienie*, gdy analizuje siebie, swój stosunek do dwu kobiet, które kochał, gdy zastanawia się nad straszliwą tajemnicą duszy ludzkiej, przypomniła się następująca historia z lat minionych:

Za bytności w Paryżu widział był w ogrodzie zoologicznym wielką misę kamienną pełną wody, w której leżało całe towarzystwo krokodyłów. Jeden z nich, wielki, płowy zbój z pyskiem jak grot olbrzymiej włóczni, przypatrywał się widzom tkwiąc grzecznie, bez ruchu, w płytkiej wodzie niby kłoda. W owej chwili stanął w pamięci Marka wyraz jego oczu, a właściwie okrutny brak jakiegokolwiek wyrazu. Były to wielkie ślepie bez połysku, dawno zgasłe, patrzące nie wiadomo jak, bo ani żarłocznie, ani ciekawie, a przecie w taki sposób, że to wejrzenie na zawsze, aż do śmierci ryło się

w oku i mózgu. Były to dwie gały z ołowiu, posiadające siłę widzenia, widzenia do gruntu, z bezgraniczną szczegółowością a z przeraźliwym niedbalstwem. Marek dygotał wspominając te ślepie i w mowie ich znalazł formułę dla wzruszeń swoich.

— To są oczy powszechnej natury stworzeń, mojej i Lili... — myślał z bolesnym złamaniem w sercu⁵¹.

Kapłan Fortunatus, szukający w starych księgach i w mrokach nocnego nieba najistotniejszej prawdy bytu, widzi z przerażeniem walkę powszechną jako ostateczne przeznaczenie i los wszystkiego, co istnieje.

Widzi, że wszystko, co jest, jest materią swaru, przyczyną bitwy, że zaiste wojna bez końca, *Polemos propater*, jest losem człowieka, a ginie w niej słabszy i lepszy.

I przerażony tą prawdą pyta sam siebie, czy dobrem jest ojcostwo i rodzenie. Bo jakże

...puścić samotne chłopiętko w świat owładnięty przez krokodyle i skorpiony, na ląd, w który uderza niespodzianie trzęsienie ziemi, na morze, które gonitwa wszechwichrów zamienia na bezrozumnego kata...⁵²

Paryż przedstawia się Ryszardowi Nienaskiemu jako brutalne żerowisko, w którym „różnoraki zwierz ludzki” czyni sobie z nieświadomości i nędzy polskiego chłopca-emigranta proceder zarobkowy (*Nawracanie Judasza*). Giełda paryska staje się jakby ilustracją darwinowskiej teorii życia jako walki o byt: oszalałe od pożądania, ścigające się zajadle ludzkie stado, opętane jedną myślą, „o twarzach zdrętwiałych, oczach szalonych albo zimnych i zbójceckich, jak u rekina czy krokodyla...” „Pewien stary wyga z bokobrodami, w cylindrze na tyle głowy, uchodził z miejsca na miejsce przed ścigającą go zgrają, istny odyniec w opresji kundysów i ogarów” (*Zamieć*).

Pana Granowskiego, obserwującego z musu i braku innego zajęcia gromadę ludzi zebranych w pieczarach debrzańskich, ogarnia odraza fizyczna i duchowa na widok dzikiego, zwierzęcego rozbestwienia.

Ludzie się rozwydrzyli, stali bydłem zleniwiąłym, dzikim, zbestwionym, zbuntowanym. O byle co chłopcy dusiły się za gardziele, rozkwaślały nosy i łamały sobie nawzajem żebra razami kułaków. Strach było do

⁵¹ *Opowiadania. Utwory powieściowe. Pisma*, t. II, 1949, s. 294 n.

⁵² *Popioły*, 1946, t. II, s. 43, 45.

człowieka mówić ostrzejsze słowo, wydać rozkaz, żeby nie pchnął nożem zamiast posłuchu lub odpowiedzi⁵³.

Zapadającemu raz po raz w stany półsnu gorączkowego jawią się apokaliptyczne wizje, w których odsłania się jak gdyby istota życia, tego strasznego pożerania się wzajemnego, co wydaje się być losem każdego istnienia, a nie kończy się nawet z chwilą śmierci.

Koszmary zwidzeń, nie tylko we śnie, lecz i na jawie, ukazywały mu przed oczyma wciąż idące rojowiska jakichś zwierząt, gadów, płazów, ryjów, mord, paszczek, cielska potwornych bytów, które się wzajem zżerały albo dzieliły na części jak niezmiernie glisty. Były to poniekąd w kształcie wyolbrzymiałym żywoty i prace tych pracowników strasliwych, którzy pożarli już większość niezmierną rodu ludzkiego każdego z nas pożywać będą w skłonieniu wiecznym⁵⁴.

7

Przywiedzione przykłady, stanowiące część tylko materiału, jaki by można z dzieł pisarza wydobyć, nasuwają pewne nieodparcie się narzucające wnioski. Nie wydaje się mianowicie prawdopodobne, żeby na tak szeroką skalę zastosowany typ opisanej tu metafory był tylko „chwytem” stylistycznym, produktem narzucających się pisarzowi przypadkowych podobieństw czy skojarzeń albo też wyrazem upodobań niedoszedłego lekarza. W dziele literackim nie ma elementów ideologicznie neutralnych, obojętnych. Przyczyny ujawnionej tu manieri stylistycznej i obrazowej zdają się tkwić głębiej, w postawie Żeromskiego wobec świata. Przejawia się w tej natrętnej niemal obsesji wyrazowej stanowisko pisarza, któremu życie i świat przedstawiają się, oczywiście nie zawsze, lecz w niektórych momentach, w chwilach zwątpień i załamania, jako potworne bestiarium, ohydne żerowisko, pole zawziętych, bezwzględnych i nieustannych zmagania, w których słabsi ulegają mocniejszym potwierdzając słuszność darwinowskiej formuły, a cierpienie, rozpacz i śmierć są wspólnym, nieuniknionym losem wszystkich istnień.

Nie dygoce mnie majcher w garści, nie dygoce im kula w lufie — mówi o sobie i o tym świecie, z którym walczy, bandyta Tasak z *Białej rękawiczki*. — Ja rżnę ich, oni mnie. Wszystko „po zakonu”. Wojna wieczna⁵⁵.

⁵³ *Charitas*, Warszawa—Kraków 1928, s. 323.

⁵⁴ *Ibid.*, s. 326.

⁵⁵ *Biała rękawiczka*. Warszawa—Kraków 1921, s. 12.

A Ludwika z tegoż dramatu tłumacząc się Mieczysławowi ze swego upadku powiada:

...skoro się ma żyć na świecie pośród ludzkiego stada, to nie można tak głupio cierpieć, jak ja cierpiałam... trzeba używać podstępów przeciwko podstępowi, trzeba samej wszczynać targ, samej oszukiwać i kłamać, prześcigać szefów, chlebodawców w bezczelności, oszustwie, oszukiwać i drwić z oszukanych... Jeść mi się chciało...⁵⁶.

Koncepcja „walki o byt” była jedną z tych „cudownych” formuł, które w pojęciu naturalistów w tak prosty sposób wszystko wyjaśniały. W świetle uproszczonej i zwulgaryzowanej teorii życie przedstawiało się jako pole ustawicznej walki wszystkich przeciw wszystkim. W tych zmaganiach zwyciężają nieuchronnie ci, którzy są lepiej przystosowani, tzn. lepiej opanowali umiejętność podstępnych chwytów, tajniki oszukańczej i perfidnej gry. Słabi i uczciwi padają z reguły ofiarą przemocy silnych i nikczemnych. Twórczość naturalistów miała służyć ilustracji tej tezy. Cykl powieściowy Zoli jest obrazem kotłowiska ścierających się zapamiętałe pożądań i bestialskich apetytów. Fortuna Rougonów wspiera się na oszukańczych machinacjach. Paryż jest wielkim bagnem korupcji i zepsucia, gdzie grono łotrów decyduje o losach całego zbiorowiska. W *Germinalu* czołowa postać powieści górnik-samouk Stefan Lantier studiuje Darwina:

Stefan czytał teraz Darwina, a raczej popularny wyciąg z jego dzieł, małą książeczkę za pięć sous, i owocem tej źle pojętej lektury była rewolucyjna teoria walki o byt, według której chudzi niewątpliwie pochłoną tłustych, czyli lud, składający się z białych głodomorów, rumianą burżuazję⁵⁷.

Aczkolwiek Zola ocenia krytycznie tego rodzaju upraszczającą interpretację teorii naukowej, zastosowanie Darwina w jego utworach nie daleko odbiega od wyobrażeń naiwnego Lantiera. Tą samą drogą poszli naturaliści polscy. Uproszczoną teorię transponowano z dziedziny przyrody pozaludzkiej na środowisko społeczne. U Dygasińskiego życie to ścieranie się sił elementarnych w walce niemiłosiernej i nie kończącej się nigdy.

Dobrych i niewinnych stworzeń nie ma na świecie — nie ludźmy się: są tylko silni i mniej silni...⁵⁸

⁵⁶ Ibid., s. 45.

⁵⁷ Zola E., *Germinál*, Warszawa 1947, t. II, s. 130. Przekł. Mirandoli.

⁵⁸ Por. Szwejkowski Z., *Dramat Dygasińskiego*, Warszawa 1938, s. 175.

A jeden z pomniejszych, ale konsekwentnych naturalistów polskich, Zygmunt Niedźwiecki, powiada w noweli *Czarna pantera*:

Nie ma krzywdzonych ani krzywdzicieli, prześladowanych ani prześladowców, są tylko silniejsi i słabsi, szczęśliwi lub mniej szczęśliwi egoiści, z różnym powodzeniem wydzierający sobie żer⁵⁹.

Żeromski zdaje się podzielać w wielu wypadkach to mniemanie. Rzecz jasna, że nie zamierzamy tu twierdzić, jakoby między poglądami Żeromskiego a zapatrywaniami zdecydowanych zwolenników naturalistycznej szkoły zachodziła jakaś absolutna zgodność, adekwatność, tożsamość mniemań i osądów. Jak już podkreślaliśmy niejednokrotnie w toku tej pracy, dzieło autora *Popiołów* nie mieści się całe w naturalistycznej formule, aczkolwiek z naturalizmem łączy je liczne i wielorakie związki. Charakterystyczna rzecz: rozpatrywana tu forma stylistyczna, obciążona niewątpliwie określonym ideologicznie znaczeniem, występuje w znamienym zagęszczeniu w pewnych tylko okresach twórczości Żeromskiego. Są to bądź te odcinki rozwojowe drogi twórczej pisarza, na których bezpośredni i żywy jeszcze kontakt z teorią i praktyką naturalistów narzuca specyficzne dla naturalizmu widzenie świata i środki ekspresji, bądź też te momenty i etapy twórczości, gdy na skutek obiektywnych, polityczno-społecznych uwarunkowań realizm Żeromskiego ulega załamaniu czy też zachwianiu przechodząc w naturalistyczne wyjaskrawienie i uproszczone, jednostronne i poznawczo błędne malowidło świata. Takim okresem silnego jeszcze ulegania urokom programu i praktyki naturalistów jest okres I twórczości. Krótkie, ale dość intensywne współżycie z naturalizmem w okresie guwernerskim, zaświadczone twórczością literacką, która nas nie doszła, zachowało w latach uznanej już i niejako werdyktem krytyków i czytelników usankcjonowanej działalności literackiej jeszcze dosyć mocy, by zaważyć na niektórych ujęciach, na środkach artystycznego wyrazu. Jednakowoż owa, genetycznie wywodząca się niewątpliwie z naturalistycznych źródeł formuła stylistyczna występuje w opowiadaniach wczesnych Żeromskiego przeważnie w funkcji realistycznej, staje się bardzo często środkiem naturalistycznej prowokacji jako specyficznego, bardzo sprawnego narzędzia krytyki moralnej i społecznej istniejących stosunków.

Z zagęszczeniem metafory animalistycznej spotykamy się jednakże również w tych okresach, gdy pod wpływem depresji psychicznej, załamania wiary w człowieka i w celowość jego wysiłków mać się

⁵⁹ Por. Markiewicz Z., *Zygmunt Niedźwiecki*, Kraków 1939, s. 26.

i chwieje w Żeromskim właściwa mu zazwyczaj zdolność realistycznego rozumienia i oceny świata. Tak jest właśnie w dobie *Dziejów grzechu*, gdy pod wrażeniem klęski rewolucji i odwetu reakcji, głębokiego załamania moralnego i wewnętrznego rozdarcia w społeczeństwie polskim linia rozwojowa twórczości pisarza odchyli się gwałtownie i niepokojąco od swej zasadniczo realistycznej orientacji i zboczy na moment na bezdroża ponurej, moralnie nihilistycznej wizji świata i człowieka. I po raz drugi stanie się to w pierwszych latach niepodległości, gdy głębokie rozczarowanie wobec tego z dawna wyglądanego „przedwiośnia” nowej Polski wyrazi się w przypływie naturalistycznego rozjątrzenia, z przygnębienia i dezorientacji płynącego naturalistycznego zmażenia ostrości i trafności obrazu (*Ponad śnieg...*, a zwłaszcza *Biała rękawiczka*).

Natomiast szerokie zastosowanie analizowanej tu formy stylistycznej w trylogii *Walka z szatanem* służy w wielu wypadkach, choć nie zawsze, sprawie realizmu, bywa środkiem demaskowania „sprawiedliwości” i porządku tego kapitalistycznego świata, z jakim pisarz miał sposobność poznać się bezpośrednio w czasie kilkuletniego pobytu w wielkich metropoliach zachodniej Europy (Paryż, Londyn w latach 1909—1912) i jest środkiem obnażania potworności i bestialstwa imperialistycznej wojny.

8

Metafora animalistyczna to tylko jedna z form owego biologiczno-fizjologicznego ujmowania rzeczywistości. Należy się z kolei przypatrzyć innym jego objawom. Bezkrytyczne poddawanie się sugestiom nowoczesnego przyrodoznawstwa przy słabej jednocześnie w nim orientacji i opacnym rozumieniu jego teorii czy hipotez znajdowało wyraz w jednostronnym spojrzeniu na świat, w swoistym daltonizmie wyobraźni i organów postrzegania, które chwytają tylko jedną stronę rzeczywistości, a nie dostrzegają innych. Przyrodnicze ujmowanie całokształtu życia przejawiało się często w specyficznym naturalistycznym sensualizmie i somatyzmie. Naturaliści mieli zaufanie przede wszystkim do tego, co się da zmysłowo uchwycić i wymierzyć. Toteż ich wzrok i uwaga koncentrowały się przede wszystkim, a właściwie niemal wyłącznie na zewnętrznej, zjawiskowej stronie rzeczywistości i na tej zewnętrznej stronie na ogół się zatrzymywały. W ten sposób wysuwając ową fenomenologiczną stronę życia na plan pierwszy naturalizm bezwiednie przypisywał tym zewnętrznym przejawom

bytu znaczenie i wagę, której w istocie rzeczy nie posiadały, a jednocześnie zamykał sobie drogę do tej rzeczywistości, która nie zawsze manifestuje się w zmysłowych znakach — rzeczywistości duchowej. A dalej, w przesadnej i naiwnie pojętej trosce o „naukowość”, w obawie, by nie pomówiono ich o niezgodę z obiektywnym stanem rzeczy i o idealizację obrazu świata, naturaliści popadli w skrajność przeciwną szukając skwapliwie i odtwarzając z pasją godną lepszej sprawy negatywne, antypatyczne, a jednocześnie zupełnie nie typowe zdarzenia i przejawy życia. Znajdowało to wyraz w specyficznych tematach wciąż na nowo, po wielokroć podejmowanych, w obsesjach wyobraźniowych, w motywach i obrazach natrętnych, niepokojących ustawicznie wyobraźnię, a w których pisarz zdaje się znajdować jakąś rozkosz osobliwą, prawie perwersyjną. A więc przyciąga z hipnotyczną siłą to wszystko, co zamyka się w kręgu cielesności, co dotyczy funkcji fizjologicznych organizmu, co jest wyrazem jego biologicznych sił, co znajduje korzenie w zakrytych, niedosiętych dla oka, odbywających się w tajniach ciała procesach chemicznych, w obiegu krwi, w funkcjonalizmie nerwowego ustroju, a dalej to wszystko, co bywa następstwem zachwiania się owej wewnętrznej równowagi: objawy patologiczne, wszelakiego rodzaju anomalie, schorzenia, obłęd, wybujałe potwornie instynkty i popędy ku zbrodni i okrucieństwu. Przyjrzyjmy się bliżej tym sprawom.

Jak już powiedziano, sztuka naturalistyczna nie wykazała jakichś poważniejszych aspiracji w zakresie psychologii. Sensualizm, wynikający z przyrodniczej postawy światopoglądowej wyznawców doktryny, skierował ich uwagę ku zewnętrżności, a zatem i ku zewnętrznej fizjonomii człowieka. Powierzchnowość, wygląd indywiduum ludzkiego ściąga więcej uwagi niż świat jego wewnętrznych doznań. A ponieważ pisarz-naturalista chce być anatomem, który dokonuje sekcji organizmu według wszelkich prawideł sztuki lekarskiej, więc opisy naturalistyczne miewają niekiedy anatomiczną ścisłość, precyzję klinicznych preparatów; każdy szczegół twarzy, każda osobliwość konstytucji i postury cielesnej wydaje się bardzo ważna i godna zanotowania. A jednocześnie w myśl założonej tendencji do odtwarzania osobliwie zresztą pojmowanej „prawdy obiektywnej” wyszukuje się i podkreśla z wyraźną satysfakcją wszelakiego rodzaju usterki w fizjonomii zewnętrznej człowieka, wszystkie niedostatki, znamiona i rysy szczególne, a zwłaszcza te najmniej korzystne i ponętne, którymi matka-natura obdarza ludzi często tak fatalnie, nieszczęśliwie i tak bezpotrzebnie.

Oto stary wieśniak francuski z opowiadania Maupassanta pt. *Ojciec Milon*:

...Miał sześćdziesiąt osiem lat. Był mały, chudy, trochę koślawy, z wielkimi rękami podobnymi do ramion kraba. Poprzez jego włosy, pozbawione połysku, rzadkie i lekkie jak puch kaczącia, przezierała skóra czaszki. Na ciemnej, pofałdowanej na szyi skórze rysowały się grube żyły, ginące pod szczękami i występujące mocniej na skroniach...⁶⁰

A oto znowu stara Clochette z noweli zatytułowanej tym mianem:

Była to wysoka, chuda kobieta, włochata, a raczej brodata, gdyż całą twarz miała pokrytą zarostem, jakimś przedziwnym, niespotykanym zarostem, nieprawdopodobnymi pęczkami fryzowanych włosków, które robiły wrażenie, jak gdyby wariat rozsiał je po całej dużej twarzy tego żandarma w spódnicy. Rosły na jej nosie, pod nosem, dokoła nosa, pod brodą, na policzkach, a jej przesadnie gęste i długie brwi, siwe, krzaczaste i nastroszone, wyglądały zupełnie jak wąsy, umieszczone tam przez pomyłkę.

W dodatku kulała...⁶¹

W obu miniaturowych portretach zwracają uwagę te same właściwości metody: skłonność do anatomicznej ścisłości, predylekcja do wydobywania z wyraźną przyjemnością fizycznych anomalii, znamion patologicznych, osobliwych cech fizjonomii.

Inny przykład: opis rachitycznego dziecka w *Triumfie śmierci* Gabriela D'Annunzio będzie miał iście fachową, anatomiczną dokładność i precyzję niby opis z podręcznika patologii, egzemplifikujący typowe symptomy schorzenia na konkretnym przykładzie:

Szyja była długa i giętka jak zwiędła łydyga; klatka piersiowa, boki, łopatki niemal widzialne spoza skóry tworzyły wypukłość, którą uwidoczniał jeszcze cień nagromadzony w częściach wklęsłych; kolana zgrubiałe zdały się węzłami; brzuch nieco wzdęty, wypukły około pępka, uwidoczniał jeszcze bardziej chudość kanciastą bioder⁶².

Niekiedy te portrety mimo teoretycznie postulowanej i deklarowanej obiektywności nasycone są subiektywnym tonem, zaprawione osobistą autorską ironią czy awersją. Oto np. rysopis starego eks-jubilera Rolanda z powieści Maupassanta *Piotr i Jan*:

Dawny jubiler zanosił się od śmiechu, twarz jego poczerwieniała od piotunówki, a oko zaszło mgłą. Był chudy, lecz miał olbrzymi brzuch sklepikarza,

⁶⁰ Maupassant G. de, *Opowiadania*, (Warszawa) 1949, s. 50. Przekł. R. Czekańskiej-Heymanowej.

⁶¹ *Ibid.*, s. 92 n.

⁶² Por. Mazanowski A., *Młoda Polska w powieści i poezji*, Przegląd Powszechny, R. XVI (1899), t. LXIII, s. 348 n.

brzuch, w którym jakby schroniło się całe jego ciało, jeden z tych obwisłych brzuchów ludzi siedzących przez całe życie, ludzi, którzy nie mają ani nóg, ani piersi, ani ramion i szyi — ludzi-kałdunów⁶³.

9

Ten swoisty naturalistyczny somatyzm, ta metoda zbliżania obiektywu do maski zewnętrznej człowieka w celu wychwywania wszystkich osobliwości wyglądu, wszystkich szczegółów anatomicznych, wszystkich znamion odrażających (bo to ma być legitymacją i dowodem obiektywizmu, bezstronności) znajduje w twórczości Żeromskiego bardzo szerokie zastosowanie. Żeromski, wielbiciel urody życia, wdzięku, siły i piękna cielesnego zwłaszcza kobiety, bywa również wrażliwy na owe tak dla naturalistów interesujące niedostatki wyglądu, chorobliwe zniekształcenia i potworności ciała. Wydaje się nawet niekiedy, że dysponuje w tym zakresie większą siłą wyrazu, szerszą skalą artystycznych możliwości, niż w dość konwencjonalnych w końcu, bo utrzymanych w zbyt monotonnej tonacji superlatywów opisach urody swoich kobiecych bohaterek. Można nawet wśród tych osobliwych portretów wydzielić pewne grupy, dość wyraźnie się od siebie odcinające. Są więc opisy o charakterze na ogół obiektywnym, rzeczowym, w których chodzi przede wszystkim o anatomiczną wierność odtworzenia:

Rozejrzawszy się baczniej w półmroku, dostrzegł pan Władysław w kącie izby werko złożone ze starych pak, na którym w stosie łachmanów leżał człowiek podobny do kościotrupa. Człowieczyna ten dźwignął się i ukazał w roztrącającym mrok promieniu, padającym z okienka, łysą czaszkę, żółkłą jak stara kość, poprzerzynaną zmarszczkami i oblepioną w tylnej części kilku kosmykami włosów (*Niedziela*)⁶⁴.

Doktór był mężczyzną lat trzydziestu dwu, może trzech. Włosy miał krótko ucięte, zarost rzadki. Twarz jego była straszliwie wychudzona. Oczy czarne, zupełnie takie, jak u córki, bez władzy leżały w głębi sinych dołów, okrążone szerokimi smugami. Powieki były ledwo, ledwo uchylone, zda się na to tylko, żeby się tamtędy mogła przeciskać sama rozpacz, a nieprzykryte części jablek ocznych były suche, jak pergamin. Zaostrzony nos daleko występował spomiędzy kości oblicza. Chude, białe, przezroczyste dłonie złączone były palcami i leżały jak martwe rękawiczki (*Promień*)⁶⁵.

Dziewczyna przy balii miała może szesnaście, może siedemnaście lat, oblicze brzydkie z zadartym nosem i paskudnymi ustami, na głowie włosy, nie

⁶³ Maupassant G. de, *Piotr i Jan*, Warszawa 1950, s. 46.

⁶⁴ *Opowiadania. Utwory powieściowe, Pisma*, t. II, 1949, s. 187.

⁶⁵ *Utwory powieściowe*, wyd. V, Warszawa—Kraków 1923, s. 266 n.

czesane na pewno ze dwa miesiące. Korpus jej ciała suchy jak piszczel, bez piersi, z wydatnymi gnatami obojczyka, przykryty był tylko utłuszczonym lejebikiem w jaskrawe kwiaty. Ten strój, pozbawiony rękawów, głęboko wycięty na piersiach i plecach, był odsznurowany i ukazywał nagi, zapadnięty brzuch, płaską deskę piersiową, brudną szyję i długie, żylaste ręce, chude jak u mężczyzny (*Promień*)⁶⁶.

Innym razem naturalistyczny obraz człowieka zaprawiony jest tonem szyderstwa i ironii nie tracąc zresztą niczego ze swej anatomicznej ostrości. Wręcz przeciwnie, komizm sytuacji, rozdźwięk między nieuzasadnioną pretensją a trywialną rzeczywistością tym dobitniej podkreślają drastyczną prawdę rzeczy. Prowincjonalna kokietka pani Natalia Wzorkiewiczowa nosi „kostiumy tak przeźrocyste i powycinane, że Kuba do reszty obrzydził sobie jej krostowate plecy i brzydkie ramiona”⁶⁷. A oto typowo naturalistyczny, szyderczą złośliwością zaprawiony portret „dostojnej” matrony, pani Zapaskiewiczowej w przedstawieniu Maurycego Zycha z *Mogily*: pani domu

ma śpiące, małe, łzawe oczęta, usta szerokie i tak niepospolicie mięsiste, że zdają się ociekać tłuszczem, dziwny nos i maślany uśmiezek gościnności rozlany na obliczu, uśmiezek, który mnie natychmiast pobudza do szyderstwa. Całe jej bogate ciało trzęsie się w szlafroku jak galareta z cielejących nóżek i straciło niestety zupełnie te kształty, po których ty z tak dziwną stanowczością i szybkością umiesz odróżniać kobiety od mężczyzn⁶⁸.

Czasem ta ironia pisarza przybiera formę jakiejś swoistej, zjadliwej nienawiści; Żeromski mści się jak gdyby na swoich postaciach za ich zawinioną czy też niezawinioną brzydotę. Bo brzydota może być zawiniona, może być niejako zewnętrznym wyrazem nicości, spodlenia, nędzy moralnej i wówczas śmiech szyderczy staje się zasłużoną chłostą nikczemności. Oto jeden z takich właśnie portretów: redaktor, od którego Ewa Pobratyńska usiłuje wydostać adres Łukasza, będącego współpracownikiem pisma:

Ewa spostrzegła to podstarzałe, ślepnące, napoły bezzębe, wiecznie na pniu podcinane przez „wrogów” megalomaniactwo. Twarz, jak stronica zadrukowanej bibuły, dostojne oblicze, szarzałe wśród szpalt, „zasad”, plotek, oszczerstw, korekt i knajpianego dymu. Ironia, wyniosłość, cmokanie dziurawymi zęby, pochrząkiwanie, idące zarówno z niezgłębioności intelektu, jak i ze „stłumionych wierzchołków”. Ale nawet te lubieżne, plotkarskie oczy, zupełnie godne binokli w złotej oprawie — spostrzegają. Na zmiętej twarzy maluje się rozmarzenie i romansowiczowskie zainteresowanie⁶⁹.

⁶⁶ *Utwory powieściowe*, s. 198 n.

⁶⁷ *W sidłach niedoli. Rozdziobią nas kruki, wrony*, wyd. III, Lwów 1905, s. 196.

⁶⁸ *Mogila. Rozdziobią nas*, wyd. III, 1905, s. 82.

⁶⁹ *Dzieje grzechu*, 1928, t. I, s. 144.

Ale i brzydota niezawiniona zasługuje na ironiczną chłostę, jeżeli stroi się w pozory piękna, jeśli usiłuje okłamywać, jeśli się podaje za to, czym nie jest, nie mając wycucia przyzwoitości należytej określonej sytuacji. Złośliwy śmiech w połączeniu z naturalistyczną pasją tropienia nie ponętnych bynajmniej właściwości rzeczy pełni tu funkcję swoistego demaskatora, obnażającego z satysfakcją istotę położenia. W *Przedwiośniu* na balu w Odolanach usiłują bawić się również dwie podstarzałe ciotki z rodu Wielosławskich. Oto ich konterfekt w przedstawieniu pisarza:

Obiedwie ciotki jeszcze tańczyły. Obiedwie miały na swych szkieletach, zwiótczałych mięśniach i obwisłych skupieniach tłuszczu modne suknie. Ich zwiędłe szyjska i ohydne piersi były nakryte już niemodnymi w tych czasach biustami tudzież quasi szyjami z pewnej sztucznej masy, naśladowującej wydatność, młodość i gładkość cielesną. Za pomocą aksamitek, przykrywających miejsca spojenia sztucznych szyj z prawdziwymi, i za pomocą mnóstwa, istnej profuzji pudru zasypującego fabrykaty piersi, w sztucznym świetle wieczorowym ciotczyska liczyły jeszcze na omamienie ludzkości⁷⁰.

Niekiedy znowuż dla odmiany płaska pospolitość postury ludzkiej stając się przedmiotem ironicznego uśmieszku okraszona jest jednak, na odwrót niż w wypadku poprzednio opisanym, swoistą nutą litości i współczucia. Ten współczujący ton bywa na ogół bardzo powściągliwy, bo tego wymaga naturalistyczny postulat niewzruszoności, ale nie mniej jest on widoczny, wyczuwalny. Oto dwa charakterystyczne portrety tego typu, portrety dwojga małżonków, p. Ignacego, naczelnika stacji pocztowej w prowincjonalnej mieścinie s-kiej gubernii, i jego małżonki:

Pan Ignacy był jedynym dygnitarzem swej kancelarii. Był to człowiek młody jeszcze, ale niesłychanie i przedwcześnie zdezelowany. Siedział zawsze przy biurku w surduciku przypominającym tużurki czasów kampanii węgierskiej, splamionym w jakich sześciuset miejscach, w niezwykle szerokiej, przydeptanej a oblepionej od dołu warstwą zeschniętego błota dolnej szacie i gumowym kołnierzyku — przekładał listy, tłukł je pieczęcią i pisał mrugając czerwonymi powiekami.

Miękkie, bladopłowe włoski nad jego czołem przerzedziły się już znacznie — nie od nawału myśli zapewne, nie na znak nawet, że się żyło, lecz tak oto — z biedy — „wzięły” i wylazły. Koniuszek nosa w kształcie pięty i o kolorze rędziny proszowskiej poczerwieńiał odrobinę nie od szpagatówki nawet, lecz tak oto — może od „chlipania” w sekrecie przed wszystkimi, z lez... Uczuciowcem był pan Ignacy, egzaltował się jak guwernantka.

⁷⁰ *Przedwiośnie*, 1946, s. 185.

A ona:

Dość przymknąć oczy, aby z dziwną wyrazistością przypomnieć tę ofiarę monoandrii.

Nie sędzę, aby zdejmowała lub zmieniała kiedykolwiek stanik, połyskujący od stwardniałej warstwy wylanych nań już w odległej przeszłości płynów o przeróżnym składzie chemicznym, albo połataną spódnice. Nie miała więcej nad lat trzydzieści, musiała być niegdyś bardzo ładną — wówczas jednak był to szkielet wyschnięty i znędziały tak bardzo, że miał pozór rzeczy zmiażdżonej. Jej spiczaste ramiona, wystający obojczyk, zapadnięte piersi, posieczone ręce, twarz żółta, ze smutnie, niby do płaczu zagiętymi ku dołowi kątami ust — przypominały, nie wiedzieć czemu, żrebię w pierwszym roku wprężone do pług. Nie wiem, czy się kiedy czesała lub myła — bo ogonek zwiniętych włosów zawsze jednakowo sterczał na ciemieniu, lecz jakże często oczy jej musiały przemywać łzy gorzkie. W oczach tych było coś, co raziło dokuczliwie, co bolało niemal, jakaś nieustanna trwoga, coś, co jest na poły łą, na poły osłupieniem ⁷¹.

Specyficzną, odrębną odmianę stanowią opisy, w których dominuje znowuż zdecydowanie awersja, wstręt, odraza. Panna Aniela Bezmiańska, jakaś tam kuzynka Świerkowskich z opowiadania *Oko za oko*, posiadała

...niezmiernie duży nos i przyczępione do niego niesymetrycznie płaskie kształty... Kiedy krzątała się między stołem i łóżkiem, ukazała się dopiero cała jej chudość i brzydota. Robiła ona na Wawelskim wrażenie niedojedzonej potrawy, wrażenie czegoś zgryzionego i zmielonego w ostrych kłach życia; wyglądała jak uosobienie grzechu świata przeciwko kobiecie ⁷².

W czasie pobytu w Monte Carlo Ewa Pobratyńska obserwuje międzynarodowe towarzystwo, zgromadzone wokół rulety:

Naprzeciwko Ewy i croupiera siedziała staruszka z siwymi włosami, które okrywał starożytny stroik. Twarz cioci-rezydentki w zapadłym dworze Podola czy Polesia, zażywniej jejmości lubiącej kawę i plotki.

Teraz pod tą starą skórą, rozprażoną i sčerwieniałą, jak na pieczonym jabłku, wre zgrzybiała krew, niby klej stolarski, zagotowany w skorupie nad płomykiem lampy — wszystkimi porami, wszystkimi nadtrzaśnięciami zieje szalona namiętność. Ciało drży i śmierdzi, drżą ręce, głowa się trzęsie, oczy zachodzą łzami, u nosa zwisa co moment kapka. Wyschnięte palce o skórze szklistej, poprzecinanej żyłkami krwawymi, posuwają złote pieniądze, tkają je to tu, to tam z beznadziejną rozpaczą, cofną i znowu niosą w rozterce śmiertelnej — a raz wraz przekuwają cyfry w papierku. Patrząc na tę starą Ewa poczuła taką odrazę, jak do kupy podmiejskiego nawozu. Miała myśl, że gdyby tak silnie z góry uderzyć pięścią w to stare czupiradło, a nacisnąć ją z całej

⁷¹ *Opowiadania. Utwory powieściowe. Pisma*, t. II, s. 48 n.

⁷² *Ibid.*, s. 171, 173.

siły, jak purchawkę, to pękłaby szarozielona powłoka, a z wewnątrz buchnąłby pewnie kurz czarny, gąbczasty, cuchnący...⁷³.

W ogóle Żeromski bardzo często objawia tak typową dla naturalizmu predylekcję do wychwytywania charakterystycznych szczegółów wyglądu, czasem nieistotnych, lub akcentowania w nim tego, co może budzić uczucia wstępu, obrzydzenia. Kuba Ulewicz dostrzega „puder zaspami leżący w zagłębieniach około nosa p. Natalii” (*W siódmach niedoli*); o kimś innym powie pisarz, że miał twarz „dziobatą od ospy, oczy małe w nawisłych powiekach, wargi jak dwie kielbasy, złożone do kupy” (pan Barylak z *Nawracania Judasza*). W postaci szpicla z opowiadania *Źródło* nie omieszka podkreślić z satysfakcją wątpliwej czystości i żalosego stanu kołnierzyka, wystrzępionych pończoch, oberwanych majtek, rozlazłego obuwia, wreszcie — po prostu „brudnych gnatów, widocznych nad cholewkami kamaszków”. W *Ludziach bezdomnych* jeden z robotników w fabryce tytoniu ma cerę trupa. Twarz Wiktorowej Judymowej „brudna, sterana... promieniała zadowoleniem i pychą. Wargi rozchylające się od szczerzego śmiechu ukazywały rzadkie, zielone zęby”. A oto przewodca pochodz robotniczego z fragmentu *Nagi bruk*:

Na przodzie, o krok przed tłumem szedł oberwany szewc, w krótkich portkach, wygniecionych kolanami, wygniłych w kroku, w smokingu na jedwabnej ongi podszewce, spiętym na brzuchu agrafką, i w czerwonym szaliku na szyi. Pijacka jego twarz była zsiniała, nos popielaty, oczy skostniałe z zachwycenia⁷⁴.

10

W związku z przytoczonym tu materiałem nasuwa się pytanie, jaka jest ideologiczno-artystyczna wymowa i sens analizowanej manieri opisowej. Otóż wymowa ta, ów sens nie zawsze są takie same; pozytywne czy negatywne znaczenie tej specyficznej metody przedstawienia zależy w dużej, a właściwie w decydującej mierze od kontekstu i od stopnia zagęszczenia opisów tego rodzaju w danym utworze. Niewątpliwie owa naturalistyczna brutalność opisu, która nie liczy się z konwencjonalnym pojęciem tzw. smaku literackiego, pozwala w niejednym wypadku zarysować kontur czyjejs sylwetki, czyjś oblicza ostrzej, wyraziściej, wydobyć nie tylko specyficzne znamiona zewnętrznego wyglądu, ale poprzez rysy charakterystyczne fizjonomii cielesnej wywlec na jaw utajone dyspozycje wewnętrzne,

⁷³ *Dzieje grzechu*, 1928, t. I, s. 330.

⁷⁴ *Sen o szpadzie i sen o chlebie*, Warszawa-Kraków 1929, s. 11.

duchowe. W ten sposób metoda zewnętrznego opisu staje się interesującym i wcale celowym artystycznie środkiem tzw. charakterystyki psychologicznej człowieka. Takie w swoim rodzaju wręcz doskonałe portrety, jak owej dziewczyny-Kalibana z *Promienia*, redaktora z *Dziejów grzechu*, starej damy z Monte Carlo, ciotek Wielosławskich czy owych dwojga zbiedzonych i zaszczutych przez los małżonków z *Ananke*, to nie tylko obrazy artystycznie udatne, ostre, plastyczne, wrażliwe się w pamięć, ale jednocześnie swoiste, aczkolwiek pośrednie tylko oskarżenie życia, oskarżenie porządku świata, który spycha ludzi do poziomu egzystencji zwierzęcej, stwarza takie typy sprzedajne i szmatławce, jak ów „siewca oświaty” i „mecenas nauki”, powołuje do istnienia takie jaskinie namiętności, jak to kasyno o światowym rozgłosie i takie okazy ludzkie, jak owa pożerana nałogiem nieznaną, stara kobieta, skazuje na mękę rozpaczliwego istnienia takie zmiażdżone, zmięte, unicestwione przed czasem nieszczęsne istoty, jak pan Ignacy i jego żona. Jest w tym niewątpliwie także satyra mierząca w pewne objawy życia dla pisarza antypatyczne, wstrętne, godne napiętnowania i protestu.

Lecz z drugiej strony ta dość osobliwa metoda portretowania człowieka, bo w większości wypadków (to należy podkreślić) prowadząca się przede wszystkim do akcentowania w nim tego, co śmieszne lub wstrętne, chorobliwe i odpychające, co świadczy o rozpaczliwej beznadzi i przytłaczającym smutku istnienia, kryje w sobie bardzo istotne niebezpieczeństwo. To potencjalne niebezpieczeństwo polega na zapoznaniu typowości na rzecz jednostronnie zorientowanego, antyrealistycznego ujęcia. Tropienie osobliwości może stać się celem samym w sobie odwołując od spraw i problemów jedynie ważnych i istotnych, od studium duszy ludzkiej i stosunków społecznych, które człowieka kształtują, urabiają i orientują ku pewnym typom i zasadom postępowania. Może wieść do zwięzienia, uszczuplenia poznawczych wartości dzieła. Protest społeczny, jego uderzenie i siła znajdują kres, wyczerpują się i wyładowują ostatecznie w owych obrazach „patologii” życia, omijając istotne przyczyny zła. Może w końcu powstać wrażenie, że życie jest nikczemne, wstrętne, z samej swej istoty okrutne i nieprzyjazne. A winien temu jest człowiek, jego przyrodzona głupota, małość, nieopanowane popędy, egoizm, drapieżność, zwierzęcość — winno jest ostatecznie to nie dające się ani nazwać, ani określić tajemnicze, anonimowe, choć dotykane i doświadczane codziennie, nieuniknione jak przeznaczenie zło, skazujące miliony istnień na bezsens pozbawionej nadziei, bezcelowej męczarni, przed którą nie

ma ucieczki. Toteż owe z zacięciem naturalistycznym kreślone wizje-runki ludzkie spełniają funkcję ideologiczną i artystycznie pozytywną tylko w tych utworach, w których ich naturalistyczna wymowa zrównoważona została intensywnym działaniem zawartych w dziele elementów realistycznych.

Na szczęście u Żeromskiego zmysł realizmu przeważnie dominuje neutralizując skutecznie niebezpieczeństwo naturalistycznej deformacji; co więcej, wciąga on owe wyjaskrawione, przerysowane obrazy w służbę realistycznego osądu i interpretacji świata. Tak bywa w większości opowiadań pierwszego, młodzieńczego okresu i w szeregu wielkich powieści, w *Ludziach bezdomnych*, *Wiernej rzece*, *Urodzie życia*, w niektórych partiach trylogii, wreszcie w *Przedwiośniu*. Tam natomiast, gdzie ów sensualistyczny sposób ujmowania osobowości ludzkiej rozrasta się niepomierzenie nie znajdując jednocześnie dosyć skutecznego równoważnika w odpowiednim nasyceniu utworów wartościami istotnie realistycznymi, rezultat ideologiczny bywa na ogół ujemny, otrzymujemy ogólny obraz świata zdeformowany, załamany jak gdyby w krzywym zwierciadle *a priori* założonej doktryny. Tak ma się np. rzecz w *Dziejach grzechu*, w wielu miejscach trylogii, w niektórych utworach pomniejszych⁷⁵, co nieuchronnie prowadzi do sugestii dość odległych albo wręcz sprzecznych z istotną, realistyczną prawdą życia.

11

Kierunek literacki, który pracę pisarza usiłował porównać z pracą fizjologa, a właściwie zatrzeć między nimi wszelkie granice, boć przedmiot zainteresowań jednego i drugiego był w pojęciu naturalistów identyczny, musiał zwrócić uwagę na dziedzinę zjawisk dla fizjologa szczególnie ciekawą, dziedzinę patologii. To było samo przez się zrozumiałe, skoro w człowieku widziało się przede wszystkim splot nerwów i wen krwionośnych i skoro życie społeczne przyrównywano do biologicznego organizmu. Fizjologia tłumaczyła właściwie wszystko.

Bo dobre trawienie stanowi o wszystkim w życiu. Ono daje artyście natchnienie, młodym ludziom pragnienia miłosne, myślicielom jasność sądu, a wszystkim radość istnienia i dobry apetyt (co jest może szczęściem największym). Żołądek chory rodzi pesymizm, niewiarę, pozwala kielkować snom po-

⁷⁵ Np. w *Nagim bruku*, na co trafnie zwrócił uwagę Henryk Markiewicz w studium *Stefan Żeromski wobec rewolucji 1905 roku*, w tomie zbior. *Stefan Żeromski*, Czytelnik 1951, s. 270.

nurym i podsycę pragnienie śmierci. Nieraz to zauważyłem. Może bym sobie nie odbierał życia, gdybym dobrze trawił dzisiejszego wieczora (*Samobójstwa*)⁷⁶.

A Maurycy Levasseur, bohater *Kłęski*, zastanawiając się nad zagadkową rolą Napoleona III w dniach katastrofy 1870 r., pyta sam siebie, czy to zdumiewająco dziwne zachowanie się cesarza

...nie było... następstwem swoistego stanu fizjologicznego, pogorszonego przez cierpienie; czy choroba, która widocznie trawiła cesarza, nie była przyczyną tego niezdecydowania, tego wzrastającego niedołęstwa, jakie wykazywał od początku kampanii? To wyjaśniłoby wszystko. Kamienie nerkowe w organizmie człowieka — to wystarcza, by waliły się w gruzy cesarstwa⁷⁷.

Tak oto fizjologia urastała do wymiarów dziejowego fatum, decydującego o losach jednostek, rodzin, całych grup społecznych i narodów. Na fizjologicznej koncepcji dziedziczenia Zola zbuduje cały gmach swej historii Rougonów. Można by zestawić imponujący rozmiarami katalog postaci obarczonych najstraszliwszymi anomaliami, cały rozległy rejestr chorób, wszelakiego rodzaju przypadłości patologicznych, które znalazły w utworach naturalistów precyzyjne przedstawienie. Robiono nieraz zwolennikom szkoły zarzuty z powodu owego aż przesadnego niekiedy grzebania się w laboratoriach nędzy cielesnej człowieka. Naturaliści bronili się zasłaniając nakazem prawdy. W przedmowie do II wydania *Teresy Raquin* (1868) Zola pisał:

Nie wiem, czy moja powieść jest moralna czy niemoralna; wyznaję, że nie troszczyłem się nigdy, aby ją uczynić więcej lub mniej czystą. Wiem tylko tyle, że nie myślałem nigdy o gromadzeniu w niej „świństw”, jakie odnajdują w niej ludzie moralni: każdą scenę, nawet najbardziej gorące pisałem powodowany jedynie ciekawością uczonego... C e l n a u k o w y był przede wszystkim moim celem. Proszę przeczytać dokładnie powieść, a zobaczycie, że każdy rozdział jest studium ciekawego wypadku fizjologicznego...⁷⁸.

Zadaniem literatury jest pokazać całość życia, ale właśnie dlatego musi ona przedstawiać bardzo często te strony i strefy rzeczywistości, które nie są zbyt pociągające i piękne. Zola powoływał się w tym wypadku na swego mistrza Bernarda:

Nie dojdziemy nigdy do płodnych istotnie uogólnień nad zjawiskami życiowymi, jeżeli sami nie będziemy eksperymentowali, jeżeli „babrać” się nie będziemy w szpitalach, amfiteatrach, laboratoriach, w zgniłych lub drgających jeszcze życiem pierwiastkach bytu ludzkiego⁷⁹.

⁷⁶ Maupassant G. de, *Wybór pism*, t. XI, Kraków-Warszawa 1913, s. 170.

⁷⁷ Zola E., *Kłęska*, Warszawa 1950, t. I, s. 70. Przekł. G. Karskiego.

⁷⁸ Por. Markiewicz Z., *Grupa Medanu*, s. 26 n.

⁷⁹ Por. Przewóska E., *Krytyka*, t. I, s. 115 n.

Taka postawa otwierała przed sztuką naturalistyczną dziedzinę zjawisk i faktów, w którą żaden kierunek poprzedni nie zapuszczał się i nie zagłębiał z taką namiętą ciekawością. Ponieważ w utworach naturalistów niekiedy cała konstrukcja i koncepcja świata przedstawionego wspierała się na jakimś przypadku klinicznym, więc było to równoznaczne z oddaniem się w niewolę medycyny⁸⁰. Świat przemieniał się w wielką klinikę, każdy niemal osobnik rodzaju ludzkiego dźwigał brzemień jakiegoś straszliwego dziedzictwa albo jakiejś tajemniczej choroby, toczącej i podgryzającej z wolna, niepostrzeżenie ciało i duszę.

12

Schorzenia cielesne, wszelakiego rodzaju cierpienia fizyczne, patologiczne odchylenia i anomalie w obrębie życia psychicznego to olbrzymia dziedzina zjawisk, w której naturalistyczne pasje Żeromskiego znalazły szczególnie pełne zaspokojenie. Można by powiedzieć, że przed Żeromskim nie było właściwie w literaturze polskiej drugiego pisarza, co by tak spoufalony był i oswojony z tą bolesną strefą życia ludzkiego i który by w dziele swoim tyle miejsca i uwagi sprawom tym poświęcił. Niewątpliwie oddziaływały tu przesłanki natury osobistej. Żeromski chorował sam przez całe życie, a bywały w rozmaitych jego okresach momenty bardzo krytyczne. To wsłuchiwanie się w tajemnicze przemiany, dokonujące się w głębiach organizmu, to wielokrotne bezpośrednie stykanie się z możliwością śmierci i świadomość niewątpliwych związków, zachodzących między własnym nastrojem duszy a aktualnym stanem fizjologicznym organizmu — wszystko to zachęcało do spożytkowania owych doświadczeń w dziele literackim. Dla Żeromskiego była to dziedzina bliska i najwzszechstronniej znana. Był to świat stanowiący realną, bardzo istotną część rzeczywistości. Niedostateczne uwzględnienie tego świata niedoli ludzkiej w literaturze dotychczasowej mogło się nawet wydać pisarzowi brakiem bardzo poważnym. Zapoznanie się z literaturą naturalistyczną, która owe motywy patologiczne podejmowała z przyjemnością i skłonna nawet była całe życie psychiczne sprowadzać do procesów fizjologicznych, mogło podziałać na Żeromskiego jako zachęta. Toteż motywy owe pojawiają się już u progu jego pisarstwa i przez 30 lat twórczości literackiej powracają będą ustawicznie w najrozmaitszych wariantach.

⁸⁰ Por. Markiewicz Z., *op. cit.*, s. 106.

Najczęściej pojawiają się u Żeromskiego obrazy cierpień, zadanych przez działania wojenne lub przez doznane w innych jakichś okolicznościach urazy fizyczne. Wystarczy przypomnieć rannego Felka z opowieści *O żołnierzu tułaczku*, Cedrę, Gintułta i Rafała z *Popiołów*, księcia Odrowąża z *Wiernej rzeki*, Śnicę i Jasiołda z *Charitas*, żeby wymienić tylko postaci wyraźnie zindywidualizowane i szerzej przez pisarza potraktowane, a pominąć ogólne, zbiorowe obrazy nędzy żołnierskiej. Dodajmy tu jeszcze Rafała Olbromskiego poszarpanego przez wilka, Piotra Rozłuckiego posiekanego przez oficerów piechoty, Ryszarda Nienaskiego ranionego śmiertelnie przez „mścicieli”. We wszystkich tych opisach ciał ludzkich straszliwie okaleczonych, stanów maligny i gorączki, zabiegów leczniczych a potem okresu rekonwalescencji, widać właśnie ową naturalistyczną precyzję, to swoiste lubowanie się w tworzeniu obrazów przenikliwie dokładnych, zdolnych rzeczywiście wywołać w czytelniku niemal zmysłowe złudzenie bólu i cierpienia.

Febre opisuje Żeromski obszerniej dwukrotnie: w *Popiołach*, w toku relacji o podróży włoskiej księcia Gintułta i w opowiadaniu Ojrzyńskiego oraz w *Nawracaniu Judasza*, kiedy to Nienaski w czasie wędrówki w górach doświadczył nagle którejs nocy

...śmiertelnego lęku, popłochu obcego całemu krwiobiegowi i wszystkim pracującym spokojnie ośrodkom nerwowym. Włókna mięśniowe skręcały się ruchem gwałtownym i trzęsły od skurczów. Wszystkie cielesność doświadczała rozpadu niejako na dwie części. Myśl wytryskująca z mózgu była jak błyskawica płochliwa, przez mgnienie nad otchłaniami...⁸¹.

Gruźlica i anemia wyniszczająca bez ratunku organizm pojawia się też kilkakrotnie na kartach pism Żeromskiego. Przypomnijmy biedne dziewczęta, w których tak gustował pan Władysław z *Niedzieli*, nieszczęsne istoty, bytujące w piwnicznej norze, zagrożone gruźlicą, chwytające się dla zdobycia mięsa i tranu zgoła osobliwych forteli. Na *caries tuberculosa* dogorywa trzydziestoletni parobek folwarczny z *Cokolwiek się zdarzy...*, w ostatnim stadium gruźlicy znajduje się nieszczęśliwa pani Daszkowska z Zabrzezia, którą odwiedza Judym (*Ludzie bezdomni*, II). Na anemię, na wyniszczającą bez ratunku *consumption* połączoną z bezsennością i rozstrojem nerwowym cierpi Rudolf Jaśniach z *Dziejów grzechu*. Z opisem tyfusu spotykamy się w *Siłaczce* i w *Zamieci*, a w *Mogile* pułk. Pizipios i sztabs-kapitan Izmailow mają niewątpliwie choroby weneryczne. (Nawiasem mówiąc

⁸¹ *Nawracanie Judasza*, Warszawa-Kraków 1928, s. 304 n.

są to przypadłości szczególnie naturalistom „miłe”, których nigdy nie omieszkają podkreślić w rejestrze indywidualnych przymiotów swych „bohaterów”). W ogóle człowiek fizjologiczny staje się bardzo często u Żeromskiego przedmiotem szczególniejszej uwagi i trzeba stwierdzić, że w dziedzinie owej fizjologii i patologii literackiej wykazuje pisarz olbrzymi zasób inwencji. Uwagę jego przyciągają fenomeny wyjątkowe, rzadkie, a zwłaszcza niepokoi jego myśl i wyobraźnię sfera anomalii psychopatycznych. Z tych osobliwszych przejawów owej specyficznej patologii literackiej godzi się przypomnieć choćby ów w swoim rodzaju doskonały opis nosacizny w *Promieniu*, zadziwiająco wierny, nienaganny pod względem klinicznym (zresztą umiejętnie włożony w usta chorego-lekarza, co usprawiedliwia jego precyzję) i przez to właśnie tak zgodny z założeniami estetyki naturalistycznej, która domagała się „protokołów” rzeczywistości. Poziemski

Z trudem odsunął kołdrę i ukazał gościowi swe nogi. Lewa ręka była spuchnięta, brunatna, pokryta paskudną wysypką, jak gdyby ospą. Tu i ówdzie formowały się wzdęte, ciemne abscesy. Chory przyglądał się tym swoim ranom przez chwilę, następnie odkrył piersi, a raczej grube powijaki, zakrywające widok bolesny...

...Wiedz pan, że mam w nosie rany. Wydzielina jest krwista i cuchnąca. Uważasz, co ja mówię? Na błonie śluzowej formują się węzłki wielkości mniej więcej ziarenka prosa. Wskutek rozpadania się tych węzłów tworzą się ranki, zwolna zbliżają ku sobie grupami, łączą i pokrywają całą błonę. Coraz większy rozwój węzłów i ciągłe ich rozpadanie się na dnie i w okolicach ran prowadzi procesy zniszczenia głębiej. Obnażają się więzy, kości... Potem to martwieje, kruszy się, odrywa. Uważasz pan, co ja mówię? W wydzielinie z nosa mieszczą się zmartwiałe tkanki. Strzeż się pan... — rzekł z okropnym uśmiechem wznosząc głowę o jaki cal nad poduszką i przez chwilę mierząc Raduskiego wzgardliwym wejrzeniem. — Strzeż się pan, z nosacizną nie ma żartów.

— Będę się pilnował, doktorze... — mówił Raduski, podając chustkę w momencie, gdy plecy jego przenikał zimny dreszcz tchórzostwa.

— U mnie — ciągnął chory — proces niszczący, zapalny rozszerza się już wolno na sąsiednie błony, nie mówiąc o caluteńkim ciele, na jamę ustną, dziąsła, oczy, krtań i oskrzela. Boli mię już gardło i płuca...⁸²

Podobnie opis ciąży i położu Ewy Pobratyńskiej ma wyczerpującą dokładność, nieznaną literaturze przednaturalistycznej, która tego rodzaju „dyskretne” stany i momenty pozostawiała raczej domyślności czytelników.

⁸² *Promień. Utwory powieściowe*, wyd. V, s. 270, 276.

Dziedzina psychopatii *sensu stricto* stanowi w twórczości Żeromskiego odrębną klasę motywów. Wszelakiego rodzaju stany zachwiania równowagi psychofizycznej, objawy neurastenii, hysterii, fobii nerwowych, zdecydowanego obłądu, potwornych zbroczeń instynktu płciowego, wreszcie sadyzmu, okrucieństwa i jawnej zbrodniczości — pociągają wyobraźnię Żeromskiego ze szczególną siłą swym niesamowitym, groźnym i trującym urokiem. Nazwano kiedyś Żeromskiego „genialnym sadystą”, „wirtuozem okrucieństwa” (Irzykowski) i było to trafnym ujęciem jednej z bardzo znamiennych, indywidualnych cech twórczości tego pisarza. Prof. Baudouin de Courtenay protestował ongiś w broszurze publicystycznej pt. *Krzewiciele zdziczenia* (Kraków 1905) przeciw owemu przerostowi „scen krwiożerczych i lubieżnych w twórczości literackiej, a w „Popiołach” Żeromskiego w szczególności”. Ów protest nie był bezpodstawny.

Zastanawiające jest, jakie to pobudki mogły pchnąć wyobraźnię Żeromskiego w tym kierunku. Wrodzone wyczulenie na wszelkie przejawy bytu, w których ujawnia się jego okrucieństwo i groza? Zapewne. Osobowość psychiczna wyjątkowo wrażliwa na wszystko, co jest przyczyną bólu i cierpienia, odegrała w tym wypadku bez wątpienia rolę czynnika bardzo istotnego. Ale i sztuka naturalistyczna mogła tu mieć swoje ważne słowo. Zola podkreśla ustawicznie i z wyraźnym naciskiem degenerację swych bohaterów. Książę Dario Bocca-nera „jako potomek starodawnego a kończącego się na nim rodu miał łagodny wdzięk, właściwy degeneratom” (*Rzym*). Stefan Lantier „czuł do wódki nienawiść, straszną nienawiść ostatniego potomka rasy pijaków, który odziedziczył po przodkach krew zdegenerowaną, do tego stopnia zdenerwowany organizm, że kropla alkoholu stawała się dlań trucizną” (*Germinal*). Cała rodzina Maheu obciążona jest brzemieniem patologicznego dziedzictwa. Dwadzieścia tomów *Rougon-Macquartów* to swoisty katalog przypadłości psychopatycznych, wyzyskanych w najszerszych granicach jako motywy literackie. Goncourtowie niemal nie wychodzą poza tę dziedzinę. Maupassant, zwłaszcza w ostatnich latach twórczości, daje w tym zakresie szereg niewątpliwych rewelacji. Manifestacje okrucieństwa i zbrodniczych popędów nie należą bynajmniej do tematów wyjątkowych w utworach pisarzy-naturalistów. O ile wielkich pisarzy realistycznych XIX w. interesował przede wszystkim świat ludzi zdrowych i normalnych, to naturalistów przeciwnie, nęciło to wszystko, co od owej normy było

odchyleniem. To anormalne wyolbrzymiano najczęściej przypisując mu znaczenie, jakiego nigdy nie miało. Na tym polegała fałszywość naturalistycznego uogólnienia, które nigdy nie potrafiło uchwycić i zamknąć w zwartym, eksplikatywnym obrazie typowych zjawisk, faktów i procesów rzeczywistości. Żeromski zdaje się kroczyć w niektórych wypadkach śladami naturalistów.

Motyw obłądki powraca w twórczości pisarza kilkakrotnie. W opowiadaniu *Tabu* mamy przypadek pomieszenia zmysłów na tle lękowego urazu; w *Ludziach bezdomnych* wstrząsający obraz starej obłąkanej kobiety, przykutej za ręce i nogi do haka wystającego z posadzki; w *Popiołach* niesamowitą, potworną scenę w szpitalu wariatów, zdobytym w czasie szturmów Saragossy; w *Charitas* epizod z obłąkaną Żydówką, która oszalała z powodu utraty dzieci. Fobie, irracjonalne stany lęku, nie naruszające jeszcze zasadniczych wiązań osobowości psychicznej, nie mniej jednak w ostatecznej konsekwencji wiodące do załamania się podstaw indywidualnej struktury duchowej i do katastrofy — stanowią odrębny motyw w tej klinicznej tematyce. Przypomnijmy tylko Tatianę Iwanownę z *Urody życia* i jej obłądne ataki przerażenia, które powracają periodycznie pogrążając ją w śmiertelnym lęku przed przyjściem zabitego przez nią człowieka; przypomnijmy doskonale w swoim rodzaju postawioną postać Korzeckiego z *Ludzi bezdomnych*. Potworny strach przed śmiercią i przed samym sobą, niesamowity *pavor nocturnus*, który go dopada zniemacka, o niewiadomej godzinie, wtłacza niemal przemocą, poza świadomością do wagonu i każe pędzić kurierami poprzez całą Europę, bez określonego celu, przed siebie, w byle jakim kierunku, w złudnej nadziei ucieczki, skrycia się przed ścigającym go upiornym widmem, cały ten świetny epizod przypomina najdoskonalsze w tej dziedzinie rewelacje prozy naturalistycznej — ostatnie nowele Maupassanta, pisane w przeczuciu zbliżającego się nieuchronnie obłądki.

Pisarza tak wrażliwego na sprawy płci — a Żeromski był nim w wysokim stopniu — pisarza, który w tym zakresie doszedł do najwyższej w granicach sobie dostępnych finezji i wirtuozerii i dał jedyne w swoim rodzaju obrazy miłości zmysłowej w najrozmaitszych jej odmianach, musiały oczywiście pociągnąć także owe mniej powszechne, zagadkowe i ponure przejawy popędu seksualnego, którym literatura naturalistyczna nie skąpiła bynajmniej uwagi. Toteż obok obrazów miłości zdrowej i normalnej pojawiają się u Żeromskiego uczucia odchylające się od owej normy, wykraczające poza nią, zabarwione jakimś wyjątkowym rysem wyrafinowania i perwersji,

zdecydowanego i jawnego zbrocznia. Starczy tu przypomnieć choćby jedynie *Dzieje grzechu*, które pod tym względem stanowią dzieło wyjątkowe nie tylko w literaturze polskiej. Erotyzm tej powieści (a jest to w niej motyw centralny) ma wyraźne psychopatyczne piętno. I to nie tylko u Ewy, którą autor jak gdyby opętał demonem perwersji (zamordowanie Szczerbica w chwili aktu płciowego, jej zachwyty nad pięknym cielesnym zabitego, jej zwierzęce przywiązanie do bandyty Pochronia, którego brutalna przemoc i bicie rozjątrząją w niej pożądanie erotyczne), ale i u innych postaci. Pomijając już Pochronia, dla którego miłość jest prostym zaspokojeniem fizycznego popędu, każdy z pozostałych partnerów Ewy ma w sobie jakiś rys niepokojący. Oto Łukasz, który stał się dla Ewy pierwszym nauczycielem wyrafinowania w rozkoszy:

Przypomniła na zimno te słowa szczególne, lubieżne, okropne, słowa o przerażającej głębokości i władzy, słowa potwory, które wówczas były koniecznym dopełnieniem radości, ostatecznym przysmakiem i etykietą szczęścia⁸³.

A Szczerbic, który mówi do Ewy:

Pragnę mieć w swej duszy wszystko, co jest w twojej duszy, a wiecznie mam w duszy próżnię. Dlatego to — poszepnął w uniesieniu, z uśmiechem — ja strasznie kocham twoją zbrodnię...⁸⁴.

Nawet szlachetny reformator Bodzanta uświadomi sobie swoją skrytą, starczą namiętność dopiero wówczas, gdy Ewa wyjawi mu swe podwójne przestępstwo.

Ale nie tylko w *Dziejach grzechu* spotykamy się z ową patologią erotyzmu. Mamy ją w *Zamieci* w postaci erotycznych ekstrawagancji dwu znudzonych lwie prowincjonalnych, pani Lenty i pani Sabiny; mamy ją w *Wietrze od morza* w epizodzie miłosnym Ottona i Teresy von Arffberg, którzy czerpią specyficzną radość i przewrotną rozkosz z poczucia zdrady wobec zmarłego Rudolfa, odkrywamy jej ślady w wyrafinowaniu erotycznym Tatiany, w niepokojących skłonnościach Xenii Granowskiej, w stosunku Zinaidy Szczebieńców i Ernesta Fosci (*Pavoncello*).

Rzecz znamienna, że erotyzm tak stosunkowo często kojarzy się u Żeromskiego ze zbrodnią. Dwie największe miłośnice tego pisarza,

⁸³ *Dzieje grzechu*, 1928, t. I, s. 372.

⁸⁴ *Ibid.*, t. II, s. 83 n.

oddane misterium miłości z absolutną wyłączością, Ewa i Tatiana, to jednocześnie dwie morderczynie. Dziedzina okrucieństwa i zbrodni to dalsza strefa rzeczywistości, która z fascynującą siłą przyciągała zawsze uwagę pisarza. Może i w tym wyrażał się w specyficzny sposób naturalistyczny scjentyzm, który w imię swoiście pojętej prawdy zalecał grzebać się „w zgniłych lub drgających jeszcze życiem pierwiastkach ludzkiego bytu”. Pokazać w człowieku *la bête humaine* — ta idea naturalistyczna znajduje częściowo spełnienie w owych jakże licznych u Żeromskiego obrazach okrucieństwa i bestialstwa, które mu właśnie zyskały miano „genialnego sadysty”.

Oto pułkownik Pizipios, gdy do pasji doprowadzi go tępota umysła rekrutów:

Pułkownik powoli przesunął w ręce laskę; srebrna jej gałka opadała nieznacznie ku dołowi. Powtórzył pytanie raz jeszcze głosem wyraźnie cieniującym sylaby i jakby żalonym. Począł przez chwilę, a nie otrzymawszy odpowiedzi podniósł laskę i trzepnął nią obrońcę szerokiej ojczyzny. Karabin wysunął się żołnierzowi z ręki. To doprowadziło pułkownika do pasji; szturchnął młodzieńca w piersi tak mocno, że padł na wznak. Wtedy zaczął go kopać eleganckimi butami, przeważnie w brzuch, choć i twarzy nie oszczędzał. Widocznie należy do ludzi, których widok krwi rozjusza, bo odszedł już i znowu powrócił, aby zemdlonego raz jeszcze uderzyć obcasem⁸⁵.

Okrucieństwo nie jest jednakże przywilejem wyłącznym tylko żołnierzy tak gorliwych w służbie ojczyzny jak pułk. Pizipios. Zdaje się być rysem przyrodzonym wszelkiej istoty ludzkiej. Obala ukradł deski, aby sklecić trumnę dla zmarłego dzieciaka. Bije go więc „po chłopsku”, ordynarnie gajowy Lalewicz, daje mu jedno, ale dobre, działające jak piorun, według wszelkich prawideł sztuki wymierzone uderzenie wytworny pan Alfred. Znęcają się z zamiłowaniem okrutnym nad piskletami wronimi chłopacy wiejscy. Żeromski zdaje się sugerować niekiedy, że istnieje w człowieku jakiś potencjalnie utajony instynkt niszczenia, jakaś gotowość do zbrodni, w której przejawia się z jednej strony swoisty, zagadkowy, z rozkoszą połączony pęd do zadawania i doświadczenia bólu, a z drugiej zwierzęcy egoizm, odruch samozachowawczy, który pobudza do uprzedzającego ataku i zniszczenia siły zagrażającej. Ewa mordując nowonarodzone dziecko czyni to niemal poza świadomością, jej ruchami, działaniem kieruje jakiś potężny, niezwalczony impuls samoobrony:

Niezlomna wola, jakby czyjś rozkaz, pchnęła ją z łóżka...

⁸⁵ *Mogiła. Rozdziobią nas kruki, wrony*, wyd. III, s. 42.

Z cichym okrzykiem podniosła ręce i z tajną rozkoszą, z niezwalczoną siłą, z całej mocy rzuciła prześcieradło w otwór dołu⁸⁶.

Refleksja, jakiś słaby zresztą odruch macierzyńskiej miłości dochodzą w niej do głosu, gdy jest już po wszystkim, za późno. To samo w czasie zabójstwa Szczerbica. Uczucie żalu i tkliwości kojarzy się z szatańskim okrucieństwem, perwersyjnym upojeniem. Po dokonaniu zbrodni jakaś potworna radość: „Śmiech idiotyczny siepie ciała”. Potem „rozkosz na widok tego bożyca, którego przed chwilą zgładziła”. Wreszcie poczucie spełnionego zadania i sen, mocny, zdrowy, zwierzęcy sen.

A pan Granowski z *Walki z szatanem*, pan Granowski, który patrzając na ciężko chorą Xenię zapragnął jej śmierci,

...aby posiadać jej skarby. Wspomnienie, gdy patrzył na jej czarujący gardziółek w śmiertelnej chorobie i podstępnie marzył, żeby ustało w nim pulsowanie gorączki...⁸⁷.

A w czasie niespodzianego spotkania ze Śnicą we Florencji ta myśl nagle, jak odruch, jak żywiołowy impuls:

żeby go tak niespodzianą napaścią porwać za gardziel, ścisnąć aż do skutku, przegiąć za obmurowanie drogi i pchnąć w głęboką fosę, pełną grzązkiej wilgoci...⁸⁸.

I później, gdy pan Granowski dostrzeże tajemne uczucie rosnące w Celinie Śnicowej i Włodzimierzu Jasiołdzie, to nagle powzięcie decyzji: a może by z tego skorzystać?

...Gdyby tak tego głuptaska odpowiednio spreparować, naszpikować go nadziejami i rozdmuchać mu imaginację co do możliwości sukcesu... Ułatwić collage z tą blondynką... Któż to wie? Może by się z czasem i rzucił w jakiś sposób na Śnicę. Któż wie?...

...Nieźle by było, gdyby miał [Śnica] w domu, u stołu i nad małżeńskim łóżem wroga, bladego od młodocianych udręczeń, marzącego mordercę, czyhającego zazdrośnika, skrytobójcę, któremu tęskno do czynu. Ten mały kryje już pod spuszczone powiekami ogień diabelski — a i piękna pani rozświetla się do głębi lub ciemnieje na jego widok. Trzeba to będzie pielęgnować i dobrze podsycać, żeby wyrosło na piękną zbrodnię...⁸⁹.

I przypomnijmy wreszcie pokusy Cezarego Baryki, gdy go niekiedy świerzbiała ręka, by matkę za „antyrewolucyjne bzdury zdzielić po-

⁸⁶ *Lzieje grzechu*, 1928, t. I, s. 247.

⁸⁷ *Charitas*, 1928, s. 34.

⁸⁸ *Ibid.*, s. 29.

⁸⁹ *Ibid.*, s. 252.

teżnie", i jego „oczy rozszerzone, nozdrza rozedrgane”, półuśmieszek diabelski, gdy wracał do domu z miejsc kaźni podniecony widokami, jakie oglądał. I potem, gdy śmierć Karoliny Szarłatowiczówny nie zrobiła na nim żadnego właściwie wrażenia:

Przeciwnie — tragizm wydarzeń rodził w nim suchość, czerstwość, zdrętwiałość wewnętrzną, a nadto rozniecał jakąś chełpliwość, cynizm, zdolność do przechwalania się, przelicytowywania w okrucieństwie i jeżeli nie samą zbrodniczość instynktu, to pewien surogat zbrodniczości, snobizm uwielbiający zdolność do zbrodni...⁹⁰.

W symbolicznym tańcu Smętka okrucieństwo, instynkt niestrudzonej, wieczystej wojny i wyniszczania się wzajemnego podniesione zostały do najwyższego, właściwie jedyne prawa wszechnatury.

Taka koncepcja bytu musiała oczywiście zaważyć na obrazie świata; toteż u żadnego bodajże z pisarzy polskich nie mamy tylu postaci zbrodniczych i tylu zbrodni. Dwukrotna morderczyni Ewa Pobratyńska, banda Pochronia i Spławskiego żywiąca się rozbojem po szerokim świecie, Tatiana mordująca swego adoratora, „stowarzyszenie mścicieli”, z którego rąk ginie Ryszard Nienaski, powieszenie Granowskiego, mimo pozorów legalnego wyroku w istocie pospolita zbrodnia z inspiracji Leszka Śnicy dokonana, banda Ferdzia, Rypskiego i Tasaka z *Białej rękawiczki*, zabójstwo Mieczysława Martwica, otwarcie stawideł wodnych przez Wincentego Rudomskiego (*Ponad śnieg...*), otrucie Karoliny Szarłatowiczówny przez Wandę Okszyńską w *Przedwiośniu* — oto tylko ważniejsze obrazy owego instynktu zbrodni, który jakże często zdaje się kierować postępowaniem ludzkim. Dodajmy, że pominęliśmy w tym krótkim rejestrze całą olbrzymią dziedzinę okrucieństwa, która w dziele Żeromskiego sporo zajmuje miejsca, dziedzinę wojny. Ta sprawa zasługuje na odrębną uwagę.

15

Wiadomo, że naturaliści zajęli wobec problemu wojny stanowisko odrębne, wyróżniające się na tle tradycyjnej praktyki literackiej. Oni właściwie pierwsi zerwali gwałtownie i z właściwą sobie prowokującą skrajnością z usankcjonowaną od tysiącleci, bodajże od Homera, konwencją, która nakazywała przedstawiać wojnę jako wspaniałe, iskrzące się od barw malowidło heroicznym cnót, nadludzkiego bohaterstwa, wspaniałych, budzących podziw i zachwyty czynów, opiewa-

⁹⁰ *Przedwiośnie*, 1946, s. 34.

nych „dla pokrzepienia serc” lub w utajonej intencji dostarczenia wzorów wychowawczych, godnych naśladowania ideałów. Już pierwsze wystąpienie medańczyków, zbiorowy tom nowel wojennych *Wieczory w Médan*, podziało na publiczność jak szokujący wstrząs. Sześciu autorów ukazało tu wojnę od jej nieoficjalnych, przez historiografię urzędową nie uwzględnianych na ogół kulis. „Wojna 1870 r. w oświetleniu komparsów Zoli nie miała w sobie nic bohaterskiego. Podłość społeczeństwa, niedołęstwo dowódców, brak wytrzymałości fizycznej żołnierzy, okazujących zapał wojenny wszędzie tylko nie w bitwie (*Atak na wielką siódemkę*) — oto główne cechy zaznaczone z lubością w zbiorze”⁹¹. To stanowisko odmienne, wyjątkowe, bez wątpienia atrakcyjne i poznawczo cenne wywodziło się z dwu sprzecznych źródeł i przesłanek, będących zresztą wyrazem wewnętrznych sprzeczności samej metody i jej światopoglądowego zaplecza. Nie zapominajmy na moment, że „ideologia naturalizmu jest tworem tej epoki w życiu burżuazji zachodnio-europejskiej, w jakiej wsteczne właściwości tej klasy dostrzegalne są nawet dla jej wiernych synów, jakimi są naturaliści”⁹². Nowe spojrzenie na zjawisko wojny było następstwem ideowego i psychicznego wstrząsu, jakim dla części pokolenia pisarzy mieszczańskich, rówieśnego Zoli, stał się krach II cesarstwa. Odsłoniła się w tej błyskawicznej, bezprzykładnej katastrofie cała nicomość moralna, słabość polityczna i wewnętrzne próchno ustroju, będącego winowajcą rzezi okrutnej, bezcelowej i absurdalnej. Trzeba było obnażyć całą ohydę klęski i wszystką potworność wojny, aby wstrząsnąć, przerazić i zapobiec idealizowaniu rozgrywek wojennych, organizowanych w imię korzyści całkiem poziomych panującej klasy. Lecz z drugiej strony na tym nowym ujęciu obrazu wojny zaciążyły jednocześnie tak miłe, bliskie naturalistom, zawsze mające dla nich szczególny urok pogłosy darwinowskiej teorii walki o byt i naturalnego doboru. „Zola uważał wojnę przez dłuższy czas za zło nieuniknione, za fatalność ciężącą na ludzkości”⁹³.

Nie omieszkajmy dodać, że naturaliści w wielu wypadkach zdołali też bardzo trafnie uchwycić i przewidzieć konsekwencje, ku którym prowadził nieuchronnie dalszy rozwój imperializmu. Znamienna rzecz, że bardzo ostro i solidarnie protestowali przeciw wojnie naturaliści Niemiec, choć dla Niemców rok 1871 nie był rokiem żałoby i bolesnych obrachunków. Triumfy bismarckowskiej Rzeszy nie zawró-

⁹¹ Markiewicz Z., *Grupa Medanu*, s. 32.

⁹² Wyka K., *Zarys współczesnej literatury polskiej*, s. 31.

⁹³ Fréville J., *Zola*, s. 142.

ciły przecież głowy generacji młodych podówczas, z naturalizmem przeważnie związanych pisarzy niemieckich. W większości ich dzieł wojna jako sposób rozstrzygnięcia międzynarodowych sporów została bezwzględnie potępiona. Rozsądek i dobra wola powinny być regulatorem wszelkich sprzeczności. Zwracano przede wszystkim uwagę na gwałtowny i niepokojący rozwój techniki wojennej. Unaoczniał to Bleibtreu w nowelistycznym szkicu pt. *Massenmord*. Nakreślił w nim wizję przyszłej wojny materiałowej. Pokazał, jak nadzieja zwycięstwa któregokolwiek z przeciwników jest wykluczona *a priori*; bitwa przemienia się w bezsensowny, wyniszczający, masowy mord⁹⁴.

Pozostanie więc zasługą bezsporną naturalistycznej prozy europejskiej, że po raz pierwszy bez osłonek i eufemizmów ukazała to, czego literatura przednaturalistyczna jakby nie dostrzegała — ohydę i okrucieństwo wojny, która dotyka ciężko nie tylko walczących żołnierzy, ale i ludność cywilną. Mordercza rzeź na froncie i straszliwa gehenna ludności na tyłach, głód, epidemie, kolosalne zniszczenia i niepowetowane straty w majątku narodowym, cierpienia ludzi i zwierząt, a przede wszystkim potworna demoralizacja w szeregach i poza nimi, rozsprężenie hamulców i rozpętanie instynktów, zdziczenie powszechne, które wyzwala wszystkie złe, zbrodnicze, bestialskie impulsy w masach ludzkich, wyniszczających się w śmiertelnym uścisku — oto obraz czasu wojennego w przedstawieniu pisarzy naturalistów, obraz niewątpliwie nowy, odkrywczy.

...pośród okrutnego zamętu mężczyźni ładowali wozy upychając na nich sprzęty. Z górnych okien kobiety zrzucały ostatnie sztuki pościeli, wynosiły zapomniane w ostatniej chwili kołyski. Taką kolebkę ze skrupowanym w niej dzieckiem przywiązywano gdzieś na wierzchu wśród powywracanych krzesel i stołów. Na innym wozie przywiązywano niczym szafę starego niedołęznego dziadka, którego przewożono jak mebel. Wreszcie ci, co nie mieli wozów, pakowali swój dobytek na taczki; inni zaś oddalali się dźwigając w ramionach kupę łachów; i jeszcze tacy, których całym majątkiem był zegar przyciskany teraz do serca jak dziecko. Nie sposób było zabrać wszystko; porzucone sprzęty, zbyt ciężkie toboły bielizny poniewierały się w ściekach. Niektórzy przed odejściem zamykali mieszkania, domy wyglądały jak wymarłe; większość jednak w pośpiechu, w rozpaczliwym przekonaniu, że wszystko zostanie zniszczone, pozostawiała stare domostwa otworem — z oknami i drzwiami odsłaniającymi pustkę ogołoconych izb; te siedziby były najsmutniejsze — okropnym smętkiem miast wziętych szturmem: wyludnione pod wpływem strachu żalodne domy, z których nawet koty uciekły w trwożnym przecuciu tego, co

⁹⁴ Por. Niemann L., *Soziologie des naturalistischen Romans*, Berlin 1934, s. 54.

miało nastąpić. W każdej następnej wsi oplakane to widowisko powtarzało się w coraz ciemniejszych barwach, wzrastała liczba uchodźców i zbiegów — wśród wzmagającego się zamieszania, wznoszonych pięści, przekleństw i łez...

...w miarę jak się zbliżano do Belfort, tłum uciekających gęstniał stając już jeden nieprzerwany orszak... Rodziny śpieszyły uginając się pod tobołami, rozproszone, ponieważ dzieci nie mogły nadążyć — wśród oślepiającej bieli gościńca prażonego promieniami słońca. Wielu zdjęło obuwie i dreptało boso — dla pośpiechu; tu i ówdzie matki na pół odziane karmiły piersią zapłakane niemowlęta. Przerażone oblicza obracały się wstecz, ręce wyciągały się rozpaczliwie, jakby chcąc zawrzeć horyzont — w tej wichurze paniki jeżącej włosy i szarpiącej naprędce narzuconą odzież. Inni — właściciele folwarków — wraz z całą czeladzią biegli na przelaj przez pola pędząc przed sobą wypuszczone stada — owce, krowy, woły, konie wygnane kijami z obór i stajen. Ci kierowali się ku wąwozom, wyżynnym równinom, opustoszałym lasom, wznosząc tumany kurzu — jak w odległej epoce, kiedy wypierane ze swych siedzib ludy ustępowały miejsca zwycięskim barbarzyńcom...⁹⁵.

Oto fragment ilustrujący los ludności cywilnej na zapleczu działań wojennych. A na froncie?

...domy zapalały się. Bazeilles było już tylko jednym płonącym stosem. Przez wysokie okna kościoła zaczynały się wysuwać wiązki płomieni... Coraz bliżej docierały pożary — pod wiechciem rzuconej słomy, pod strugą nafty. Była to już tylko wojna dzikusów, rozwścieczonych długotrwałością walki, mszczących się za swych zmarłych, za te stosy trupów, po których deptali. Wyjące bandy miały się wśród dymu i iskier, w straszliwej wrzawie, złożonej z wszelakich hałasów: przedśmiertnych jęków, wystrzałów i huku obsuwających murów.

Nie widać było prawie nic; olbrzymie tumany bladej kurzawy, jakby nalożowane ohydą rzeki, zasnuwały słońce wonią sadzy i oparów krwi. Wciąż jeszcze we wszystkich kątach mordowano, niszczone; buszowały wypuszczone na swobodę bestie, bezrozumna złość, wściekłe szaleństwo człowieka pożerającego człowieka...⁹⁶.

16

Wystarczy z uwagą przeczytać te dwa fragmenty z dzieła Zoli, aby natychmiast narzuciły się reminiscencje z utworów Żeromskiego. Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że okrucieństwo i barbarzyństwo wojny to sfera zjawisk, w której ostry naturalizm pisarza zdobywa się na szczególnie mocne i bezwzględne akcenty. Było to oczywiste *novum* w powieści polskiej. Wyobraźnia czytelników upojonych *Trylogią* była zaskoczona panoramą rzeczywistości, odbiegającą tak zasad-

⁹⁵ Zola E., *Kłeska*, t. I, s. 40 n.

⁹⁶ *Ibid.*, s. 262.

niczo od dekoracyjnego piękna Sienkiewiczowskich mitów. Nie ma tu powodów do analizy szczegółowej obrazów, które żyją w nas jako niezapomniane doznania i wzruszenia. Wystarczy przypomnieć szturm Saragossy, tę potężną wizję ziemskiego piekła, spowitą w dymy i czerwień, huczącą od kanonady dział, łoskotu walących się dcmów, obłąkanego wrzasku tysięcznych tłumów, siepiących się w śmiertelnych zmaganiach. Albo rozpętanie bestialstwa i szału niszczenia wydobyte z bolesną, okrutną, zapamiętałą pasją we wszystkich innych epizodach wojennych: w obrazach kampanii włoskiej i na San-Domingo, walk wielkopolskich, bitwy pod Raszynem i bitwy o szaniec pod Ostrówkiem, bojów o Sandomierz. I w utworach późniejszych zaobserwować można identyczną metodę. Wyczyny wojenne por. Śnicy, wykonującego z sadystyczną determinacją i specyficzną satysfakcją okrutne egzekucje na bezbronnych chłopach i jeńcach (*Charitas*), najazd Wikingów czy konkwistadorskie epos rycerzy krzyżowych z *Wiatru od morza*, dzieje morderczych walk turecko-ormiańskich w *Przedwiosniu* — wszystkie te obrazy odsłaniały wojnę od strony dotąd przez literaturę polską właściwie nie tkniętej, obnażały jej grozę i zbrodniczość. Dodajmy epizody, które bezpośrednio przebiegu działań wojennych nie ilustrują, ale odsłaniają owe konsekwencje i następstwa, jakie wojna sprowadza dla jednostek, całych gromad społecznych, narodów, dla ludności cywilnej: obraz bestialsko zamordowanego i okaleczonego potwornie wołyżera francuskiego, wyuzdanie żołdaków francuskich, profanujących miejsce i przedmioty kultu religijnego w hiszpańskim kościele, straszliwą gehennę cywilnej ludności hiszpańskiej, która znalazła się w bezpośrednim ogniu walk o Saragossę, niedolę chłopów polskich, wygnanych ze swych siedzib na skutek działań wojennych (obraz ewakuacji Falent w wielu szczegółach przypomina przytoczony poprzednio urywek *Kłęski*), losy gromady ludzkiej, zagnanej przez ofensywę rosyjską do lochów debrzańskich, straszliwą śmierć pana Granowskiego i rozpacz powtórnie osieroconej malutkiej Zosi, zagubionej wśród pustki jesiennych pól. Nikt w literaturze polskiej w sposób tak bezwzględny i brutalny nie przekreślił złudzeń i marzeń o pięknej, kolorowej wojence, o wspaniałym heroizmie i swoistym uroku wojny jako niezwykłej przygody i nikt w sposób tak przeraźliwie jasny i drastyczny nie ukazał wojny jako dna nędzy, najgłębszego upadku, ostatecznej granicy zezwierzęcenia i niedoli ludzkiej. Bo aczkolwiek Żeromski dostrzega ofiarność i bohaterstwo żołnierzy, odpowiedzialność i heroizm wodzów, aczkolwiek nie brak jego przedstawieniu akcentów wspaniałej wzniosłości i koturno-

wego patosu, to przecież mroki i cienie w tym potężnym obrazie przeważają zdecydowanie, rozstrzygając ostatecznie o jego zasadniczej tonacji.

17

Nasuwa się w związku z tym, co powiedziano, problem do rozpatrzenia: jak ocenić z punktu widzenia artystycznego i ideowego znaczenie owego olbrzymiego kompleksu motywów ponurych i makabrycznych w dziele pisarza i jak oszacować ewentualne osiągnięcia czy klęski zastosowanej w odniesieniu do tego kompleksu tematów metody.

Naturalizm, jak każdy zresztą kierunek literacki, miał obok wielu stron ujemnych, których nie omieszkano mu wytknąć bardzo wcześnie, także swoje aktywa. Będziemy mieli sposobność zwrócić jeszcze na nie uwagę w wywodach dalszych. Między innymi miał naturalizm niejakię zdobycę w zakresie tematyki literackiej. Jedną z nich było otwarcie przed literaturą olbrzymiej dziedziny zjawisk stanowiących bardzo istotny element życia — dziedziny chorób i wszelakiego cierpienia. Nie znaczy to, by literatura dotychczasowa tej strefy bytu nie dostrzegała. Tak nie było. Ale naturaliści pierwsi uwydatnili i podkreślili rolę owej nędzy cielesnej i nieszczęścia ludzkiego w całokształcie istnienia i pierwsi dali jego wstrząsające, niekiedy świetne obrazy. Było to osiągnięcie bezsporne, ponieważ wszelkie poszerzenie granic sztuki już samo w sobie mieści wartość obiektywną. Nie ma powodu, aby sztuka nie miała dotykać pewnych stref tematycznych, aby ograniczano jej poznawcze możliwości. A dalej, odkrycie dziedziny faktów, stanowiących tak istotny element życia ludzkiego, tak istotnie w wielu wypadkach ważących na charakterze i losach człowieka, stanowiło znowuż z całą pewnością pogłębienie i wzbogacenie owej realistycznej prawdy obrazu, której współczesny odbiorca literacki tak się domaga. I to jest niewątpliwie zasługą Żeromskiego, że idąc z jednej strony za impulsem osobistej, subiektywnej podniety a z drugiej może i za zachętą naturalistycznej inspiracji dał w tylu utworach niezapomniane obrazy nędzy cielesnej człowieka stając się pierwszym wśród pisarzy polskich poetą cierpienia, tego fizycznego, cielesnego cierpienia i niedoli.

Było to osiągnięcie tym większe, że z tym wzbogaceniem tematyki literackiej o jeszcze jeden motyw i jeszcze jeden ton, przejmujący głęboko, łączyły się niekiedy doniosłe akcenty społeczne, a nawet czasem polityczne. Przypomnijmy choćby tylko takie utwory, jak *Mogilę*,

Niedzielę, Siłaczkę, Cokolwiek się zdarzy..., takie postaci, jak panie Lentę Żwirską i Sabinę Topolewską z trylogii czy też pułk. Pizipiosa lub sztabskapitana Izmaïłowa z *Mogily*. Straszliwie smutna i bolesna wegetacja ubogich dziewcząt z magazynu bielizny, wędnących zwolna na gruźlicę i anemię w piwnicznej izbie, tragiczny los panny Stanisławy Bozowskiej, umierającej na tyfus w zapadłej wiosce, gdzieś na rubieżach cywilizowanego świata, niedola folwarcznego parobka, dogorywającego na *caries tuberculosa* — to nie tylko wstrząsające obrazy cierpienia ludzkiego, ale jednocześnie namiętne oskarżenie tego układu stosunków społecznych, który najniewinniejsze istoty i najwspanialsze niekiedy, najszlachetniejsze spośród rodzaju ludzkiego skazywał na ostateczne zniszczenie. Ale nie tylko te bolesne, istotnie na współczucie zasługujące i budzące moralny protest nieszczęścia i cierpienia posiadają jednoznaczną społeczno-ideową wymowę. Wymowy takiej nie są pozbawione niekiedy nawet te motywy spośród owych najbardziej drastycznych, które z pozoru wyglądają jedynie na produkt rozkiełznanej wyobraźni pisarza, mającego niejaką perwersyjną skłonność do mroków i patologii życia. Tak właśnie chorobliwy erotyzm pani Lenty i pani Sabiny to nie tylko naturalistyczna predylekcja do momentów sensacyjnych, ale świadomy, aczkolwiek brutalny w wyrazie atak i uderzenie na mieszczańską kulturę obyczajową, moralność i organizację społeczną życia, stwarzającą dogodne warunki dla pasożytniczej wegetacji tego rodzaju zboczonych i zdegenerowanych okazów, jak owe dwie „wykwintne” panie, znużone przesytym i beczynnością i poszukujące wciąż nowych, coraz mocniejszych i coraz bardziej ordynarnych podnieć dla stepionych i rozwydrzonych nerwów. A pułkownik Leonidas Pizipios i sztabskapitan Izmaïłow, obaj obdarowani przez pisarza wstydliwym przymiotem? Ta naturalistyczna *Schadenfreude*, z jaką zwolennicy kierunku zwykli byli notować owe dyskretne cierpienia swych postaci, jest tu oczywiście wyrazem nie tylko przejęcia się naturalistyczną manierą, ale znowuż niemal politycznym aktem protestu przeciw praktykom caratu, który na terytorium „przywiślańskiego kraju” wyrzucał swoje najohydniejsze szumowiny i najwstrętniejsze brudy dla ostatecznego podeptania i znieważenia godności ujarzmionego narodu.

I wreszcie dziedzina wojny. Już samo odkonwencjonalizowanie jej obrazu przez ukazanie odwrotnej strony tych malowniczych widoków, w jakich tak lubowała się przednaturalistyczna batalistyka literacka, było artystycznym osiągnięciem olbrzymiego znaczenia. Ale brutalne obnażenie i wydobycie na światło dnia okrucieństwa i grozy wojen-

nej, ukazanie ich w przejmujących naturalistyczną bezkompromisowością obrazach było u Żeromskiego nie tylko czynem artystycznym, ale i czynem społecznym o dalekosiężnym znaczeniu. Było to opowiedzenie się wielkiego pisarza po stronie pokoju przeciw wojnie, było to potępienie szowinistycznego nacjonalizmu i militarizmu epoki, która uwikławszy się we własnych sprzecznościach jedynie w awanturach wojennych spodziewała się znaleźć wyjście z śmiertelnego kryzysu. Tak więc naturalistyczna zasada brutalnego mówienia prawdy całej, nagiej, wywlekania jej na światło dnia bez eufemizmów i wstydliwych omówień, prowadziła w wielu wypadkach do rezultatów ideologicznie i artystycznie pozytywnych. Wszystko zależało od kontekstu, od miejsca, w którym owe naturalistyczne akcenty postawiono, od funkcji, jaką im w całości dzieła wyznaczono, od proporcji i umiaru w stosunku do barw i tonów odmiennych, łągających wymowę owych nazbyt jaskrawych niekiedy dysonansów.

Ale ów fizjologizm naturalistyczny, zainteresowanie szczególne dla patologii życia, ta niesamowita namiętność do tropienia jego okrutnych i ponurych objawów bywały niekiedy powodem poważnych pomyłek ideowych i artystycznych. Żeromski nie zawsze odznaczał się poczuciem miary i nazbyt często poddawał się bez oporu impulsom uczucia i wyobraźni nie regulując ich rozędu sprawdzającą, intelektualną kontrolą. Jest to dawno stwierdzona słabość jego pisarskiej sztuki. Otóż ta osobliwa pasja ustawicznego zagładania w najmniej godne widzenia zaułki egzystencji ludzkiej, to grzebanie się w klinice życia, nie zawsze było obiektywnie konieczne, celowe, ideologicznie i literacko efektywne. Dramatyczny połów Ewy Pobratyńskiej i zabójstwo noworodka, zamordowanie Szczerbica, nekrofilia, podpalenie mieszkania, w którym dokonano zbrodni, a potem ucieczka Ewy i całonocna wyuzdana orgia z przygodnymi partnerami — te ociekające chydą sceny, opowiedziane z *par excellence* naturalistyczną precyzją szczegółów, a w dodatku w większości stłoczone na kilkudziesięciu stronach, nie tylko budzą awersję czytelnika, zdrowy odruch niechęci, nie tylko nie wydają się kompozycyjnie konieczne ani usprawiedliwione psychologicznie, ale ponadto — i to jest najważniejsze — prowadzą do wniosków ideologicznie z gruntu fałszywych. Bo jeśli uświadomimy sobie, że w tej powieści nie tylko Ewa opętana jest demonem przewrotności i zniszczenia, lecz właściwie wszyscy jej partnerzy, całe otoczenie i środowisko, bliższe czy dalsze, jest jeśli nie naznaczone piętnem zbrodni (jak *Pochroń* i *Płaza*), *perwersji* (jak *Bodzanta* i *Szczerbic*), to w każdym razie jakiejś dławiącej pospolitości i nik-

ciemności robaczywego istnienia (dom, biuro, nędzna wegetacja w małej mieścinie, nieszczęsna dola kurtyzany) — to w ostatecznym rachunku otrzymujemy obraz świata nie tylko przerażający, ale poznawczo błędny, mijający się z istotną prawdą. To nagromadzenie objawów patologicznych przy jednoczesnym ubóstwie i słabości akcentów krytyki społecznej, zgłuszonych, niemal do szczytu stłumionych orgią wybujałego fizjologizmu prowadzi do zasadniczego zwichnięcia ideologicznego powieści. I nie tylko tego utworu. W *Dziejach grzechu* to stłoczenie ponurości życia doszło do szczególnej przesady, ale nie brak przecież owych przejawów patologii, okrucieństwa, potworności i grozy świata w pozostałych dziełach pisarza. A że owe motywy z samej swej istoty, natury, rodzaju i charakteru posiadają szczególną siłę wyrazu, zdolność wżerania się w pamięć i działania na ustrój emocjonalno-nerwowy, a Żeromski w dodatku oddaje na ich usługi swój potężny, ekspresyjny i sugestywny język, więc w konsekwencji ostatecznej pozostaje wrażenie posępne i przytłaczające smutkiem zwątpienia. Ogrom bólu i cierpień, straszliwe i potworne choroby, nie dająca się zgłębić do dna niedola ludzka; i jednocześnie okrucieństwo w człowieku, groźne w nim samym, niedosięte, przyczajone w tajniach jestestwa dzikie instynkty, popędy, żądze, do czasu na uwięzi trzymane, aby w dogodnym i sposobnym momencie wynurzyć się na powierzchnię, zerwać z łańcucha i rozszaleć w bestialstwie wojny czy tajemnej, skrytej, sekretnej zbrodni. Taki obraz świata był w istocie, obiektywnie rzecz biorąc, kapitulacją społecznika, był wyrazem rezygnacji z realistycznej interpretacji życia. Człowiek pojęty jako biologiczny atom, jako odprysk potężnego świata przyrody, wszczepiony wszystkimi fibrami, nerwami, całym obiegiem krwionośnym w jej potężne drzewo, stawał się niewolnikiem natury, groźnej, pełnej niesamowitych, tajemniczych sił, bezbronnym wobec jej przemożnych praw. Czegóż tu mogły dokonać wysiłki zagubionych w tym świecie Judymów, Nienaskich, Czarowiców, Bodzantów? Nie dziw więc, że schodzą oni szybko z areny świata, a ich krótkotrwałe dzieło ulega zniszczeniu.

Istota tragicznych pomyłek Żeromskiego kryła się w fałszywym uogólnieniu. Krytyka, w wielu wypadkach bardzo przenikliwa stosunków społecznych, ale bez wyraźnego wskazania istotnych, zasadniczych powodów owego zła społecznego — oto co dawał pisarz z jednej strony; a z drugiej — to wyolbrzymienie ponurej patologii w człowieku. Takie ustawienie zagadnienia sugerowało jakże fałszywe wnioski. Za zło aktualnego stanu rzeczy wydawał się odpowiedzialny nie

system ani ustrój, ani przemoc jednych klas nad drugimi, lecz przede wszystkim to zło tajemnicze, przyrodzone, organiczne, szeroko rozlane w naturze rzeczy i to schorzenie ciała i duszy ludzkiej, którego obraży pisarz z taką pasją tyle razy malował. Środki zaradcze odpowiadały charakterowi diagnozy. Otwierała się tylko jedna droga ratunku: przebudowanie człowieka. Żeromski odwoływał się do anielstwa w człowieku i w tym różnił się od naturalistów, którzy byli bardziej konsekwentni i prostolinijni. Ale tu nasuwało się znowuż pytanie: jakąż wartość i siłę mogą mieć te pierwiastki dobra, skoro współistnieje jako byt autonomiczny i równorzędny organicznie z nimi spojone zło, skoro to zło, wszczepione w duszę i w ciało ludzkie, jest niezniszczalne, bo jest tworem niezniszczalnej natury, i skoro wydaje się ono silniejsze sądząc choćby po losie bohaterów pisarza i po dramatycznych, dysonansowych finałach jego utworów. Charakterystyczny w tym wszystkim jest jeden zwłaszcza aspekt zagadnienia: oto jak niepostrzeżenie wychodząc z naturalistycznej, przyrodniczej koncepcji bytu dociera Żeromski u kresu myśli do wniosków całkowicie irracjonalnych. Zlekceważenie realnych, społecznych determinant losu człowieka i losu całych zbiorowisk ludzkich, społeczeństw i narodów, zepchnięcie zagadnienia niewątpliwie społeczno-politycznego na tory problematyki przede wszystkim moralnej prowadziło pisarza w ostatecznej konsekwencji do przyznania złu znamion niezależnego, autonomicznego bytu, do wyniesienia go do rzędu jakiejś kosmicznej niemal, metafizycznej potęgi, niezniszczalnej i wiecznej. Świat przemieniał się w arenę wiekuistych bojów Ormuzda z Arymanem, zmagania się pierwiastków anielskich ze zwycięską i triumfującą mocą szatana. Nie było to już ujęcie naturalistyczne, ale typowo modernistyczne, symboliczne, najgłębiej pesymistyczne, i to właśnie dowód, jak silne i organiczne powiązania łączyły naturalizm z irracjonalizmem *fin-de-siècle'u*, o ile bliższy był on w istocie rzeczy metafizycznym aspiracjom moderny, niż surowej prawdzie realizmu krytycznego.

Nie twierdzimy oczywiście, że takie ujęcie i ocena świata są dla Żeromskiego reprezentatywne. Żeromski jest pisarzem pełnym sprzeczności, pisarzem ustawicznej ambiwalencji zmiennych i wykluczających się postaw. Ten znakomity, głęboki, przenikliwy realista, który jak nikt z rówieśnych mu osądził i ocenił sprawiedliwie swój czas, wykazywał zarazem podatność i emocjonalną wrażliwość na sugestie ideowe niejednokrotnie zasadniczo sprzeczne z realistycznym widzeniem i rozumieniem życia. W tych sprzecznościach ujawniały się jego złąkania, złudzenia i dezorientacja, ale jednocześnie i żarliwość zaw-

sze niespokojnego sumienia, zawsze szukającej i pytającej myśli. Stąd ta mobilizująca siła i, mimo wszystkie omyłki, moralna prawda jego dzieła.

Naturalistyczne upodobanie w patologicznych przejawach życia, nie zawsze kontrolowane myślą krytyczną, prowadziło też w wielu wypadkach do zasadniczych pomyłek w zakresie literackiej charakterologii. Skupienie wszelakich potworności psychicznych w Ewie Pobratyńskiej, której autor nie oszczędził doprawdy chyba niczego, nie tylko budzi sprzeciw w czytelniku, ten żywiołowy odruch protestu, który nie płynie bynajmniej z jakiegoś tchórzostwa, z lęku przed spojrzeniem prawdzie w oczy, lecz po prostu z instynktownego nakazu swoistej higieny i profilaktyki moralnej, zalecającej unikanie miejsc, środowisk, jednostek zatrutych atmosferą zła, ale czyni nam przede wszystkim wprost nieprawdopodobną, niemożliwą do przyjęcia samą koncepcję tak pomyślanej i tak ujętej kreacji postaciowej. Bo Ewa jest psychologicznie nieprawdopodobna, nieprawdopodobna tym więcej, że w początkowych rozdziałach powieści wyposażył ją autor w takie bogactwo dobrych, szlachetnych, niemal świętych odruchów i porywów, że trudno wprost utożsamić te dwie właściwie różne postacie, Ewę z momentu spowiedzi i Ewę towarzyszkę Pochronia, podwójną morderczynię, prostytutkę, zżartą i stoczoną przez zło do gruntu duszy i ciała nie tyle na skutek konieczności życiowej, ile z winy wybujałego patologicznie popędu seksualnego. Nie widać tu żadnej głębszej motywacji psychologicznej, żadnego przekonującego przygotowania tej zdumiewającej metamorfozy. Idzie poprzez całą postać głęboka rysa, pęknięcie, rozszczepiające osobowość ludzką, zawsze, nawet mimo bogactwa różnorodnych znamion psychicznych w najgłębszej istocie jaźni jednolitej, na dwie różne właściwie indywidualności. Zatraca się absolutnie przeszłość, ten kapitał dobra, wszczepiony w duszę, jakby nie istniał. To wszystko, co było przed poznaniem Łukasza, nie ma znaczenia, po prostu nie obowiązuje. Nie widać też żadnej zadowalającej motywacji społecznej. Gdybyż to los Ewy był konsekwencją swoistego układu warunków życia, które zabiły i zniszczyły cudną istotę ludzką — byłyby *Dzieje grzechu* wstrząsającym oskarżeniem swojej epoki, wszystkich jej wynaturzeń i nieprawości społecznych. Niestety, brak w powieści uzasadnień tego rodzaju. Spotykamy co prawda tu i ówdzie pewne aluzje, odnoszące się do owej socjalno-życiowej sytuacji: warunki domowe, bezwzględna surowość i nieprzejednanie matki, złośliwość i zawiść siostry, ohydna atmosfera biura, w którym Ewa pracuje, kłopoty rozwodowe Łukasza, zmowa społecz-

na przeciw dziewczynie, która ma dziecko — wszystkie te zaznaczone w tekście dzieła szczegóły mogłyby uchodzić za swoistego rodzaju motywację społeczną postępowania postaci, gdyby nie to, że nawet zebrane razem są nazbyt wątle, by usprawiedliwić wszystko, cokolwiek się później stanie, a poza tym są one tak rozproszone w rozmaitych częściach utworu, tak „porozstawiane po kątach” (według określenia Irzykowskiego), tak przywalone i przygłuszone owym narzucającym się brutalnie naszej uwadze wybujałym fizjologizmem i patologią, że w istocie nikną i giną, nie dochodzą po prostu do progu świadomości, a zatem obiektywnie nie istnieją. Trzeba bowiem postawić się w sytuacji czytelnika, przeciętnego konsumenta literackiego, a nie krytyka i badacza, który operując ostrym skalpelem krytycznym ma możliwość wypruwania najdrobniejszych nawet włókienek treści i odtwarzania sobie owej subtelnej tkanki motywacyjnej, mogącej stanowić niejako usprawiedliwienie dziejących się w utworze spraw. Ale dzieła literackie pisane są przede wszystkim dla przeciętnych literackich odbiorców. Przeciętny czytelnik odbiera dzieło jako całość, syntetycznie. Wszelkie zachwianie równowagi w rozkładzie elementów treściowych, mylne rozstawienie akcentów semantycznych spowodować może i musi zasadnicze zmiany w recepcji, sprawić po prostu, że pewne treści, pewne może ważne i istotne szczegóły nie dotrą do świadomości, wbrew intencji autora zmieniając w sposób zasadniczy rezonans ideowo-artystyczny utworu. W *Dziejach grzechu* owe zaledwie mimochodem zaznaczone, jakby tylko dla asekuracji przed możliwym zarzutem, przesłanki socjalne losu bohaterki nie wytrzymują próby konfrontacji z fizjologiczno-przyrodniczą koncepcją życia. Zostaje w pamięci człowiek wydany na łup rozpetanych w sobie złych mocy, rozjątrzonych zmysłów i rozwydrzonych nerwów, nie umiejący sobie z nimi poradzić ani nad nimi zapanować, absolutnie bezradny wobec nieujarzmionej potęgi impulsów i pożądań ciała i w tym szaleństwie złowrogich sił w sobie zmierzający nieuchronnie ku samozniszczeniu. Jest to nihilistyczna koncepcja człowieka, której czytelnik przyjąć nie może ze względów zasadniczych: jest bowiem moralnie niebezpieczna i jest obiektywnie błędna. Ten ostateczny rezultat dzieła, zapewne przez autora nie zamierzony, jest oczywiście w dużej mierze następstwem przejęcia się ową pseudonaukową, w najgłębszych swych korzeniach naturalistyczną teorią życia, której nie poddano z wielką szkodą dla utworu uprzedniej wnikliwej i sumiennej rewizji. *Dzieje grzechu*, napisane bez wątpienia z talentem i pasją, tak wła-

ściwą Żeromskiemu, stanowią przecież w jego dorobku twórczym pomyłkę ideową i artystyczną.

Ewa Pobratyńska nie jest zresztą jedyną ofiarą owych szczególnych zainteresowań dla patologii życia i człowieka, jest tylko przykładem może najbardziej charakterystycznym, „klasycznym”. Ale przypomnijmy tylko ogólnie, aby uniknąć powtarzania, inne postaci, choćby postać Tatiany Iwanowny z *Urody życia*, tej młodziutkiej, uroczej dziewczyny, pochodzącej z najwyższych sfer społecznych, córki generała, starannie wychowanej i wykształconej, tak subtelnej i pełnej kobiecego wdzięku, a jednocześnie — zbrodniarki. Bo Tatiana zabiła przecież człowieka i to z jaką premedytacją, z jaką wprawą i znajomością „rzemiosła” iście fachową, z jakim przemyśleniem wszystkich najdrobniejszych szczegółów i konsekwencji czynu. To też w rezultacie tej „po mistrzowsku” przeprowadzonej akcji zniknął człowiek, przepadł bez śladu, „jak kamień w wodę”. Oto co się nazywa „czysta robota”. Aczkolwiek owa ofiara Tatiany jest osobistością bardzo nieciekawą i niegodną współczucia, to przecież nie to jest istotne w całej sprawie; istotne jest zagadnienie samej możliwości, prawdopodobieństwa tej „operacji”. Trzeba być zbrodniarzem niejako „z urodzenia”, trzeba mieć jakiś organiczny defekt moralny i trzeba wreszcie posiadać jakąś wyrobioną sprawność i przysposobienie do czynności tego rodzaju, by wykonać zadanie z taką precyzją i „talentem”, z taką niewzruszoną obojętnością i zimną krwią, i żeby po dokonaniu takiej zbrodni zachować bezwzględny spokój, opanowanie, towarzyski wdzięk i swobodę, iść z uroczym, lekkomyślnym uśmiechem przez życie i pretendować oczywiście do szczęścia osobistego.

Żeromski miał niesamowitą namiętność do ponurych, groźnych, niepokojących zbrodni duszy ludzkiej, ale nie posiadał zdolności stwarzania żywych, prawdopodobnych ludzi, u których owe „złe skłonności”, owe anomalie i potworne wynaturzenia byłyby mocno i przekonująco osadzone w zasadniczej strukturze osobowości. Jeśli udawały mu się niekiedy charaktery tego rodzaju, to tylko w stosunku do postaci drugoplanowych (jak Pochroń, jak Płaza-Spławski), bo tu nie potrzeba było zagłębiać się w skomplikowane niuanse życia wewnętrznego, wystarczała w najogólniejszych zarysach statycznie ujęty portret. Częściej powstawały jednak figury papierowe, pełne nie dających się pogodzić, wykluczających się wzajemnie sił sprzecznych, niweczących jedność psychologiczną postaci. To, co w zamierzeniu pisarza miało prowadzić zapewne do psychologicznego pogłębienia i wzbogacenia kreacji postaciowych, w istocie rzeczy prowadziło naj-

częściej do rozbicia obrazu. Tatiana jest równie nieprawdopodobna jak Ewa, nie wzbogaca niczym wiedzy naszej o człowieku i tylko chyba właściwej pisarzowi wirtuozerii słowa, magii jego olbrzymiego, urzekającego talentu należy przypisać, że owe nieprawdopodobne awantury literackie czytelnik jakoś mimo wszystko przyjmuje i skłonny jest nawet wzruszać się nieszczęsnym losem czarującej Tani, aczkolwiek jako postać powieściowa jest ona zwichnięta w samym swym rdzeniu.

18

Pod sugestią fizjologii i biologicznego witalizmu kształtuje się jeszcze jedna, olbrzymią część twórczości Żeromskiego zajmująca dziedziną tematów: sprawy miłości. Motywy erotyczne zajmowały wśród zagadnień, interesujących szczególnie naturalistów, odrębne i pokażne miejsce; one to przede wszystkim wyrobiły kierunkowi opinię literatury „niemoralnej”, „deprawującej”, otoczyły całą tę twórczość aurą skandalu. Przy bliższym w rzecz wejrzeniu sprawa przedstawia się jednak nieco inaczej. Oczywiście, postawa poszczególnych reprezentantów szkoły wobec tej sfery zagadnień jednolita nie jest; zachodzą tu pewne różnice, wynikające z odmienności temperamentów i skali uzdolnień, ale ogólnie należy stwierdzić, że czołowym przynajmniej naturalistom obce były i zupełnie dalekie jakieś świadome tendencje deprawatorskie. Wręcz przeciwnie, elementy swoistej literackiej dydaktyki moralizatorskiej występują u niektórych zwłaszcza przedstawicieli szkoły, a szczególnie u Zoli, bardzo wyraźnie. Jest to literatura, która w niejednym wypadku wychodziła ze świadomych założeń umoralniających. Propagowała surową etykę naturalną, zwróconą przeciw romantycznemu liberalizmowi erotycznemu i romantycznej — jak naturaliści mówili — „gloryfikacji cudzołóstwa”. Zola protestował wielokrotnie przeciw frenetycznym oklaskom, jakie wybuchwały na widowni teatrów paryskich, ilekroć która z aktorek przez odpowiednie ruchy i gesty usiłowała podkreślać dwuznaczną wymowę sytuacji. „Co za hańba!” — pisał z oburzeniem — „W dniu, w którym jakakolwiek kobieta wpadnie na „szczytną ideę”, aby rolę dziewczki zagrać „jak w życiu”, cały Paryż będzie szaleć z zachwytem. I jakżeż mogłoby być inaczej? Wyrośliśmy w hańbie i spodleniu, jesteśmy bękartami przekłętogo stulecia”⁹⁷.

⁹⁷ Por. Englisch P., *Geschichte der erotischen Literatur*, Stuttgart 1927, s. 512.

W całej tej swoiście pojętej akcji „umoralniającej” naturaliści pozostali przecież wierni swoim ideom, posłużyli się właściwą im metodą. Romantyzm rozgrzeszał wszelki stosunek w imię świętości uczucia, jako wartości absolutnej — należało więc owe niedozwolone stosunki pokazać w całej ich niemoralnej brzydocie. Ponieważ człowiek jest organizmem złożonym z mięśni i nerwów, więc i miłość jest w zasadzie zagadnieniem fizjologicznym. Stąd ogólne w literaturze naturalistycznej obniżenie tonu, gdy mowa o tych sprawach. Naturalizm oznaczał odidealizowanie i odpsychologizowanie erotyzmu, zastąpienie miłości fizjologią, stosunku opartego na wzajemnym uszanowaniu w sobie ludzkiej godności grą partnerów, którymi kieruje przede wszystkim seksualny egoizm, i w której to grze zwycięża na ogół strona silniejsza, tj. bardziej wyrafinowana i podstępna. Bardzo często bywa nią kobieta. A dalej nową była w pisarstwie naturalistów owa brutalna śmiałość, z jaką zaczęto mówić o strefie życia uchodzącej dotąd za dość drażliwą, przesłoniętej woalem niedomówień, eufemizmów i przemilczeń. Zwrócono dawno uwagę, że gdyby zebrać z pism Zoli wszystkie sceny szokujące pruderię tzw. moralności publicznej, otrzymalibyśmy dzieło, które jako grubo sprośne padłoby niechybnie ofiarą prokuratora⁹⁸. Zola bywa bowiem bezwzględny i brutalny, nie cofa się przed żadną drastycznością życia, nie boi się żadnej woni, choćby najbardziej cuchnącej, każe swym bohaterkom i bohaterom używać słów, jakich nie ma w szanujących się słownikach — ale mimo to nie jest on nigdy bezwstydnym. „Zola nie zna żadnych lubieżnych aluzji, nie uchyla on i nie podnosi zasłony tylko do połowy, aby podniecić wyobraźnię. Co ma wstrętne do powiedzenia i pokazania, to mówi i pokazuje z brutalnością prawdy i gniewu”⁹⁹. Był to logiczny wniosek, wyprowadzony z podstawowego założenia naturalistycznej estetyki i ideologii: należy mówić całą prawdę, należy nazywać rzeczy po imieniu, należy rozwijać zło z różowych, uperfumowanych

⁹⁸ Pomysł sporządzenia tego rodzaju kompilacji zrealizowano istotnie. W r. 1896 handlarz książek Antoni Laporte sporządził takie zestawienie pt. *Zola contra Zola. Erotica naturalistes des Rougon-Macquart*. Zebrano w tej osobliwej „antologii” wszystkie najbardziej śliskie sceny z pism autora *Nany*. Książkę zaopatrzone pomysłową i złośliwą winietą: przed budynek Akademii Francuskiej zajechał olbrzymi tren śmieciarek i zablokował zupełnie dostęp do gmachu. Na każdym kubie widnieje tytuł jednego z utworów Zoli. Por. English P., *op. cit.*, s. 533.

⁹⁹ Por. Engel G., *Psychologie der französischen Literatur*, Berlin 1904, s. 234.

bibułek i demaskować je w świetle dnia. To było wspólne wszystkim naturalistom, ale w obrębie tak ogólnie określonej postawy było miejsce na indywidualne modyfikacje; mieścił się w jej granicach surowy moralizator Zola, pesymistyczny sceptyk, ironista i subtelny psycholog finezyjnych odcieni gry miłosnej Maupassant, zresztą jakże zmienny w nastrojach, wreszcie pomniejsi medańscy, naśladowający mistrza a zarazem obniżający ton w przedstawianiu tych spraw do najdalszych granic, brak większego talentu nadrabiając prowokującą śmiałością.

A Żeromski? Pominiemy na razie te utwory, w których podobieństwo do naturalistycznych wzorów jest bardzo widoczne i wyraźne. Wrócimy do nich przy innej sposobności. Stawiamy sprawę najogólniej: czy twórczość Żeromskiego, tego pisarza, który od dawna ma opinię pierwszego erotysty w literaturze polskiej, wykazuje jakieś zbieżności, powinowactwa z naturalistycznym ujęciem tej kategorii tematów? Wiadomo oczywiście z góry, że o jakichś bezpośrednich zależnościach czy wpływach mowy tu być nie może. Jest to jedna z tych sfer tematycznych, które Żeromskiemu są szczególnie bliskie, najbardziej własne, w których wypowiada się najpełniej jego talent pisarski, a w stosunku do tego rodzaju tematów rozstrzygające znaczenie mają przede wszystkim indywidualna postawa moralna, typ wyobraźni i typ temperamentu. Nie mniej jednak pewne pokrewieństwa, zbieżności zachodzić tu mogą i nimi właśnie zająć się chcemy. Po prostu przypadkowa zapewne zbieżność idei mogła tu stanowić formę zachęty, mogła przyspieszyć dojrzewanie pewnych poglądów, które znalazły później wyraz w dziele, mogła ośmielić do przełamania pewnych, powagą tradycji usankcjonowanych konwencji.

Otóż jedno jest oczywiste bez głębszego nawet wnikania w sprawę: nie ma u Żeromskiego owego obniżenia tonu, gdy dotyka tych zagadnień. Żeromski jest poetą nieodpartego czaru miłości i wdzięku kobiety. Można by nawet powiedzieć, że w nim po okresie pozytywistycznego realizmu odżywa na nowo romantyczna gloryfikacja pasji miłosnej, co się przejawia zarówno w stylistycznym wyrazie, w jaki ujmuje pisarz sceny erotyczne, jak też w idealizacji miłości jako najgłębszej, najintensywniejszej formy istnienia. Natomiast zbliżają go do naturalizmu dwie charakterystyczne właściwości: po pierwsze fizjologizm, sensualizm, po drugie śmiałość wyrazu. A więc z naturalizmem dzieli poniekąd Żeromski to dobrowolne zamknięcie się w gra-

nicach cielesności i zmysłów, brak psychologicznego pogłębienia tematu. Sprawę zamazuje oczywiście tak znamieny dla pisarza superlatywizm, patos stylistycznego wyrazu, swoista retoryka poetycka, nasycona namiętym tonem emocjonalnym, co razem sprawia wrażenie sublimacji i głębi psychologicznej. W istocie rzeczy miłość jako najgłębsza forma współżycia duchowego dwojga ludzi, miłość jako problemat psychologiczny nie doczekała się właściwie u Żeromskiego przekonującego wyrazu artystycznego. Żeromski nigdy nie analizuje głębiej stosunku wzajemnego mężczyzny i kobiety. Dialektyka miłosnego przeżycia, wszystkie jego subtelne niuanse, przebudzenie, wzrost i dojrzewanie aż do pełnego uświadomienia, chwile szczęścia i chwile rozczarowania i powolny zmierzch uczuć, konflikty psychiczne i powikłania, jakie towarzyszyć mogą owemu zetknięciu się dwu światów, mężczyzny i kobiety, wewnętrzna emulacja i ścieranie się odmiennych charakterów, odmiennych płci, odmiennych typów odczuwania i przeżywania — cały ten kompleks trudnych bez wątpienia i skomplikowanych zagadnień dla Żeromskiego jakby nie istniał. Nie ma w nim ani cienia owej pasji analitycznej, która sonduje duszę ludzką, dociera do jej najgłębszych, utajonych pokładów, podchwytuje i tropi jej najsubtelniejsze drgania, nastroje i wzruszenia. Żeromski zadowala się odtworzeniem tego, co na powierzchni, co narzuca się spostrzeżeniu naszych zmysłów: zewnętrznych manifestacji miłosnej namiętności, pasji, popędu. Erotyzm pisarza zamknięty jest niemal cały w granicach ciała i to jest rys zubożający jego ciężła. Rafał Olbromski, pani de With i pani Ołowska, Ewa i jej kochankowie, Tatiana i Rozłucki, Izolina i Śnica, Otto i Teresa von Arffberg, Laura i Cezary Baryka, Ernesto Fosca i Zinaida Szczebieniew — ulegają przede wszystkim niezwalczonej potędze zmysłów. Żadnych tu nawet usiłowań nie widać, by pogłębić zagadnienie, przygotować, usprawiedliwić jakoś owe wybuchy namiętności. Stosunek bohaterów pisarza do ich erotycznych partnerek jest — powiedzmy otwarcie — dość prymitywny. Wystarczy objąć kobietę spojrzeniem, a już namiętność rozrywa wszystkie zapory, wędzidła, tamy. To wszystko przesłonięte jest oczywiście czarującym językiem, którym Żeromski włada z nieporównanym mistrzostwem, ale w istocie sprowadza się do tego, co powiedziano. Rafał podejmuje szaleńczą eskapadę nocną do Dersławic naglony niepohamowanym popędem, ale stadia rozwojowe owego uczucia, co go pchnęło do ryzykownej wyprawy, ukazane nie zostały. Pani Ołowska, dawna księżniczka, odda się Olbromskiemu w noc przeprawy przez Wisłę, ale co ją wewnątrz-

nie do tego czynu skłoniło, jak dojrzywało w niej to uczucie utajone, a w przedstawionym momencie przełamujące nakazy moralności i obwarowania towarzysko-społeczne, o tym nic bliższego nie wiemy. Helena de With zdecydowała się opuścić męża i pójść z Rafałem, ale jak doszło do powzięcia tej decyzji, o tym w powieści głucho. Króciutki rozdział „Pokuszenie” (z II t. *Popiołów*) jest retorycznym wykrętem, który zastąpić nie może sumiennej, wnikliwej analizy. Jedno spojrzenie Łukasza unicestwia w Ewie całą jej świętość i żarliwe, wewnętrzne śluby. Tatiana pierwsza wyznacza Piotrowi spotkanie bez jakiegokolwiek śladu wewnętrznego przygotowania tego faktu. Nieokiełzana, drapieżna namiętność spadnie na dwoje przygodnych kochanków, Cezarego i Laureę, prawie bez żadnych uprzedzających zapowiedzi, bez żadnych psychologicznych preliminariów. Charakterystyczny jest tu stosunek wzajemny w repartycji poszczególnych partii tematu. Żeromski rozbudowuje szeroko sceny erotycznych uniesień i cielesnego stosunku, a więc to, co najmniej literacko ciekawe i frapujące, bo wyjałowione z jakiegokolwiek zdolnej nas zająć problematyki; natomiast to, co stanowi właśnie zagadnienie, interesujące zagadnienie psychologiczne, owe przesłanki i przeżycia duchowe, zbywa na ogół lakoniczną notatką. Wystarczy noc, samotność we dwoje i karetą, by ludzie niemal obcy padli sobie w ramiona. Ale nawet tam, gdzie przygotowanie istnieje, obracamy się właściwie zawsze w kręgu faktów zmysłowych, fizycznych. Żeromskiego nie interesuje na ogół współżycie duchowe kochanków. A zresztą, cóż poza tęsknotą zmysłów wiązać może Rafała z księżniczką, Rozłuckiego z Tatianą, Odrowąża z Salomeą, Barykę z Laurą, Foscę z panią Szczebieniew?

Przyjmuję drugi naturalistyczny pewnik, że w uczuciu, miłością zwanym, zasadniczą, a bodaj czy nie jedyną rolę popęd płciowy odgrywa. Z niego tworzą się dopiero owe subtelne kombinacje, idealna tęsknota, którą za miłość bierzem, tworzy się zazdrość et consortes.

Kochałmy się przede wszystkim i bodaj czy nie jedynie organami płciowymi¹⁰⁰.

Temu dość wcześnie powziętemu przekonaniu dojrzały pisarz dochował na ogół wierności, aczkolwiek tej subiektywnej swojej prawdzie dawał wyraz bez wątpienia bardziej subtelny.

Rezygnacja z owych wyższych regionów problematyki odbiła się oczywiście ujemnie na całości dzieła. Mistrzostwo stylistycznego wyrazu, olśniewające bogactwo języka, namiętność tonu nie mogą wy-

¹⁰⁰ *Dzienniki*, II, s. 59.

równać owych psychologicznych i społecznych — dodajmy — niedostatków, boć tu chodzi przecież i o zagadnienie społeczne. Sądy krytyków o Żeromskim są w tym zakresie zbyt wygórowane i przesadne. Żeromski nie jest analitykiem miłości, psychologiem, badającym dusze mężczyzn i dusze kobiet, nie jest odkrywcą ani rewelatorem w tej dziedzinie — jest piewcą ciała i jego ekstaz zmysłowych. Jest pierwszym erotystą w literaturze polskiej, ale tylko w tym wąskim, ograniczonym znaczeniu.

O ile winowajcą tego faktu był naturalizm, trudno powiedzieć. Wobec bardzo istotnych różnic, zachodzących w tym zakresie między Żeromskim a konsekwentnymi zwolennikami kierunku, ewentualne wpływy i oddziaływania mogły być tylko bardzo odległe, okężne i pośrednie. Indywidualne skłonności, upodobania, typ wyobraźni i temperamentu, odegrały tu zapewne decydującą rolę. Ale nie jest wykluczone (cytowane wypowiedzi młodzieńcze wskazywałyby na to), że naturalistyczny sensualizm i fizjologizm w traktowaniu tej kategorii tematów mógł utwierdzić pisarza w jego przyrodzonych skłonnościach, mógł usztywnić jego postawę jako swoistego rodzaju aprobaty i wsparcia dla takiego właśnie rozumienia i ujmowania rzeczy. Natomiast o wiele wyraźniej zarysowuje się związek z właściwą naturalistom pogardą dla pewnych konwencji społeczno-moralnych, obowiązujących na terenie literatury. Prof. Adamczewski słusznie zwrócił uwagę, że w twórczości późniejszego zwłaszcza okresu znaczy się coraz dobitniej zwrot ku naturalistycznemu wyjaskrawianiu scen erotycznych, a słabnie wyraźnie tendencja do uwznioślenia i sublimowania cielesnego popędu. Erotyzm niezwykle śmiały, niemal drastyczny staje się formą dominującą¹⁰¹. Głośny przypisek z *Przedwiośnia* jest wyrazem i miarą zniecierpliwienia krępującymi swobodę twórcy uroszczeniami tzw. opinii i tzw. smaku literackiego. Naturalizm odegrał, jak się zdaje, (jeśli idzie o te ostatnie sprawy), rolę sojusznika, uprzątającego drogę, zachęcającego do przedstawiania z większą swobodą, bez fałszywej i dolegliwej dla Żeromskiego pruderii przejawów życia, traktowanych dotąd w literaturze polskiej na zbyt — zdaniem pisarza — wstydliwie.

„Naturalizm w powieści wyrażał ideologię postępowych kół mieszczkańskich (Zola!), które po okresie pozytywistycznego optymizmu

¹⁰¹ Por. Adamczewski S., *Sztuka pisarska Żeromskiego*, s. 94 n.

dostrzegały nieusuwalne wewnętrzne sprzeczności społeczeństwa kapitalistycznego, widziały zwłaszcza fałsz mieszczańskiej moralności, fałsz mitu o solidarności społecznej. Proletariat częściej był dla nich tylko lumpenproletariatem, mętami miejskimi, ale kontrast kapitalistycznego nagromadzenia bogactw na jednym biegunie i rosnącej nędzy na drugim widzieli dobrze”¹⁰².

Naturaliści byli społecznikami z przekonania; czynne uczestnictwo w budowie nowego ładu w świecie przeobrażającym się szybko i do gruntu uważali za obowiązek. W Zoli coraz bardziej z biegiem lat dochodzić będzie do głosu społecznik. Programowe pismo naturalistów niemieckich nosiło znamienne nazwę: Die Gesellschaft — Społeczeństwo. Problematykę społeczną wysunięto jako zagadnienie zasadnicze całej generacji. Uznano, że prawdziwa poezja rośnie nie z abstrakcyjnej miłości do sztuki, lecz z współczującego uczestnictwa w cierpieniach i radościach świata¹⁰³.

Widząc dobrze zło, niesprawiedliwość istniejącego układu stosunków, pisarze szkoły naturalistycznej rekrutując się sami spośród mieszczaństwa mimo całej swej postępowości nie potrafili jednak wyzbyć się do końca obciążeń swojej klasy, nie potrafili wyjść poza krąg jej widzenia. Ich postępowość i radykalizm były postępowością i radykalizmem uwarunkowanym społecznie, a zatem ograniczonym, sięgającym do pewnej tylko granicy, poza którą nie pozwalała wykroczyć solidarność, interes grupy. Toteż ostrze krytyki naturalistycznej zwracało się nie przeciw zasadniczym przyczynom ogólnego kryzysu kapitalistycznego świata, nie uderzało w podstawy ustrojowe istniejącego ładu, lecz godziło we wtórne, drugorzędne przejawy zła nie naruszając zasadniczej struktury społeczeństwa. Był to więc swoistego rodzaju reformizm, wzywający do odnowy i przekształcenia stosunków, ale bez rewolucji, bez radykalnej rewizji *status quo* polityczno-społecznego. A ponieważ zasadnicza koncepcja świata, o której mówiliśmy poprzednio, niejako z góry podawała w wątpliwość sens, celowość, wreszcie samą realną możliwość takiej odnowy i przebudowy (skoro natura rzeczy jest niezmienna, a człowiek jest atomem przyrody), więc i owa ograniczona zresztą i niekonsekwentna krytyka społeczna naturalistów zawisała niejako w próżni, nie wiodła do żadnych konkretnych decyzji, nie ukazywała żadnej nadziei. Tak więc naturalizm i w swoich aspiracjach społecznych nie osiągnął tego stop-

¹⁰² Żółkiewski S., *Zwierciadło naturalizmu polskiego*. Materiały do nauczania historii literatury polskiej, Warszawa 1950, t. II, s. 26.

¹⁰³ Por. Niemann L., *Soziologie*, s. 17 n.

nia orientacji i zrozumienia, jakie były udziałem realizmu krytycznego, wikłał się w swoich własnych sprzecznościach. Nie mniej jednak warto się choćby ogólnie owej społecznej postawie naturalistów przyjrzeć, jako że ślady jej odnajdziemy u Żeromskiego.

Krytyka społeczna naturalistów zwracała się przede wszystkim przeciw bogatemu i średniemu mieszczaństwu. Antypatia, przechodząca w zacieklą nienawiść do burżuazji, to rys charakterystyczny naturalizmu. Ale — jak powiedziano — krytyka ta nie uderzała na ogół w istotę rzeczy. Zola, dając w najdojrzalszych swych dziełach trafnie uchwycone obrazy wyzysku kapitalistycznego i trafnie chwytający mechanizm działania podstawowego prawa kapitalistycznej ekonomiki, nie przedstawia w danym wypadku reprezentatywnych tendencji szkoły. A przecież nawet dla niego, choć usiłował dotrzeć do źródeł zjawisk i procesów społecznych, zakryte były perspektywy historycznego rozwoju. Osądzając ciemne siły imperializmu Zola nie wiązał jednak zwycięstwa sprawiedliwości ze zmianą podstaw ustrojowych mieszczańskiego społeczeństwa, lękał się rewolucji, wszystką nadzieję pokładał w ludzkim rozumie i rozsądku, w nauce i oświeceniu¹⁰⁴. Pozostali naturaliści nie osiągnęli nawet tego stopnia bystrości politycznej, jaką wykazał Zola zwłaszcza w późniejszym okresie swej twórczej pracy, a krytyka ich uderzała przede wszystkim w wynaturzenia moralno-obyczajowe burżuazji. Głupota i zarozumiałość, chciwość i zimne wyrachowanie, cynizm, egoizm, skąpstwo, żarłoczność, nienawiść i okrucieństwo, tchórzostwo, obłuda, dewocja, kazuistyka moralna, snobizm, karierowiczostwo i sprzedajność — oto lista owych grzechów głównych mieszczaństwa, które stanowią niewyczerpaną kopalnię motywów i tematów dla pisarzy naturalistów, motywów podejmowanych wciąż na nowo, a zawsze z tą samą pasją, z tym samym niezmiennym upodobaniem. Naturaliści lubili powracać po wielekroć razy do tego samego pomysłu i opracowywać na najrozmaitsze sposoby, wydobywać z tej samej w zasadzie sytuacji nowe, nieoczekiwane efekty.

21

Krytyka społeczna współczesnego świata wykazuje u Żeromskiego w wielu wypadkach ten sam kierunek, to samo „znamienne dla społecznych aspiracji pisarstwa naturalistycznego pragnienie poruszenia

¹⁰⁴ Por. Jemielianikow S., *Emil Zola*. Wstęp do ros. wyd. pism wybranych Zoli pt. *Rasskazy i statji*, Moskwa 1952, s. 6 nn.

sumień i zatargania nerwów, oskarżenia obyczajowości i kultury burżuazyjnej, a nie samego systemu kapitalistycznego..."¹⁰⁵. Nie znaczy to oczywiście, że krytyka społeczna Żeromskiego nigdy poza owe granice zdeterminowane i określone ściśle pozycją ideową naturalizmu nie wychodziła. Wręcz przeciwnie — jak niejednokrotnie już, zwłaszcza w ostatnich studiach krytycznych o Żeromskim stwierdzono — jest on „pośród pisarzy Młodej Polski jedynym rzetelnym dziedzicem tradycji polskiego realizmu krytycznego. Jest on bowiem pisarzem, u którego nurt realizmu krytycznego, mimo wszystkie jego załamania, nie zanika aż do końca twórczości”. Nikt z pisarzy jemu współczesnych nie ujawnił dobitniej „sprzeczności i zbrodni ustroju kapitalistycznego. Brzemień bezlitosnego wyzysku człowieka pracy; beznadziejna dola proletariatu wiejskiego; egoizm i chciwość klas posiadających; zacofanie drobnomieszczańskiej prowincji polskiej — wszystkie te rany społeczne Żeromski obnaża odważnie i bezlitośnie”¹⁰⁶. W cytowanym tu wielokrotnie zbiorowym tomie rozpraw o pisarzu (1951) wydobyto i ukazano z wielką starannością wszystkie owe wartości realistyczne dzieł Żeromskiego; pomijamy je więc świadomie zakreślając sobie granice węższe, zgodne z zadaniem tego studium: chcemy przyrzeć się bliżej naturalistycznym nalotom krytyki społecznej pisarza i określić konsekwencje ideowe i artystyczne owego nacisku naturalistycznych tendencji.

Nacisk owych tendencji przejawia się w różnorodny sposób. Już w karykaturalnie wyjaskrawionym przedstawieniu reprezentantów panującej ekonomicznie i politycznie sfery mieszczańskiej, burżuazji średniej i wielkiej, nuworyszów i dorobkiewiczów wszelakiego kalibru, prowincjonalnych „troglodytów”, nowoczesnych rycerzy kapitału, ich żon i córek, inteligencji mieszczańskiej, urzędniczej i uprawiającej wolne zawody, w wydobyciu wszystkich podłostek, nikczemności, głupoty i pospolitości ich płaskiej egzystencji, już w owym sarkastycznym tonie i groteskowym rysunku widać wyraźne ślady techniki portretowej naturalistów, u których sarkazm, ironia, karykatura liczyły się do podstawowych narzędzi pracy pisarskiej. Zwłaszcza opowiadania początkowego okresu dostarczyć tu mogą wielu charakterystycznych przykładów. Wystarczy przypomnieć takie choćby postaci, jak Teodora Bijaka-Bijakowskiego (z *Doktora Piotra*),

¹⁰⁵ Jakubowski J. Z., *Wczesna twórczość Stefana Żeromskiego*. W tomie zbior. *Stefan Żeromski*, Czytelnik, 1951, s. 106.

¹⁰⁶ Wyka K., *Stefan Żeromski*, *ibid.*, s. 357 n.

tego „genialnego dziecięcia” pozytywnej epoki, który „drobną usługą, słówkiem zgrabnie pochlebnym, drobną, niewinną na pozór operacyjką, szczęśliwym dowcipem warszawskim” dorobił się pozycji społecznej i wytwornej willi na wybrzeżu krymskim, „gdzie królowała pięknie rozkwitła małżonka jego, czytelniczka niegdyś Buckle’ów i Milłów”; starczy przypomnieć aptekarza z *Siłaczki*, co „w bezwyznanio-wość jakoby popadł” pod wrażeniem lektury Cezara Cantu (ileż w tym podobieństwa do pseudonaukowych pretensji i „wolnomyślnych” bufonad Flaubertowskiego pana Homais), tudzież małżonkę jego, damę tępą „umysłowo jak siekierka do rąbania cukru”, a gotową „dać się ukrzyżować za przekonanie zupełnie nawet bezzasadne, że jest wiotką, powabną i niebezpieczną...”; albo też całą galerię takich ludzkich karykatur w *Mogile* (Kłucy i Zapaskiewiczze), w szkicu *Oko za oko* (Świerkowski, pani Wawelska, panna Aniela Bezmiańska, towarzystwo trebizondowskich optymatów, „urzędujących” w stacyjnej knajpie), w opowiadaniu *W sidłach niedoli* (Wzorkiewiczowie, rodzina Zabrockich: „Starszy pan Zabrocki należał do tego stronnictwa obywateli ziemskich, które zapatruje się na wszelkie sprawy ziemi, a nawet na cały wszechświat ze stanowiska, znajdującego się w samym środku gumna”) itd. itd. W tych portretach, opisach, charakterystykach, kreślonych ze złośliwym uśmieszkiem ironisty, widać wyraźnie naturalistyczną pasję do karykaturalnych wyjaskrawień, naturalistyczną namiętność do okazów fauny ludzkiej najmniej w istocie ciekawych: ordynarnych groszorobów, spekulantów, żywiących się nędzą ludzką, filistrów, mydlarzy, zarozumiałych głupców o wygórowanych pretensjach, snobizujących dam, tępych hreczkosiejów, do niepozornych, zahukanych przez los egzystencji ludzkich, bytujących na marginesach życia. Cała ta zaś swoiście pojęta krytyka społeczna kieruje się nie ku podstawom ustrojowym nieciekawego tego świata, lecz ku jego widnokręgom myślowym, tak przeraźliwie ciasnym, i ku jego ideałom moralno-obyczajowym, tak rozpaczliwie parafiańskim lub cynicznie obłudnym.

22

W tej krytyce obyczajowości mieszczańskiej zainteresowanie Żeromskiego skupiło się na jednej przede wszystkim instytucji burżuazyjnego ładu moralno-społecznego, na instytucji rodziny, małżeństwa. Zagadnieniu temu poświęcił pisarz nieco więcej uwagi, nie ograniczył się tylko do sarkastycznych dowcipów i aluzji — toteż sprawa za-

sługuje na bliższe nieco rozpatrzenie. Tym więcej, że jest to jeden z reprezentatywnych tematów naturalistycznej prozy.

Stanowisko naturalistów wobec instytucji małżeństwa było w zasadzie negatywne. Zawążyły w tym względzie rozmaite wpływy, idące z wielu stron. A więc wpływ Darwina i jego (swoiście interpretowanej) teorii naturalnego doboru, mocno podważającej tradycyjne podstawy monogamicznych związków. Dołączyły się ze swej strony indywidualistyczne proklamacje Stirnera i Nietzschego oraz głoszone zewsząd hasła emancypacji, którą sprowadzano nazbyt często do emancypacji ciała i do „wyzwolenia” „upośledzonej” kobiety z wszelkich pęt i rygorów moralnych. Z innej zaś jeszcze strony nowoczesne badania etnologiczno-historyczne i socjologiczne Bachofena, Morgana, Bebla i Engelsa, dotyczące pochodzenia rodziny, też na swój sposób korygowały gruntownie ustalone, tradycyjne poglądy na istotę problemu¹⁰⁷. Programowy antyklerykalizm, pogłębiający niechęć do „sakramentalnych” związków, dopełniał reszty. Małżeństwo mieszczańskie wydawało się naturalistom przede wszystkim niemoralne, ponieważ zbyt często zamieniało się w handlową transakcję, po której dwie strony spodziewały się obopólnej korzyści. Miłość była tu ostatnim względem, który brany był pod uwagę. „Małżeństwo to instytucja ubezpieczeniowa, w której miłość zastąpiona została rozsądkiem i przezornością”¹⁰⁸. A więc z jednej strony metodyczne łowy na męża, w których bierze udział nie tylko kandydatka, ale cała rodzina — z drugiej polowanie na posag i wyprawę, nadzieja na spłacenie kawalerskich długów, no i błogie poczucie ulgi na myśl, że się skończą dółgliwe niedole kawalerskiego gospodarstwa — oto co sprawia, że dnia któregoś dwoje ludzi, obcych sobie i dalekich, staje przed reprezentantem władzy, aby związać się na zawsze. A potem? A potem — przychodzą owe małe niedole, cierpkie „rozkosze”, w końcu śmieszne tragikomedie małżeńskiego pożycia. Najpierw rozczarowanie i — wstręt,

...który tak szybko rodzi się we wspólnym pożyciu dwojga istot: Tysiące pospolitych lub ośmieszających szczegółów życia codziennego, zaniedbane stroje poranne, szlafrok ze zwykłej, starej i zużytej wełny, nieświeży płaszcz kąpielowy... widziane za blisko najrozmaitsze zajęcia domowe ubogiego gospodarstwa...

jednym słowem ta proza życia, która tak rychło, niestety, pozbawia

¹⁰⁷ Por. Niemann L., *Soziologie*, s. 84 n.

¹⁰⁸ *Ibid.*, s. 84.

„małżeństwo blasku” i kala „ten kwiat poezji, który z daleka czaruje narzeczonych”¹⁰⁹.

A dalej? Dalej mus współżycia dwojga ludzi, których każda godzina coraz więcej oddala, każdy dzień potęguje ich wzajemną obcość i wrogość. Bo pomyśl — powiada baronowa de Fradisières do swej przyjaciółki —

...Jeśli mąż był nawet delikatnym przez pół roku, czy rok, lub dwa, to potem z konieczności staje się bydlakiem, tak, prawdziwym bydlakiem... Niczym się już nie krępuje, pokazuje się takim, jakim jest w istocie. Wyprawia sceny jak najęty, istotnie, jak najęty. Nie podobna kochać człowieka, z którym się stale przebywa...¹¹⁰.

A żony, a kobiety? Naturaliści nie mieli zaufania do kobiet. Nawet taki koneser miłości i w'elbiciel kobiety, jak Guy de Maupassant był skłonny dowodzić, że kobieta tylko wtedy ma smak dla mężczyzny, tylko wtedy pociąga, gdy się ją mało zna, gdy jest w niej coś tajemniczego. Stąd nieatrakcyjność instytucji małżeństwa jako związku dwu istot tak do gruntu sobie znanych, że już nic nowego w ich stosunku wzajemnym pojawić się nie może¹¹¹. Toteż zdrada małżeńska jest jednym z najulubieńszych motywów nowelistyki i powieści naturalistycznej. A zdrada najczęściej kobieta, mężczyzna jest tu niemal z reguły stroną oszukaną, jest postacią śmieszną, komiczną i godną pożałowania. Małżeństwo, małżeństwo mieszczańskie, głupie, śmieszne, niemoralne, wstrętne, katorga i piekło dla dwojga nienawidzących się istot, winno w rozumieniu naturalistycznych reformatorów obyczajowych ustąpić miejsca wolnemu związkowi, opartemu na moralności naturalnej. Wolny związek, spełniając identyczne funkcje i przynosząc te same korzyści, jakie dać może małżeństwo, pozbawiony jest zarazem wszystkich jego ujemnych i uciążliwych przymiotów. Toteż powieść naturalistyczna staje się bardzo często apologią wolnej miłości.

23

Przywiedziony tu kompleks motywów i poglądy tego rodzaju nie były bynajmniej obce autorowi *Przedwiośnia*. Wręcz przeciwnie, całe dzieło pisarza zdaje się dowodzić najoczywiściej, że stosunek jego do

¹⁰⁹ Maupassant G. de, *Spadek*, Warszawa 1949, s. 36.

¹¹⁰ Maupassant G. de, *Józef. Wybór pism*, t. XI, Kraków—Warszawa 1913, s. 51 n.

¹¹¹ Por. Urtel H., *Guy de Maupassant. Studien zu seiner künstlerischen Persönlichkeit*, München 1926, s. 37 n.

instytucji małżeństwa burżuazyjnego jest konsekwentnie nieufny, krytyczny, sceptyczny i że stosunek ten nie ulega zmianie na przestrzeni całej twórczości. Jakże znamienne jest fakt, że u Żeromskiego jest właściwie tylko jedna para kochanków, która w małżeństwie znajduje pełne szczęście, zresztą zniweczone tak rychło przez zawistny los: Ryszard i Xenia Nienascy. Natomiast wszyscy pozostali kochankowie Żeromskiego to ludzie wolni albo odnajdujący istotne szczęście dopiero w miłości nie uświęconej prawem. W szeregu utworów zwłaszcza pierwszego okresu twórczości, w którym nacisk estetyki i ideologii naturalistycznej jest szczególnie silny, występuje w pełnym zespole cały kompleks motywów, niemal żywcem przejętych i przeniesionych z praktyki literackiej medańczyków: a więc owo polowanie na męża, w którym uczestniczy nie tylko zainteresowana kandydatka, ale nie mniej zainteresowana, wiążąca z ewentualnym zięciem dalekosiężne nadzieje i rachunki rodzinka; a dalej proza, nuda, męczarnia pożycia tego stadła skojarzonego na zimno, bez uczucia, z wyrachowaniem, biorącym wszystkie okoliczności pod uwagę, z wyjątkiem jednej — szczęścia tych dwojga; i wreszcie jako jedyna możliwość ratunku przed tą ohydą i dławiącą nikczemnością istnienia nikczemność inna: zdrada, małżeński trójkąt, rozpusta, uprawiana tajemnie, sekretnie.

Jest wśród młodzieńczych utworów Żeromskiego szkic powieściowy, który w pełni zasługuje na miano arcydzieła w naturalistycznym stylu — jest nim *Oko za oko*. Niewiele jest w literaturze polskiej utworów napisanych z równym talentem i tak konsekwentnie utrzymanych w tym brudnoszarym, jednostajnym, nużącym oko, rozpaczliwie beznadziejnym, a tak znamionym dla naturalizmu kolorycie. Temat, a właściwie dwa tematy dla tego typu twórczości wprost klasyczne: manewry młodej dziewczyny wokół młodzieńca, upatrzonogo na męża, i drugi: romans tegoż młodzieńca z mężatką. Sposób przedstawienia typowo naturalistyczny, obliczony na brutalne zdemaskowanie wszystkich pozorów, kłamstw, całej pospolitości i obłudy tego małego światka małych, mizernych ludzi. Zresztą, tak bardzo nikt tu swych intencji nawet nie kryje. W tym smutnym świecie, w którym zimne wyrachowanie jest jedynym kryterium postępowania, tzw. „wielkie uczucia” mogą co najwyżej stanowić wdzięczny temat dla towarzyskiej konwersacji. Toteż pan Wiktor Jaksa-Świerkowski wioząc młodego swego przyjaciela, studenta praw p. Adama Wawelskiego do domu po przygodnej libacji nie kryje się bynajmniej z powziętym kategoriycznie zamiarem:

Wiozę pana do mnie. Chcę pana przedstawić siostrze mojej żony. Śliczna dziewczyna. Jak żyję na świecie, nie widziałem nic podobnego...

Posagu ona, biedactwo, wprawdzie nie ma, ale cóż to za serce złote, co za edukacja. Ślicznie panu gra, maluje na porcelanie. Dokądże mi zresztą będzie siedziała na karku... to jest...¹¹²

Ze swej strony panna Wanda nie zaniedbuje niczego, by upolować przystojnego i dobrze sytuowanego jedynaka. Roztacza więc wszystkie czary swej kokieterii, do jakiej tylko zdolna jest biedna nauczycielka, wydająca „wszystkie zarobione pieniądze na suknie i kapelusze”, po których tak wiele się spodziewa.

Co dzień inny kubraczek: krótki, długi, wcięty, puszczonej wolno, bufiasty, porozpruwany, jasny, żółty, ciemny, czarny — co dzień inna suknia...

„Co ona ma tych spódnic, zakietów, pantofli, kapeluszy!” — pyta sam siebie zdumiony rozmachem tej skoncentrowanej ofensywy Wawelski —

...Ciekawa rzecz, czy też ma czyste koszule, czy jej wystarczy pieniędzy na płótno? Czyż nie jest — myślał — dowodem jej marności moralnej to małpowanie ludzi bogatych, małpowanie uskuteczniane z największym trudem, kosztem gorzkiej pracy, i w jakim celu? — W celu zdobycia na gwałt męża. Nie ma na świecie nic literalnie do spełnienia, tylko zdobyć na gwałt męża...¹¹³

Temperatura uczuć panny Wandy wzrasta gwałtownie, ilekroć porównuje w marzeniu swój los teraźniejszy z przewidywanymi dostatkami ewentualnej przyszłości.

Kiedy zestawiała nędzne położenie guwernantki, istoty najbardziej na ziemi nieszczęsnej, z położeniem mecenasowej, bogatej mecenasowej w Warszawie, czuła, że nad życie kocha Adasia¹¹⁴.

Ale gdy odkryje niebawem jego uczucie dla Zofii, gdy uświadomi sobie beznadziejność zabiegów, nie zawaha się nazwać uwielbianego do niedawna pięknego chłopca „parszywym żydziakiem”. Mamy tu typowo naturalistyczny proceder demaskowania rzeczywistości, kompromitowania pozorów, obnażania istoty rzeczy, zazwyczaj bardzo nieciekawej.

Sytuacja analogiczna z nieznacznymi odmiankami powtórzy się też w innych utworach. W *Grzechu* mamy tylko odwrócenie sytuacji; tu mężczyzna poszukuje kobiety, która by sfinansowała jego aspira-

¹¹² *Oko za oko. Pisma*, t. II, s. 111.

¹¹³ *Ibid.*, s. 137 n.

¹¹⁴ *Ibid.*, s. 137.

cje życiowe. Pieniądz jest tu elementem decydującym. Jeśli się ma pieniądze, można się nawet kusić o kupienie osoby, na której bardzo zależy. Panna Zofia Parmen wcale się nawet z tym kryć nie usiłuje — to jest tak oczywiste w tym świecie.

Znam kogoś [mówi do Bukowicza głosem „cichym... ze spuszczoneymi oczyma”] kto szaleje za panem, w istocie aż do utraty zmysłów... kocha. Ta osoba oddałaby panu wszystko, co posiada... Posiada duży kapitał...¹¹⁵

Wszechmocne środki panny Zofii nie potrafią co prawda zapewnić jej pożądanego mężczyzny, ale są zdolne odebrać go znieawidzonej rywalce. Bukowicz nie ożeni się z Anną, lecz z Janiną, nie kochaną, ale odpowiednio przez pannę Parmen wyposażoną.

W istocie, zdradziłem cię — będzie się tłumaczył przed Anną. — Ale pomyśl, chciej wznieść się dobrym sercem na wyższe miejsce i pojmij, czy ja mogłem inaczej? Przecież muszę założyć kancelarię — prawda? Po cóż kończyłem prawo, po co marnowałem tyle lat? Musiałem ożenić się z jakim takim posagiem, gdyż bez tego pozostałbym na zawsze niczym. Czyż ty nie pojmujesz tego, Anetko? Czy mię już tyle nawet nie kochasz, żeby zrozumieć, że ja musiałem...¹¹⁶

W obustronnych łowach czy w stręczycielstwie aktywny udział bierze cała rodzinka. Kobieta jest pożądanym towarem, który można intratnie wymienić na bardzo poziome, ale bardzo realne korzyści. Z jej zamążpójściem wiążą pozostali członkowie rodu dalekosiężne nadzieje. Panna Jadwiga Zapaskiewiczówna z *Mogily* wyjdzie zatem wbrew woli i wbrew odrazie wewnętrznej za sztabskapitana Izmailowa, weneryka i nałogowego pijaka, ponieważ według orzeczeń papy „zażądanie kobiety: — iść za mąż...” i — pomagać rodzinie. Sama forma tego rodzaju transakcji nic tu nie znaczy, nie zmienia przecież istoty rzeczy. Piotr Rozłucki, zabłąkawszy się nie wiadomo po co do Zatoki, ma sposobność obserwować tego rodzaju proceder na przykładzie panny Marzeńki.

Ilekróć panna Małgorzata zaczynała rozmawiać z hr. Nastawą, pan Oścień w szczególniejszy sposób, niejako wewnętrznie promieniał. Ona wiedząc o sile radości, jaką ojcu sprawia, czyniła według jego woli, mówiła z możliwym gościem wesoło, łaskawie, poufnie, z wdziękiem przychylności, który w niej przeistaczał się na nowy a niezależny rodzaj powabu. Ale zarazem, niemal w tych samych momentach coś jej stawało na przeszkodzie, coś odrywało jak obce a mocne ręce. Bładła i traciła oddech od zewnętrznego przymusu i wewnętrznego sprzeciwu, który jej nie dał ani swobodnie rozmawiać, ani się

¹¹⁵ Grzech. Pisma, t. XXII, 1950, s. 49.

¹¹⁶ Ibid., s. 66.

uśmiechać w sposób należy i pożądany, jakby chciał ojciec. Chwilami głowę jej odchylało na stronę jakby omdlenie. Czoło pod lśniącymi włosami stało się blade jak u umarłej. Wówczas stary pan Oścień spoglądał na nią oczyma srogimi i podniecającymi jak gwałtowne razy pięści¹¹⁷.

Stadło zawarte w takich lub tym podobnych warunkach musi — rzecz jasna — zamienić się w niezawinioną katorgę jednej lub obu stron.

Domagasz się prawdy [powiada Ludwika z *Białej rękawiczki* do Mieczysława] Nie będę jej przed tobą ukrywała. Nic przed tobą nie mam tajnego. Nie ma sekundy, żebym się nie dławiała ze śmiechu, patrząc na niego [męża] i na tę jego rodzinę. Cóż począć, kiedy tak jest...¹¹⁸

A kiedy on przerażony tym stanem rzeczy skłonny jest podjąć starania, aby siostrę z tego „bagna” wydobyć, kiedy kreśli jej mirażę przyszłego szczęścia w dalekim świecie, Ludwika odpowiada z sennym uśmiechem:

Tak, braciszku. Gdy ty będziesz tam „na świecie” dokonywał swych doniosłych dzieł, budował nowe fabryki i wskrzeszał nowe życie, gdy będziesz sobie chodził w słońcu swobody i sławy, ja tutaj będę kołysała potomka rodu Mielskich. Pokocham go. Tak już będzie, bo taka jest natura stworzeń. ...Jestem cnotliwą mężatką i zostanę już nią do końca mych dni. Przysięgam ci na to nasze, co tam na sercu... Jestem bardzo bogata. Los mój jest zabezpieczony. Jestem otoczona szacunkiem. Jestem pani Tadeuszowa Mielska. Tylko niech nikt nie zagląda do mojej duszy. Nawet ty!¹¹⁹

A więc rezygnacja, ta rezygnacja, z której rodzi się ślepy, śmiertelny żal, „odraza do siebie... jak nieposkromione, wewnętrzne wymioty ducha”, ten „ucisk najcięższy” duszy, jakiego doznaje pani Celina Śnicowa, gdy po nocnych uciechach w ramionach prawowitego małżonka leżąc bezsennie z oczyma utkwionymi „w ciemny kwadrat powały” słyszy wśród drżenia członków i przerażeń serca szastanie się na górcę, na piąterku, oszalałego z rozpacz Włodzia Jasiołda¹²⁰.

Chociaż — do wszystkiego można przywyknąć, można sobie tak życie ułożyć, by zadośćuczynić „obowiązkom kobiety” i zarazem samemu umilać sobie egzystencję wypróbowanym sposobem. Tak pociesza się Maurycy Zych spoglądając na nieszczęśliwą pannę Jadwigę:

Zadawałem sobie pytanie — po co właściwie ja się nią zajmuję? Czy jej mogę przynieść jakąkolwiek pomoc, a choćby pociechę? Ani pierwszej, ani

¹¹⁷ *Uroda życia. Pisma*, t. XIV, s. 259.

¹¹⁸ *Biała rękawiczka*, Warszawa—Kraków 1921, s. 78.

¹¹⁹ *Ibid.*, s. 80.

¹²⁰ *Charitas*, s. 217—18.

drugiej. Chyba oświadczyć się... Nie zachwycała mnie wcale. Wiedziałem dobrze, że w tydzień po ślubie obrzydłaby mi jej figura, jej ręce czerwone i szorstkie, a nawet ta posępność oblicza. Zresztą — z czegoż byśmy żyli?... A może — rozmyślałem — któż to wie?... Może ona będzie szczęśliwą z tym Izmailowem? To, co dziś przedstawia sobie jako niedolę, już po upływie roku uważać będzie zapewne jako los nie tylko znośny, ale po prostu wysmienity. Utyje, Izmailowa umieści pod pantoflem, wypięknieje i będzie cięła romanse z melancholijnymi porucznikami i namiętymi majorami...¹²¹

Potajemny kochanek, gruby flirt i małżeńska zdrada jako naturalny finał i konsekwencja flirtu — oto co zostaje w tej sytuacji. O uczciwości moralnej choćby takiej, jaką ma jednak pani de With, która zdradzając męża uważa za powinność opuścić na zawsze jego dom, mowy tu nawet nie ma. Wręcz przeciwnie, oszukując nie rezygnuje się tu z żadnych uprawnień i honorów, należnych ludziom uczciwym. Zaprawiają się zawczasu w tej podwójnej buchalterii młode dziewczęta, jak lekkomyślna kokietka panna Maria Kłucka czy też anielsko niewinna z pozoru, a rozpustna w istocie rzeczy panna Teresa Zabrocka; uprawiają ją *con amore*, z nudy, z wewnętrznej potrzeby wrażeń mężatki, jak pani Natalia Wzorkiewiczowa, próbująca siły swych nieponętnych wdzięków na Kubie Ulewiczu, jak pani Sabina Topolewska i zawsze czarująca, zwłaszcza w świetle wieczorowym, pani Lenta Żwirska.

Czasem i w ten świat przyziemnych ludzi i przyziemnych pożądań wkradnie się jakieś uczucie głębsze i szczerze, ale też tylko po to, żeby doznać rozczarowania. Tak właśnie zakocha się w Adamie Wawelskim pani Zofia Świerkowska z cytowanego tu już szkicu *Oko za oko*. Cudzołożna miłość odarta tutaj została z wszystkich niemal blasków idealizmu i piękna. Ten romans niewymownie smutny, przygnębiający, zakończony niską, niegodną mężczyzny zemstą kochanka, który odsyła oszukiwanemu mężowi listy miłosne jego żony, to jeden z najcharakterystyczniejszych przykładów oddziaływania ideologii i metody naturalistycznej na twórczość Żeromskiego¹²². Doznawszy rozczarowania pani Zofia wyrzeknie się już raz na zawsze nierozsądnych marzeń o szczęściu, przebłaga męża, powstrzyma go od pijaństwa, ofiaruje mu wszystkie swe siły, urodę, młodość, zostanie jego służącą, posługaczką, obstoi mu „za dziesięciu parobków”, „żyły da ze siebie dla niego wypruć...”, ażeby tylko zmazać swój grzech, ażeby

¹²¹ *Mogila*. W tomie: *Rozdziobią nas kruki, wrony*, wyd. III, s. 69.

¹²² Prof. Adamczewski (*op. cit.*, s. 432) zwrócił słusznie uwagę na bliskie analogie między historią miłosną Świerkowskiej i Wawelskiego, a pierwszym romansem Emmy Bovary.

zatrzeć w pamięci tę jedną w życiu chwilę zapomnienia i iluzorycznej nadziei.

Tak miła naturalistom krytyka mieszczańskiego małżeństwa odezwie się jeszcze niejednokrotnie w dziełach pisarza: w *Popiołach*, w *Dziejach grzechu*, w *Urodzie życia*, w trylogii, w *Ponad śnieg...*, w *Przedwiośniu*, odezwie się szczególnie wyraźnie, niedwuznacznie w słowach Krystyny, tej „strasznej, nadchodzącej kobiety”, wyrzeczonych do Czarowica:

Krytyka
mieszcza-
ństwa

Pan chciałby, żebym ja z ukochanym młodzieńcem we dwu izdebkach cuchnących, przy kuchennych schodach... I ów „obiadek skromny, ale smaczny...” A moja sztuka, to jako dodatek w wolnych chwilach, poza wszystkimi pieluchami i mężowską bielizną — lub też, owszem, jako zarobek rodziny, ręczne pokupne malowanie, zaaprobowane przez znawców i popychane między znajomymi, uczciwymi rodzinami. Z drugiej strony przeboleałby pan, ale jako dozgonne, kościelne małżeństwo, choćby też i ze starym radcą towarzystwa kredytowego. Może być sprzedaż, ale raz na zawsze. Może być zmiana, ale tajna. Nie, panie...¹²³

Ale to, co Krystyna ofiaruje Czarowicowi, nie będzie już wolnym związkiem w naturalistycznym rozumieniu, lecz nieustającą, wyższą ponad wszelkie marzenie ludzkie o szczęściu tęsknotą dwu dusz wyniosłych, wieczyście rozdzielonych, lecz w tym „nieskończonym rozdarcu” podających sobie poprzez odległości przestrzeni i czasu słowo pozdrowienia, „pomocny uścisk ducha”.

24

Okres dominacji naturalizmu w literaturze europejskiej zbiegł się z okresem wzrostu aktywizacji politycznej proletariatu robotniczego, zarówno na Zachodzie, jak na ziemiach polskich. Nie była to zbieżność przypadkowa. Naturalizm okaże się z czasem (jako swoista metoda i pogląd na świat), zwłaszcza w późniejszej fazie rozwoju literatury mieszczańskiej swoistego rodzaju próbą dywersji ideologicznej na terenie literatury, zmierzającej do odwrócenia uwagi od narastających konfliktów społecznych, zagrażających kapitalistycznemu stanowi posiadania. Niezależnie jednak od roli, jaką w rachubach politycznych warstw rządzących sztuka naturalistyczna zaczęła ostatecznie odgrywać, faktem jest niezaprzeczonym, że naturaliści istnienie mas proletariackich i istnienie palącej, krzyczącej w głos o rozwiązanie kwestii socjalnej dostrzegli i że znaleźli się w ich gronie pisa-

¹²³ Róża, Warszawa—Kraków 1929, s. 67.

rze, którzy kwestią tą głęboko i uczciwie się zajęli. Już sam ten fakt dostrzeżenia sprawy pilnej i poważnej i wprowadzenia jej w krąg dyskusji publicznej za pośrednictwem literatury, niezależnie od sposobu ujęcia i jakości proponowanych rozwiązań, był czynem doniosłej wagi, stanowił niewątpliwą zdobycz kierunku. Tym więcej, że naturalizm niewielu miał poprzedników w tym zakresie. Balzac zgodnie z zamierzeniem swego cyklu usiłował poszerzyć widnokrąg obserwacji społecznych, ale bliżej zająć się zdołał tylko ludem wiejskim (*Chłopi*). Wiktor Hugo kreślił obrazy życia paryskiej ulicy i dał w tym zakresie szereg sympatycznych postaci, ale czynił to z właściwą mu, skłoną do jaskrawych uproszczeń manierą, dość daleko odbiegającą od realistycznej prawdy rzeczywistości. Deklamacje pani George Sand z okresu jej socjalizowania nie mogą tu wchodzić w rachubę na skutek swej małej wartości przedmiotowej. Z europejskich pisarzy realistów XIX w. bodajże najpełniej zrozumiał ogrom niedoli warstw upośledzonych i na swój sposób usiłował ją przedstawić Karol Dickens, zwłaszcza w swej późniejszej twórczości. Niejakie wsparcie znalazła literatura w malarstwie, w dziełach Milleta, podejmującego motywy z życia ludu wiejskiego (*Zbieraczki kłosów, Owczarka, Angelus, Śmierć i drwal, Praczkę, Chłop z motyką i in.*), Daumiera (*Pracznik, sceny z życia ulicy i najrozmaitszych zawodów*), Courbeta (jako twórcy *Kamieniarzy, Przesiewaczek zboża, Śpiącej wieśniaczki, Dziewczynki wiejskiej i in.*), a zwłaszcza ze względu na powinowactwa tematyczne z naturalizmem, bardzo już wyraźne, malarza belgijskiego Konstantyna Meuniera (*Powrót górników, grupa robotnic hiszpańskich w manufakturze tytoniowej w Sewilli i in.*), także Puvis de Chavannes'a (*Rybak, lumpenproletariat Paryża*).

Na dobrą jednak sprawę najwালniej przyczynił się do przerwania tego kręgu milczenia, jaki zatoczyła sztuka burżuazyjna wokół warstw „nieoficjalnych”, dopiero naturalizm. Główna zasługa przypadła tu w udziale Zoli, w którym działacz i socjolog będzie brać coraz bardziej górę nad doktrynerem literackim i łowcą osobliwości, aby pod koniec życia doprowadzić go niemal do bram socjalizmu. Dwie jego powieści, *Assommoir* i *Germinal* stanowią wyjątkowe zjawisko w ówczesnej literaturze europejskiej jako pierwsze „monografie” życia robotniczego, przedstawiające egzystencję proletariatu francuskiego w szerokim przekroju. Zola nie ograniczył się zresztą do tych dwu reprezentacyjnych powieści powracając do poruszonych w nich zagadnień wielokrotnie w twórczości późniejszej, a zwłaszcza w wyraźnie już socjalizującym cyklu *Czterech ewangelii*. Pozostali

medańczycy nie dorównywali mistrzowi pod względem zainteresowań społecznych. Maupassant zajmuje się raczej ludem wiejskim Normandii, który był mu dobrze znany z autopsji; podobnie Hennique. Huysmans dał studium z życia robotnic zakładu introligatorskiego w *Siostrach Vatarde*. Z innych pisarzy, stojących poza grupą, bracia Goncourt dali studium z życia „dołów społecznych” w *Germirii Lacerieux*, nacisk kładąc jednakże nie tyle na stosunki socjalne, ile na psychologię bohaterki. Proletariat robotniczy i lumpenproletariat wielkich nowoczesnych metropolii (Berlina, Monachium) odgrywa pokazną rolę w twórczości naturalistów niemieckich. W utworach powieściowych i nowelistycznych Holza, Schlafa, Bleibtreu, Conradiego i M. G. Conrada, w licznych dramatach i powieściach Gerharda Hauptmanna występuje właśnie ów świat „marginesów społecznych”, odtworzony nie zawsze z należyтым zrozumieniem i wniknięciem w psychologię tej sfery, ale z dużą plastyką malarską i niewątpliwą zewnętrzną znajomością przedmiotu¹²⁴.

We wszystkich tych utworach zawarli naturaliści wiele wartościowych spostrzeżeń, wiele trafnych obserwacji, które w sumie czynią z owych dzieł godny uwagi dokument socjologiczny. Pokazali w sposób dotąd nie praktykowany w literaturze, tj. bez osłonek i wstydlivych omówień, ogrom nędzy milionowej rzeszy pariasów, straszliwy wyzysk, uprawiany przez warstwy posiadające, bunt, podnoszący się zwolna, ale nieustępliwie w tych masach wydziedziczonych i żywionych ochłapami ze stołu możnych. Oni też pierwsi zwrócili uwagę na infiltrację idei socjalistycznych do środowisk robotniczych i w związku z tym rozwijającą się wśród tych tłumów biedoty coraz bardziej świadomą, coraz lepiej zorganizowaną i kierowaną walkę klasową. Postawienie tych zagadnień o historycznym znaczeniu było już samo w sobie osiągnięciem i zasługą olbrzymiego znaczenia. Bo wprowadzając te problemy do literatury stawiali je naturaliści w centrum powszechnej uwagi i dyskusji. Kwestie były zbyt doniosłe, by można je było ominąć albo po prostu „zdjąć z porządku dziennego”. Proletariat zdobywał prawo obywatelstwa w sztuce i miał już w niej na zawsze pozostać. Wielka dyskusja, zainicjowana zwłaszcza gwałtownymi wystąpieniami Zoli, musiała też prowadzić i prowadziła istotnie do pożądanego wyjaśnienia sytuacji. Burżuazja postawiona oko w oko wobec kompleksu spraw, których potencjalna dynamika

¹²⁴ Por. Mahrholz W., *Deutsche Literatur der Gegenwart*, Berlin 1930, s. 55 n. oraz Niemann L., *Soziologie*, s. 44 n.

rozwojowa kierowała się siłą rzeczy przeciw jej najżywotniejszym interesom, musiała odkryć przyłbicę i ujawnić swoje istotne oblicze. Z drugiej zaś strony to ujawnienie prawdy, choćby cząstkowe, niepełne, w wielu punktach wypaczone, ów krzyk protestu, który poraził winowajców, wstrząsnął nieświadomymi, zmobilizował skrzywdzonych, musiał przyciągnąć na stronę obozu walczącego o sprawiedliwość społeczną wszystkie elementy uczciwe w społeczeństwie mieszczańskim. Walka wkraczała w fazę krystalizowania się pozycji obustronnych i stabilizowania jasnych, wyraźną i zdecydowaną linią przebiegających frontów.

Mimo tych niewątpliwych osiągnięć naturaliści i w tym zakresie nie zdołali uniknąć poważnych pomyłek. Powieść naturalistyczna to swoisty „epos” wielkiego miasta. Dla naturalistów odtworzenie rzeczywistości było na ogół równoznaczne z odtworzeniem życia wielkiej metropolii. Tu bowiem przecinały się wszystkie problemy współczesności i zbiegały wszystkie arterie odżywiające gigantyczny organizm imperialistycznego świata. Dokładny opis Berlina, Monachium, Paryża, Londynu ze wszystkimi detalami, z autentycznymi nazwami ulic, placów, zaułków — to było ambicją szkoły. Ale łączyła się z tą tendencją pewna wyłączna i niekorzystna w konsekwencjach jednostronność. Zainteresowania naturalistów ciążyły wyraźnie ku określonym strefom tematu. Przedstawiano najchętniej i *con amore* peryferie miast lub ciasne, stłoczone, pogrążone w wieczystym mroku stare dzielnice miejskiej biedoty i moralnej nędzy, kryminalistów, alfonsów, prostytutek, podejrzanych i niebezpiecznych spelunek. Tego niby to wymagała swoiście pojęta „prawda”, wolna od idealizujących upiększeń. Ale obserwacja nie wykraczająca poza osławione nocne lokale i zabawiający się w nich lumpenproletariat nie prowadziła niestety do przedstawienia autentycznej klasy robotników przemysłowych ani też zbliżała do istoty społecznej problemu. Na wielu naturalistycznych utworach zaciążył właśnie bardzo ujemnie ten niedowład społecznej wiedzy, to poszukiwanie osobliwości indywidualnych zamiast zjawisk typowych. Naturaliści ułatwiali sobie potrosze w ten sposób pracę pisarską. Taka metoda uwalniała od poważniejszego wysiłku, od pogłębionych stud'ów, wystarczała *ad hoc* zaimprovizowana „wizja lokalna” — w knajpie¹²⁵.

Inna pomyłka, prowadząca do nieuniknionej deformacji obrazu, polegała na tym, że naturaliści ulegając raz przyjętej, apriorycznej

¹²⁵ Por. Niemann L., *op. cit.*, s. 19 n., 44 n.

niejako niechęci do człowieka, przedstawiali w barwach zdecydowanie ujemnych i antypatycznych nie tylko te warstwy społeczne, przeciw którym programowo kierowała się ich niechęć, a więc burżuazję, ziemiaństwo, kler, bogate chłopstwo, ale także, zapewne wbrew intencjom, te klasy, z którymi wyraźnie sympatyzowali i z którymi się zasadniczo solidaryzowali, tj. ubogi lud wiejski i robotników. Chlubiąc się (nie bez pewnej racji) wprowadzeniem warstw ludowych i proletariackich do literatury, naturaliści nie bardzo zdawali sobie sprawę, że ten lud w ich przedstawieniu nazbyt często, a właściwie niemal z reguły zamieniał się w odrażający motłoch. Pomijając nawet takie wyraźnie już tendencyjne utwory, jak *La bête humaine*, w której zbydlęcenie człowieka i jego niska pozycja społeczna stają się właściwie synonimami, we wszystkich niemal utworach naturalistycznych, poświęconych przedstawieniu egzystencji proletariatu miast i wsi, cały wysiłek autorów zmierza ku zatarciu o ile tylko można bez śladu granicy między światem zwierzęcym a światem owych antropoidów, które chyba tylko kształtem zewnętrznym ciała przypominają ludzi. Brud, niechlujstwo, lenistwo, straszliwe choroby i potworne nałogi, degeneracja fizyczna i duchowa, całkowita niemal atrofia instynktów ludzkich, swoista obyczajowość dwunożnych zwierząt, które w absolutnej nieświadomości jakichkolwiek kategorii moralnych właściwych cywilizowanym istotom, zaspokajają biologiczne popędy na oczach tłumu nie budząc tym zresztą żadnego zdziwienia czy zgorszenia (dzieci naśladową starszych zabawiając się podobnie), okrucieństwo i instynkty zbrodnicze, napady szału i okresy zwierzęcej apatii, te i tym podobne przymioty milionowych tłumów, gnieźdzących się w ohydnych, cuchnących norach, pod mostami, w plugawych zaułkach wielkich, błyszczących metropolii sztuka naturalistyczna tropi z zajadłą pasją wysilając się na obrazy coraz jaśkrawsze, coraz bardziej brutalne. Wystarczy otworzyć jakikolwiek utwór na którejkolwiek stronie. Oto ksiądz Piotr Froment patrząc ze wzgórz San Pietro in Montorio na leżące przed jego oczyma Wieczne Miasto przypomina sobie swoje niedawne, straszliwe odkrycia paryskie, odkrycia, które nim wstrząsnęły i tu go właśnie, do Stolicy Piotrowej przywiodły.

W dzielnicy Świętej Małgorzaty, w samym środku pulsującego życia i tak pracowitego przedmieścia Świętego Antoniego, Piotr odkrył niechlujne domy, całe zaułki zabudowane ruderami bez światła i powietrza, ziejące piwniczną wilgocią, gdzie pleśniały i umierały masy nędzarzy. Na chwiejących się schodach nogi ślizgały się pośród nagromadzonych odpadków. Każde piętro dawało

świadcstwo tego samego ubóstwa, tego samego brudu i upadku. Brakowało szyb, wiatr hulał bezkarnie, deszcz lał się strumieniami do izb. Wielu z tych nędzarzy spało na nagiej kamiennej posadzce, nigdy się nie rozbierając. Nie było ani sprzętów, ani bielizny, ludzie żyli jak zwierzęta, które dają folę swoim potrzebom zgodnie z podszeptami instynktu, od przypadku do przypadku. Gnieździli się tam ludzie różnej płci, różnego wieku, człowieczeństwo, które doszło do stanu zezwierzęcenia z braku nieodzownych do życia przedmiotów i z tak dotkliwej nędzy, że resztki ze stołów bogaczy wydzierano tu sobie zębami. Najgorszym objawem była tu degradacja istoty ludzkiej; to nie był już wolny dzikus chodzący nago, polujący i zjadający swą zdobycz w głębi dziewiczych lasów, lecz człowiek cywilizowany, który powrócił do stanu zwierzęcego, obarczony wszystkimi nałogami swego upadku, skażony, zeszczonecy, osłabły pośród przepychu i wyrafinowanej kultury królującej światu metropolii¹²⁶.

Innym znów razem gromadka rzymskich przyjaciół ks. Froment wybrała się do dzielnicy ubogich:

Wszyscy czworo skierowali się w stronę Tybru, tam bowiem w niedokończonych domach osiedliła się cała rzesza ubogiej ludności, poszukująca tanich lub bezpłatnych mieszkań... Każda rodzina, obrawszy najdogodniejsze dla siebie schronienie, pozawieszała szmaty w pozbawionych drzwi otworach wejściowych, okna pozabijała deskami. Wstrętne łachmany suszyły się na rzeźbionych balkonach szpecąc i tak odrapane fasady, kładąc na nich ohydne piętno nędzy. Z bram o wyniosłych rzeźbionych sklepieniach płynął na pozbawioną chodników ulicę strumień smrodliwej cieczy, gnijących odpadków i odchodów rozlewając się w cuchnące bajora... Gromady zamorusanych dzieci tarzały się w kurzu czarne i na pół nagie. Ich kędzierzawe, nigdy nie czesane czupryny sterczały jak pęki końskiego włosia. Snuły się kobiety w podartych spódnicach, z rozchełstanymi kaftanami, ukazując nie przykryte koszulą, wynędzniałe i chude ciała. Niektóre z nich rozmawiały ze sobą piskliwymi głosami, inne siedziały bezczynnie na stołkach, z rękami wspartymi o kolana. Mężczyzn nie spotykało się zupełnie. Kilku zaledwie spało gdzieś na uboczu na zrudziałej trawie.

Powietrze zatruwał silny odór brudu, nędzy i niechlujstwa, odór trzody ludzkiej żyjącej w bezmyślnym, zwierzęcym próżniactwie. Z pobliskiego targowiska napływały fale najwstrętniejszych wyziewów, zgniłych owoców, skwaśniałych jarzyn i potraw przyrządzanych na starej fryturze, które sprzedawały obdarte przekupki, opędzające się jak przed muchami przed gromadą zgłodniałych dzieci...¹²⁷

Takich i tym podobnych obrazów (a bywają jeszcze jaskrawsze) jest sporo u Zoli i u jego komparsów. Obosieczność ideologiczna obrazów tego rodzaju polegała na tym, że degradując proletariat do rzędu

¹²⁶ Zola E., *Rzym*, Warszawa 1951, t. I, s. 12 n.

¹²⁷ *Ibid.*, s. 212 n.

masy brudnej, ciemnej, leniwej, zdziczałej i zezwierzęconej budziły nie tyle współczucie, ile odrazę i wstręt, a zarazem podawały w wątpliwość jego przysposobienie, jego zdolność do przebudowy świata. Pomijając bowiem oczywistą niesłuszność takiej generalizującej diagnozy, przeciw której założyliby protest w pierwszym rządzie sami robotnicy, gdyby czytali pilnie utwory Zoli, stwierdzić przecie należy, że tak przedstawiony proletariat i lud nadawał się co najwyżej do jakiejś wielkiej akcji sanitarnej, filantropijnej i wychowawczej, a nie do jakiegokolwiek działalności politycznej. Rewolucja dokonana rękoma tego motłochu mogła przynieść chyba tylko koniec cywilizacji. Zola dał obraz takiej rewolucji w miniaturze, ograniczonej zasięgiem na razie do jednego tylko okręgu górniczego. Gromadka dam pod opieką dyr. Negrela obserwuje z ukrycia przeciągający tłum zrewoltowanych górników z Montsou:

Ukazały się kobiety biegnące na przedzie. Było ich z tysiąc. Leciąły jak furie z rozwianym włosom, okryte łachmanami, przez które przeglądało ciało nagie, ciało nędzarek zaludniających świat głodomorami. Niektóre niosły na rękach dzieci, podnosząc je w górę i wywijając nimi niby sztandarami smutku i zemsty. Inne, młodsze, z obnażonymi piersiami potrząsały kijami, a stare więdźmy darły się i wyły jak wilki, aż im nabrzmiały grube żyły na piersiach. Za nimi pędziło przeszło dwa tysiące rozszalałych mężczyzn w tak zbitej masie, że nie można było odróżnić ani ich wypełzłych spodni, ani podartych w strzępy kaftanów. Była to jedna plama koloru ziemi. Oczy ich pałały, usta były szeroko otwarte. Śpiewali, a raczej ryczeli Marsylianek bezdźwięcznymi, ochrypłymi głosami, a śpiew głośny łomot ciężkich sabotów po twardej ziemi.

Górą sterczał las sztab żelaznych, a pośród niego w powietrzu zawieszona niby sztandar rysowała się na tle jasnego nieba jedna jedyna siekiera, ponura i krwi łakoma jak brzeszczot gilotyny¹²⁸.

I porwany tym obrazem Zola snuje dalej wizję przyszłej, gigantycznej rewolucji światowej:

Była to wizja rewolucji, która kiedyś niechybnie przyjdzie i zmiecie posiadających z powierzchni ziemi. Tak, nadejdzie na pewno czas, gdy lud zleje ulice ich krwią, podrzucać będzie w górę ściętymi ich głowami, grzęznąć w błocie rozbitych kas. Kobiety tak będą wyły, mężczyźni tak błyskać zębami będą i pędzić w łachmanach z gromowym łoskotem nóg. Dzika horda zatrutym oddechem świat zamieni w grób. Nie zostanie kamień na kamieniu z tego, co było. Pożary obejmą świat, a ludzkość zamieszka w lasach i na pogorzeliśkach miast obróconych w perzynę. W ciągu jednej nocy nędzarze wypiją wino i zgwałcą córki i żony posiadających. Nic nie zostanie, ani grosz zarobiony,

¹²⁸ Zola E., *Germinal*, t. II, s. 50 n.

ani tytuł pracą zdobyty... wszystko runie... a z popiołów, niby feniks, powstanie świat nowy...¹²⁹

Należy wątpić, czy istotnie by powstał. Ta potworna, koszmarna wizja, przywodząca na myśl straszliwe proroctwa Apokalipsy, wieszczące zagładę świata, nie napawa bynajmniej nadzieją, by z owego bestialskiego rozpetania zbrodniczych i niszczycielskich instynktów mógł wyłonić się doskonalszy, piękniejszy i sprawiedliwszy świat.

Już krytyka współczesna Zoli wysuwała przeciw niemu tego rodzaju zarzuty. Zola bronił się wysuwając kontrargumenty natury moralnej i taktycznej. Twierdził, że nie myśli nikomu schlebiać:

Powiedzieliśmy [pisał] szczerą prawdę wyższym klasom; powiemy taką prawdę i ludowi, ażeby ludzi wystraszyć, skłonić do współczucia i pomocy¹³⁰.

Należy pokazywać nędzę i głód w całej ich ohydzie.

...Ci, którzy błogosławią lud (bénisseurs) są marzycielami (élégiaques), których trzeba odesłać do humanitarnych mrzonek 1848 roku. Jeżeli lud jest tak doskonały, tak boski, dlaczego pragnie się poprawić jego los? Nie, on znajduje się w dole, w ciemnocie i błocie, i trzeba pracować, aby go stamtąd wyciągnąć¹³¹.

A dalej:

Nędzy ulży się szybko w dniu, gdy się zdecydujemy poznać ją w jej cierpieniach i ohydzie. Oskarżają mię o wyobraźnię plugawiącą i o kłamstwo z premedytacją o biednych ludziach, którzy wyciskają mi łzy z oczu. Na każde oskarżenie mógłbym odpowiedzieć dokumentem. Dlaczegoż miałbym uwłaczać ludowi? Miałem tylko jedno pragnienie: pokazać go takim, jakim go robi nasze społeczeństwo i wzbudzić taką litość, podnieść taki krzyk w obronie sprawiedliwości, żeby Francja przestała wreszcie dać się pożerać ambicji garstki polityków, aby zajęła się zdrowiem i bogactwem swych dzieci¹³².

Mimo tak szlachetnych intencji i mimo subiektywnej uczciwości naturalistów należy wątpić, czy droga, którą obrał Zola, a w ślad za nim jego uczniowie, była drogą słuszną, celową i prawdziwą.

Proletariat i kwestia robotnicza, lud wiejski i sprawa chłopska zajmują, jak wiadomo, niemało miejsca w twórczości Żeromskiego. Za-

¹²⁹ Ibid., s. 51 n.

¹³⁰ Przewóski E., *Krytyka*, t. I, s. 135.

¹³¹ Zola E., *Correspondance*, 8. III. 1885, II 633. Por. Markiewicz Z., *Grupa Medanu*, s. 81.

¹³² Ibid.

gadnienia te stają się wiele razy jądrem problemowym jego utworów nowelistycznych, powieściowych i dramatycznych, przedmiotem szczegółowych rozważań w wypowiedziach publicystycznych. Wiadomo też powszechnie, ile realistycznej prawdy zawarł pisarz w obrazach doli owych „skrzywdzonych i poniżonych” klas. Siła płomienego protestu, zawarta w tych obrazach, nie straciła do dziś swego znaczenia, aczkolwiek perspektywy rozwiązań, wskazywane przez autora, już w chwili ukazania się utworów były nie do przyjęcia, a tym więcej dziś muszą wydawać się utopią. Nie chodzi nam jednak w rozważaniach niniejszych o wydobywanie owej realistycznej tkanki z dzieł pisarza, lecz o przyjrzenie się naturalistycznym nalotom, ewentualnym wpływom, podobieństwom, sugestiom, jakie ideologia i poetyka naturalizmu na ową społeczną tematykę i problematykę w utworach Żeromskiego wywrzeć mogła.

Otóż analogie, pokrewieństwa narzucają się tu z wielką siłą, oczywistością. A więc przede wszystkim w odtwarzaniu sytuacji życiowej, materialnych warunków egzystencji, w przedstawieniu wyglądu zewnętrznego postaci, reprezentujących masy robotnicze i chłopskie, widać wyraźne oddziaływanie naturalistycznej maniery.

Smugi dymu, płynące po przestworzu niebieskim, wywabily z dalekich wiosek, w lasach ukrytych, gromadę bezspodniowców z zapadniętymi brzuchami i wydłużonym przewodem pokarmowym wskutek bezwstydnego przeładowywania go samymi kartoflami. Przyszli i stanęli przed obliczem twórcy cywilizacji. Inżynier wejrzał okiem mędrca na ich wywiędłe kadłuby, na brudem obroście ich dzieci, na znikome resztki spódnic ich żon, córek, kochanek — i miłosiernie wyznaczył im miejsce w postępie ludzkości¹³³.

Ironiczny ton, będący zarazem maską współczucia, jak i formą bardzo sceptycznej oceny tego burżujskiego „postępu”, którego rzecznikiem mieni się ów inżynier, dorobkiewicz, aferzysta i wyzyskiwacz; wydobyte w obrazie owej gromady nędzarzy cech i właściwości, świadczących o zejściu tych istot poniżej ostatecznej granicy godnego ludzi bytowania; zastosowanie swoistej ironizującej metafory, przywodzącej na myśl nomenklaturę obowiązującą w zoologicznej systematyce gatunków — wszystko to przypomina bardzo żywo naturalistyczną metodę traktowania tej sfery społecznej, którą konsekwentni zwolennicy kierunku w imię osobliwie pojmovanej sympatii odzierali metodycznie z resztek ludzkości. To już nie ludzie, lecz istoty cofnięte w antropologicznym rozwoju do jakichś stadiów pierwotnych, tylko

¹³³ Doktor Piotr. *Opowiadania — Utwory powieściowe. Pisma*, t. II, s. 27 n.

najogólniejszą postawą przypominające swą ongiś przynależność do rodzaju ludzkiego, podobnie jak ów zapamiętany przez Judyma rybak z obrazu Puvis de Chavannes'a: „...człowiek, a właściwie nie człowiek, ale antropoid z przedmieścia wielkiej stolicy, obrosły kłakami, w koszuli, która się na nim ze starości rozlazła, w portkach wiszących na spiczastych kościach bioder...”¹³⁴

Obrazy robotniczych przedmieść, dzielnic nędzarzy, domów, lepiarek, nor, przytułków, w których gnieździ się wielomilionowa rzesza nowoczesnych pariasów, niezależnie od tego, czy będzie to Warszawa, Zagłębie Dąbrowskie czy Paryż, będą miały u Żeromskiego zawsze ten sam charakter przypominający żywo obrazy Zoli.

Po powrocie z Paryża dr Tomasz Judym poczuł się w obowiązku odwiedzić swoje strony rodzinne w mieście stołecznym.

Minąwszy ogród i plac za Żelazną Bramą, był u siebie i przywitał najściślej swoją ojczyznę swoją. Wąskimi przejściami, pośród kramów, straganów i sklepików wszedł na Krochmalną. Żar słoneczny zalewał ten rynsztok w kształcie ulicy. Z wąskiej szyi między Ciepłą i placem wydzieliał się fetor jak z cmentarza... Z prawej i lewej strony stały otworem sklepiki, instytucje kończące się niedaleko od proga — jak szuflady wyklejone papierem... W każdym z takich sklepów czerniała na podłodze kupa błota, która nawet w upale zachowuje właściwą jej przyjemną wilgotność. Po tym gnoju pełzały dzieci okryte brudnymi lachmany i same brudne nad wyraz. Każda taka jama była siedliskiem kilku osób, które pędziły tam żywot na szwargotaniu i próżniactwie... O krok dalej roztwarte okna dawały widzieć wnętrza pracowni, gdzie pod niskimi sufitami skraccją swój żywot schyleni mężczyźni albo zgięte kobiety. Tu widać było warsztat szewski, ciemną pieczarę, z której wywalał się smród namacalny, a zaraz obok fabrykę peruk, jakich używają pobożne Żydówki. Było takich zakładów fryzjerskich kilkanaście z rzędu. Błede, żółte, obumarłe dziewczyny, same nie czesane, ani myte, pracowicie rozdzielały kłaki...

Judym szedł prędko mrużąc coś do siebie. Mury o kolorze zakurzonego grynszpanu albo jakiejś zrudziałej czerwoności, niby pstre, ubłocone gałgany, nasunęły mu się przed oczy. Ciepła... Chodniki były jak niegdyś zdruzgotane, bruk pełen wadołów. Nie było tu już ani jednego przechodnia w cylindrze, rzadko trafiała się dama w kapeluszu. Ogół idących podobny był do murów tej ulicy...¹³⁵

Nie inaczej przedstawiają się dzielnice robotnicze Sosnowca.

Murowane, po większej części piętrowe domy zbite były w kupę i tworzyły niechlujne miasteczko. Jedną z ulic zajmowały dwa długie budynki, o jakich pięćdziesięciu okienkach na dole i na piętrze, przypominające owczar-

¹³⁴ *Ludzie bezdomni. Pisma, t. VIII, s. 24.*

¹³⁵ *Ibid., s. 33 nn.*

nię. Zewnętrzne ich mury były облупane z dawnego, dawnego tynku i świeciły nagością szerniałych cegieł, brudem i zaciekami wilgoci.

Dokoła nich nie rosło ani jedno drzewo, nie sterczał ani jeden badył. Od frontu i z tyłu znajdowały się drzwi i sienie, przed którymi gniły kałuże pomyj i leżały kupy śmieci...¹³⁶

A Tatiana i Piotr w swoich wędrówkach po Paryżu zabrnęli któregoś dnia

...na bardzo odległą uliczkę Gracieuse i znienacka spostrzegli zjawiska niewiarogodne, widoki przerażające: czarne sienie, skąd wybuchał zgniły zaduch, izby za oknami zakratowanymi pełne nędzy i wstrętnego brudu, mężczyzn o groźnym i złowieszczym spojrzeniu, kobiety półnagie i straszne, wychudłe dzieci ¹³⁷.

Uderzają we wszystkich tych malowidłach te same, powtarzające się, a zatem zapewne celowo użyte środki obrazowania, wydobywanie analogicznych jakości treściowych. A więc jakości wzrokowych, odzwierciedlających jaskrawo szpetotę i ohydę owych siedlisk nędzy i chorób ludzkich: wąskie, wyboiste ulice, raczej rynsztoki pełne dołów, jam, wieczyście zastałych zalewisk i gnojówek, niż normalne, miejskie arterie komunikacyjne; zsypana śmieci, wszelakiego rodzaju odpadków i odchodów ludzkich i zwierzęcych; domostwa nagie, odarte z tynku, szerniałe, brudne i pełne wilgotnych i gnijących zacieków; a dalej jakości wyobraźmalnych, oddających niejako klimat, atmosferę przenikającą te „rezerваты” nędzy i niedoli ludzkiej: „feter cmentarny”, mroczne pieczary, zimne, wilgotne nory, zionące zgniłym zaduchem. Ziemia wokół zdeptana na klepisko, żadnej zieleni, gdzieś tylko wędnie i usycha jakaś rachityczna roślina, swą niespodzianą obecnością w tym wrogim wszelkiemu życiu środowisku podkreślająca tym dobitniej smutną jałowość krajobrazu. A cały ten świat zanurzony w jakimś szarym, brudnym, przygnębiającym blasku albo w jaskrawej spiekocie słońca, ale słońca, co nie jest dawcą życia, lecz przekleństwem. Ta typowo impresjonistyczna metoda postaciowania przypomina jako żywo impresjonistyczne sympatie i upodobania naturalistów. Nie są to bowiem typowe, realistyczne, beznamienne obrazy, będące uogólnieniem wiedzy i krytycznej obserwacji pisarza, lecz wrażenia, impresje, kreślone pod impulsem momentu, nasycone tym emocjonalnym odczuciem rzeczy, jakim reagować musiały wyobrażenia i serce przybysza z innego świata. Nic więc dziwnego, że Tatiana

¹³⁶ Ibid., s. 314n.

¹³⁷ *Uroda życia*. Pisma, t. XIV, s. 95.

i Piotr, przerażeni nieprzyjemnym widokiem „uchodzili stamtąd w weselsze strony, w bardziej słoneczne okolice swej miłości”.

A ludzie bytujący w tych przeraźliwych zaułkach, odległych kwartałach wielkich miast, do których rzadko zabłądzi mieszkaniiec dzielnic szczęśliwszych? I tu też metoda zilustrowana na przykładzie wziętym z *Doktora Piotra* staje się dla pisarza swoistego rodzaju normą, ilekroć dotyka tej strefy życia.

Judym wchodził z Joasią na podwórza domostw śmierdzących, otwierał drzwi nie proszony i oczyma wskazywał jej ludzi. Były tam dzieci robotników z cynkowni. Wynaturzone okazy gatunku ludzkiego, przedwcześni starcy z obliczami trupów i wzrokiem, który woła o pomstę do nieba. Spoglądały na nich Łabska paskudne i złe, twarze chorych, którzy może sądzili, że to śmierć narzecie drzwi uchyliła...¹³⁸

Na zebraniu lekarzy u dra Czernisza Judym

Opowiadał o dzielnicy cité Jeanne d'Arc, w sąsiedztwie szpitala Salpêtrière, mieszczącej kilkadziesiąt mieszkań wyrobniczych. Każda familia ma tam swój kąt, lecz wszyscy przez cienkie ściany słyszą nawzajem swe kłótnie; dzieci całymi gromadami snują się po schodach, rynsztokach i ulicy, zarażając się wzajemnie chorobami i zepsuciem. Kobiety żyją w nierządzie, mężczyźni hulają. Nawet ten cień ogniska domowego znika u mieszkańców cité Doré, cité des Khroumirs oraz cité de Femme en culotte za północno-zachodnimi fortyfikacjami. Jedno z takich obozowisk składa się z alei chałup otoczonych śmietnikami, po których łąziła dawniej właścicielka gruntu, ex-śmieciarka, nie wiadomo czemu w męskie szaty ubrana i zbierała komorne. Drugie zbiorowisko składa się z istnych chlewów wzniesionych na wolnych terenach, gdzie dzieci śpią na kupach gałganów i brudu, gdzie Haussonville widział wiekową niewiastę skrobiącą żyły mięsne ze starej kości śmietnikowej na skórkę czerniałego chleba — tudzież parę starców, „mającą za mieszkanie budę na kołach”, w której ci „ludzie przenosili się z jednej cité do drugiej”¹³⁹.

I to samo, co w metropolii świata tak do gruntu zniweczyło w Judymie spokój ducha, odnajdzie on w swojej rodzinnej Warszawie.

Z dziedzińców, drzwi, nawet ze starych dachów krytych blachą lub cegłą, gdzie szeregiem tkwiły okna facjatek, wychylały się twarze chore, chude, długonose, zielone, moregowate i patrzyły oczy krwawe, ciekące albo zobojętniałe na wszystko w niedoli, oczy, które w smutku wiecznym sniły o śmierci. Przy pewnej bramie Judym zetknął się z kupcową dźwigającą na obu rękach ciężkie kosze z jarzyną. Była całkiem rozmamana. Perukę zsunęła w tył niby kaszkiet i ogolone jej ciemię bieliło się jak łysina starca. Wypukłe oczy patrzyły przed siebie z wyrazem męczarni, która przeistoczyła się w spokój —

¹³⁸ *Ludzie bezdomni. Pisma*, t. VIII, s. 364

¹³⁹ *Ibid.*, s. 65.

bez żadnego życia, jakby były skorupami jaj, w nabrzmiałych wenach czoła i szyi krew zdawała się głośno stukać¹⁴⁰.

Robotnicy i robotnice fabryki tytoniu ujawniają podobnie owe znamienne symptomy degeneracji i przedwczesnego zniszczenia. Twarze o trupiej i ziemistej cerze, spalone wargi, zakłęsłe, suchotnicze piersi, napróżno wiecznie łaknące powietrza.

W czarnych norach na dole siedziały tam stare baby, w milczeniu segregujące liście tytoniowe. Zasypane tabaką, wychudłe, nędzne, siwe, potworne, z czerwonymi oczyma, były jak Parki odprawiające tajemnicze misterium swoje. Z głębi oczodołów tych istot spoglądały na Judyma, gdy czekając na bratową stał we drzwiach, żrenice o wyrazie tak srogim i pełnym zemsty, że zmuszony był ich unikać i odwrócił się plecami¹⁴¹.

Takich i tym podobnych opisów można naliczyć sporo i w samych *Ludziach bezdomnych* i w innych utworach Żeromskiego. Przypomnijmy choćby „portret” chłopca Obali z *Zapomnienia*, postać owej dziewczyny z *Promienia*, która bardziej Kalibana niż człowieka przypomina, a dalej w tyłu dziełach pisarza występujące obrazy biedoty żydowskiej (*W siódlach niedoli*, *Szyzyfowe prace*, *Ludzie bezdomni*, *Po pióły*, *Przedwiośnie* i in.), postaci dziewcząt z magazynu mód w *Dziejach grzechu*, szewca Dąbrowskiego i jego żony z *Zamieci*, przypomnijmy tłum robotniczy z *Nagiego bruku* itd., itd.

Otóż we wszystkich tych opisach uderza swoista tożsamość, niemalże stereotypowość ujęcia. Cały wysiłek autora zmierza jak gdyby w tym wyłącznie kierunku, aby w wyglądzie, w zachowaniu portretowanej postaci, grupy ludzkiej, tłumowi wydobyć wszystkie te właściwości, które pełnią funkcję swoistego rodzaju wyznaczników, określających stopień i granicę degradacji człowieka. Podkreśla się zatem za każdym razem brud i niechlujstwo, chorobliwość wyglądu, wyniszczenie i degenerację fizyczną, która w wielu wypadkach ujawnia jak gdyby restytucję pewnych znamion zwierzęcych, jakie w procesie ewolucji uległy w człowieku niwelacji i zatarciu. Uderza przedwczesna dojrzałość a nawet starczość spojrzenia, reakcji i rozumowania u dzieci, rozwijających się w zatrutej atmosferze nędzy i występku. Bo degeneracji fizycznej towarzyszy degeneracja moralna, rozpusta kobiet, pijaństwo i zbrodniczość mężczyzn. Z twarzy posepnych, ponurych zionie „złość, mściwość, nienawiść” zaszczerpiona przez nędzę.

W tym samym nastroju i tonacji utrzymane jest na ogół u Że-

¹⁴⁰ Ibid., s. 34.

¹⁴¹ Ibid., s. 45.

Żeromskiego wyobrażenie rewolucji. Powiadamy na ogół, bo stosunek pisarza do tego zagadnienia bywał zresztą różny w różnych okresach. Był zmienny, chwiejny, niezdecydowany, a śmierć nie pozwoliła mu wypowiedzieć, być może, ostatniego w tej sprawie słowa. Żeromski zdobywał się na najpiękniejsze wyrazy, jakimi kiedykolwiek uczczono w Polsce bohaterstwo rewolucjonistów, walczących o wyzwolenie ludu pracującego (*Sen o szpadzie*), ale zarazem odgradzał się wyraźnie i stanowczo od rewolucyjnych metod działania (*Na probostwie w Wyszkowie, list do Arcybaszewa*), na które nie chciała przystać i jego uczuciowość wrażliwa, wzdrygająca się na samą myśl o przemocy i krwi rozlewie, skądkolwiek by owa przemoc groziła, i jego poglądy, w ostatecznej instancji ukształtowane pod naciskiem wyobrażeń, mniemań, zapatrywań, interesów polityczno-społeczno-ekonomicznych tej klasy, do której ów rozbiitek szlachecki, inteligent, literat aktualną sytuacją życiową należał. Ale i w tych utworach, w których Żeromski aprobeuje walkę rewolucyjną, jego stosunek do sprawy i wyobrażenie tej walki są dość osobliwe. Wystarczy porównać choćby dwa utwory bliskie sobie bardzo datą powstania: *Sen o szpadzie* (rok 1905) i *Nagi bruk* (rok 1906). Żeromskiego zachwyca wyidealizowany, otoczony przez niego samego czarem poezji samotny, nieznanany żołnierz rewolucji, wychodzący w pojedynkę przeciw potężnemu mocarstwu „w najciemniejszą, jesienną noc”, gdy huczy wichur i bije deszcz i gdy dwudziestomilionowy naród śpi „w swych sypialniach, pokojach, izbach, poddaszach i normach podziemnych kamiennym snem niewolników”¹⁴². Przejawia się w tym obrazie ten sam romantyczny idealizm, który w tytuł utopii Żeromskiego kazał borykać się z wszechmocną potęgą zła samotnym indywidualistom, w imię szczytnego obowiązku podejmujących z własnej jedynie potrzeby i wewnętrznej nakazu i bez niczyjej pomocy ciężar przebudowy świata. Natomiast manifestujący tłum robotniczy z *Nagiego bruku* pokazany został z typowo naturalistycznym, brutalnym i drastycznym wyjaskrawieniem imputowanych mu zwierzęcych cech. Podniosłe zakończenie tego fragmentu — jak słusznie stwierdzono¹⁴³ — nie wynika logicznie i artystycznie z całości utworu, jest dodatkiem przyfastrygowanym pośpiesznie. Tak zatem rewolucja miała dla Żeromskiego to podwójne, janusowe oblicze. Z jednej strony pisarz dostrzegał niewątpliwą

¹⁴² *Sen o szpadzie*, s. 5.

¹⁴³ Por. Markiewicz H., *Stefan Żeromski wobec rewolucji 1905 roku*. W tomie zbior. *Stefan Żeromski*, 1951, s. 270 n.

wielkość i bohaterstwo jej żołnierzy, rozumiał intencje ideowe i cele owej nierównej walki i z tego to właśnie uznania, rozumienia i zachwyty rodziły się owe słowa wielbiące „czterech mężów proletariatu” (*Nokturn*) i wyrazy podziwu dla odwagi Lenina (*Przedwiośnie*), lecz z drugiej strony odpychała i przerażała rewolucja dokonana rękoma wygłodzonych, ciemnych i zdziczałych nędzarzy. Żeromski w istocie rzeczy nie znał z autopsji, z bezpośrednich kontaktów współczesnego proletariatu robotniczego, nie rozumiał jego historycznej roli, nie doceniał jego faktycznych możliwości. Naturalistyczne sugestie deformując widzenie rzeczy ukazywały ową nieznaną mu dziedzinę jako tłumy przez głód, nędzę i ciemnotę zepchnięte na dno zdziczenia, pogrążone w niewiedzy, wrogie kulturze, obojętne wobec dorobku wiekowej cywilizacji świata, gnane zwierzęcym instynktem zemsty, grabieży i niszczenia, niezdolne do stworzenia w miejsce dóbr i wartości obojętnych im i wrogich wartości nowych, równie wielkich i cennych. Żeromski nie nakreślił, co prawda, równie naiwnego obrazu rewolucji, jaki dał Zola w *Germinalu*, ale opis i ocena wydarzeń, opowiedzianych w *Przedwiośniu*, sprowadza się ostatecznie do analogicznej formuły: „piwnice zalane i zachlastane krwią i cuchnące od trupów”, masowe i sekretne morderstwa, głód, pragnienie, choroby, powszechne zdziczenie tłumów, ruina najszacowniejszych zabytków kultury, a w perspektywie samowładne rządy nowej, czynowniczej arystokracji, odzianej w miękkie szaty i panoszącej się w carskich, hrabiowskich i książęcych pałacach oraz wieczysta, stara, zawsze ta sama nędza plebsu, bytującego po norach podziemnych i smrodliwych izbach. W tak pesymistycznej diagnozie posuwał się Żeromski dalej niż Zola, który przecież ukazywał jakiś rąbek nadziei, jakies mgliste, nikłe zarysy czy przeczucie nowego świata, dźwigającego się z ruin i pożogi jak feniks odradzający się z popiołów.

Jakie były przyczyny owych deformacji ideologicznych i artystycznych i jaka jest ich obiektywna funkcja i wymowa? Bez wątpienia przyczyną najistotniejszą i główną było inteligenckie zawężenie horyzontów myśli społecznej pisarza, nigdy mimo wszystkie radykalne akcenty nie zerwane do końca więzy z klasą i środowiskiem, z których Żeromski pochodził i do których należał. Stąd wywodził się „jego — niełatwy do zanalizowania w swych przyczynach — lęk przed masą ludową i środkami rewolucyjnej walki”, „indywidualistyczny opór

wobec jakichkolwiek form zorganizowanego partyjnie działania”...¹⁴⁴.

Dalszą przyczyną była — jak już nadmieniono — niezajomość warstwy robotniczej. Żeromski zetknął się bezpośrednio z proletariatem wiejskim mając do tego sposobność w czasie długich lat pobytu na wsi i na prowincji w okresie młodości a potem w toku swoich gubernerskich wędrówek tudzież w dobie nałęczowskich, krótkotrwałych zresztą przedsięwzięć społecznych. Autentyczna wiedza w zakresie stosunków wiejskich sprawiła, że „główny akcent walki klasowej nie rozgrywa się... u Żeromskiego na odcinku proletariat—burżuazja, lecz biedota wiejska—obszarnik”¹⁴⁵; to jest i pozostanie do końca centralnym zagadnieniem ideologii pisarza. Natomiast proletariat miejski znany był mu zapewne z luźnych zresztą i przelotnych kontaktów z działaczami rewolucyjno-robotniczych partii, z powierzchownych obserwacji, poczynionych w Warszawie, w Paryżu, ewentualnie w innych skupieniach wielkomiejskich, w których pisarz przebywał, no i zapewne z lektury. W istocie rzeczy Żeromski opisuje w swoich utworach nie tyle klasę robotniczą, ile lumpenproletariat wielkich metropolii stołecznych, plebs drobnomieszczański, wreszcie owe nie dające się bliżej i ściślej określić socjalnie warstwy graniczne, jakie wytwarza ustrój kapitalistyczny w olbrzymich centrach wielkomiejskich. Opisując paryską instytucję noclegową Chateau-Rouge Judym wymienia mieszkańców i pensjonariuszy owego przytułku nędzarzy: są tam „zbieracze niedopalków”, którzy „wydmuchują z gіль swój towar i układają go w torebki,” aby nazajutrz sprzedać, „znużeni akrobaci podwórzowi, częstokroć tatuowani, drobni rzemieślnicy, ludzie, których zajęcie stanowi pławienie psów w rzece, otwieranie dorożek przy dworcach kolejowych, wyławianie zdechłych kotów i inne farchy, nie nadające się do ogłoszenia”¹⁴⁶. Nie brak tu ulicznych dziewcząt, ich kochanków i pospolitych rzeźmieszków. Podobnie w obrazach biedoty warszawskiej przeważa drobnomieszczański plebs i to przeważnie żydowski, z właściwą klasą robotniczą nie wiele mający wspólnego: drobni handlarze, właściciele małych sklepików, sprzedawcy wody sodowej i ziarenek dyni, fryzjerzy, perukarze, przekupki, rzemieślnicy pośledniejszego gatunku itp. Tam zaś, gdzie opisuje autor rzeczywiste skupienia robotnicze (np. Zagłębie w Ludziach bezdomnych), obraz tych środowisk i warstwy społecznej

¹⁴⁴ Wyka K., *Stefan Żeromski*. W tomie zbior. *Stefan Żeromski*, 1951, s. 359, 362.

¹⁴⁵ *Ibid.*, s. 360.

¹⁴⁶ *Ludzie bezdomni*. *Pisma*, t. VIII, s. 64.

kształtuje się pod wyraźną sugestią tamtych wyobrażeń i pod wyraźnym wpływem naturalistycznej maniery. Naturalistyczny pierwowzór był tą trzecią, jak wolno sądzić, prawdopodobną przyczyną, która spowodowała skrzywienie i zniekształcenie obrazu klasy społecznej już wówczas odgrywającej aktywną rolę historyczną.

A skutki ideowe i artystyczne? A więc w pierwszym rzędzie zatrała typowość. Podkreślono już słusznie, że nawet przesadne, a ustawiczne akcentowanie nędzy, ciemnoty i bierności chłopu polskiego na tle lat dziewięćdziesiątych ub. stulecia zatraćło historycznym anachronizmem, nie mówiąc już o tym, że podważało wiarę w gotowość i zdolność ludu do politycznej walki o wyzwolenie społeczne¹⁴⁷. Tym bardziej ani lumpenproletariat Paryża czy Warszawy, ani tłumy biedoty żydowskiej, ani masy owych wyobcowanych klasowo mieszkańców wielkich stolic, żyjących jakimś osobliwym przemysłem, nie wiadomo z czego, nie mogą reprezentować pracującego w fabrykach i kopalniach, politycznie już w owym czasie uświadomionego i o cel jasno wiadomy walczącego, proletariatu polskiego. Podobnie owo stowarzyszenie czy raczej banda „mścicieli” z *Zamięci*, której ofiarą pada Ryszard Nienaski, nie może reprezentować żadnej z istniejących i działających na przełomie dwu wieków partii rewolucyjnych polskiej klasy robotniczej¹⁴⁸.

Zatrata typowości dawała fałszywe wyobrażenie i o ruchu politycznym, kierowanym przez ówczesne partie robotnicze, i o uczestnikach tego ruchu, i o tych milionowych masach, które tkwiły poza wszelkim działaniem w zupełnej jakoby bierności i apatii, a maniera naturalistyczna, tak drastycznie akcentująca powszechną — w przekonaniu pisarza — degenerację fizyczną i moralną proletariatu, jeszcze bardziej ową deformację obrazu pogłębiała. Wiodło to do rezultatów ideowo-artystycznych przez pisarza zapewne nie zamierzonych. Tak przedstawiony proletariatus i lud, jakim widzimy go przeważnie w dziełach pisarza, nie poszerzał obiektywnej wiedzy czytelnika o dziedzinach życia i o warstwach społecznych, które pukały już do bram historii

¹⁴⁷ Por. Jakubowski J. Z., *Wczesna twórczość S. Ż.*, s. 90.

¹⁴⁸ Jedyną postacią robotnika, ujętą realistycznie, która zarówno poziomem swej dojrzałości politycznej, jak też opanowaniem fachu, wreszcie skalą aspiracji życiowych może reprezentować mniej więcej i do pewnej granicy proletariatus polski tamtego czasu, jego wyrobienie, świadomość społeczną i jego stopę życiową, jest epizodyczna postać Wiktora Judyma z *Ludzi bezdomnych*. Ale Wiktor to właściwie unikat w twórczości pisarza. Dla Żeromskiego proletariatus to przede wszystkim, niemal zawsze — getto oraz tonące w brudzie, chorobach, rozpuście, ciemnocie i w leniwej beczynności tłumy wielkomięjskich nędzarzy.

świadome swojej dziejowej misji. Orientując błędnie w istocie rzeczy nie mógł też budzić sympatii takiej, jakiej Żeromski niewątpliwie dla niego pragnął i jaką chciał wywołać. Przeróżające obrazy nędzy, wyniszczenia, degeneracji, ciemnoty mogły zaapelować skutecznie do świadomości wszystkich ludzi uczciwych i przekonać ich o palącej konieczności zlikwidowania owych wynaturzeń cywilizacji XX wieku (i w tym ich bezsporna wartość), ale nie mogły rozbudzić uczuć miłości, sympatii i solidarności z ową ciemną, zdziczałą masą, tak jak żadnych uczuć poza odruchem odrazy nie mogą wywołać ropiące i gnijące rany. Obiektywnie rzecz biorąc działalność pisarska Żeromskiego w omawianym tu zakresie służyła niezależnie od intencji autora przede wszystkim interesom warstw posiadających. Upewniała je bowiem w przekonaniu, stwarzała sugestię, że na aktualnym etapie historii jedynie one z racji swej intelektualnej i moralnej wyższości są zdolne, przysposobione i powołane niejako do organizacji życia i kierowania światem. Rewolucja dokonana rękoma nieszczęśliwych, ale zdziczałych i zezwierzęconych tłumów musiałaby bowiem przynieść jeno zagładę i katastrofę cywilizacji. Toteż tylko napiętą politycznie i podekscytowaną sytuacją chwili wytłumaczyć można fakt absurdalnej nagonki na pisarza z powodu *Przedwiośnia*, które nigdy nie będąc apologią czy wezwaniem do rewolucji socjalnej apelowało w istocie rzeczy do sumienia i do mądrości politycznej klasy rządzącej, która w swym własnym, dobrze rozumianym interesie powinna była — zdaniem pisarza — zdobyć się na akt rewolucji wewnętrznej z ducha, na wielkie dzieło odnowienia i przebudowy społecznej. Tak oto naturalistyczne sugestie i sympatie sprzyjały pośród innych czynników ustaleniu się swoistej postawy pisarza wobec kompleksu ważnych historycznie problemów i określonymi drogami wiodły do osobliwych i znamiennych wyników, ideowych i artystycznych.

Kaine

Kiedy się czyta utwory naturalistów, dwie właściwości znamienne narzucają się ze szczególną siłą naszemu wejrzeniu i odczuciu: koloryt i tonacja. Koloryt osobliwy, a właściwie nie tyle koloryt, różnorodna barwność owej wyobraźalnej rzeczywistości, ile monotonna jednostajność czarnoszarych i brudnych plam. Cały świat zanurzony w jakichś posępnych mrokach. Jest coś w ogólnej monotonii tego świata, co niepostrzeżenie rozsiewa dokoła niewidoczne, trujące drobnoustroje, jakies bakterie nudy i przygnębienia. I dalej: tonacja, ogólny na-

strój tej rzeczywistości, zamkniętej w granicach dzieła — nastrój smutku, beznadziei, rozpaczliwej pospolitości, dławiącej, zapierającej dech, przed którą nie ma ucieczki. Nastrój absolutnej bezcelowości istnienia, daremności wszelkich wysiłków. To wszystko streszcza się w jednym właściwie wyrazie — pesymizm.

Nie trudno po tym, co powiedzieliśmy poprzednio, wskazać przyczyny tej osobliwej atmosfery, która jest przyrodzoną aurą naturalistycznej sztuki. Naturalizm jest na terenie literatury wyrazem ogólnego kryzysu kapitalistycznego systemu. Wewnętrzne sprzeczności, rozdzierające jednolity na pozór organizm kultury mieszczańskiej, w fazie imperialistycznych przerostów dochodzą do takiego potencjału napięcia, że niewzruszona zdawałoby się struktura systemu zaczyna chwiać się i niepokojąco trzeszczeć w swoich wiązaniach. Bankructwo, generalny krach stają się tak oczywiste, że ukryć ich nie podobna i nie może ich nie dostrzegać sztuka. Aktywizacja polityczno-społeczna mas ludowych uświadamia z coraz silniejszą oczywistością, że inicjatywa historyczna zaczyna wymykać się z rąk klasy aktualnie panującej i coraz częściej przechodzić w ręce rewolucyjnego proletariatu. Naturalizm jest do pewnego stopnia konsekwencją tej sytuacji, jest sztuką, która z jednej strony usiłuje odtworzyć bezsporne zło współczesności, którego nie sposób nie dostrzec, i robi to w niejednym wypadku niemal doskonale stając się przedłużeniem i zasileniem nie wygasłego przecież w twórczości tych czasów nurtu realistycznego, lecz jednocześnie jako sztuka mieszczańska na określonym etapie jej rozwoju kryje w sobie wszystkie sprzeczności kapitalizmu imperialistycznej doby. „Mieszczaństwo domaga się praw, które by wyjaśniały świat społeczny i świat przyrody, gdyż ludzi się wciąż, jakoby one przemawiały na jego korzyść. A jednocześnie z chwilą, kiedy do tych praw dochodzi, domaga się ono przekształcenia ich — wbrew prawdzie historycznej — na swój użytek”¹⁴⁹. Przerażone serią rewolucji ludowych XIX w. mieszczaństwo mierzyć będzie odtąd wszystko: naukę, filozofię, literaturę ich miarą. Od filozofii żądać będzie, by uzasadniała jego przywileje. Od literatury, by głosiła wieczność istniejącego układu stosunków socjalnych. Nauka, filozofia, literatura wypełniają to swoiste „zamówienie społeczne”. „August Comte wykazuje wieczność ustroju kapitalistycznego powołując się na prawa przyrody... obiecuje burżuazji wieki niezamąconego panowania

¹⁴⁹ Morawski S., *Poglądy estetyczne Hipolita Taine'a*, Pamiętnik Literacki, R. XLIV (1953), z. 2, s. 491.

i korzystania z wszelkich dóbr”¹⁵⁰. Wiadomo, że naturaliści inspirowali się filozofią Comte’a. Hipolit Taine pod cywilizacyjnym pokostem odkrywa w człowieku istotę kierującą się takimi instynktami i impulsami, jakimi powoduje się zwierzę, tylko bardziej wymagającymi i bardziej niebezpiecznymi, ponieważ jego myśl jest rozleglejsza i większe potrzeby¹⁵¹. Wiadomo, że Taine był patronem naturalistów. Zasugerowani biologiczną koncepcją świata naturaliści siłą rzeczy tworzyli sztukę obarczoną piętnem fatalizmu i pesymistycznej rezygnacji. „Poniżenie fizyczne, choroba, szpetota i występki wywołują „literaturę brutalną”, grzęznącą w smutku życia codziennego, bez nadziei, bez ideału”¹⁵². „Wyzwalając” ludzkość spod władzy nieuchronnych praw społecznego rozwoju, które wiodą ku coraz wyższym stopniom cywilizacji poprzez gnące i rodzące się formacje, naturalizm oddawał człowieka pod władzę potrójnego fatalizmu: fatalizmu środowiska, dziedzictwa i zwierzęcej, biologicznej natury. Ślepa, nieuzasadniona wiara w nieograniczoną, determinującą charakter i los człowieka siłę dziedziczności, konstytucji organicznej i otaczającego *milieu* usiłowała zastąpić w utworach naturalistów skomplikowany spłót zależności społecznych i moralnych. W praktyce twórczej zmysł realizmu i poczucie rzeczywistości oczywiście bardzo często brały górę nad teoretyczną formułą zapewniając naturalistycznym dziełom wiele cennych walorów i należne im miejsce w rzędzie godnych poznania, dziś jeszcze aktualnych wytworów sztuki. Nie mniej jednak tamto, z błędnych epistemologicznych założeń wywodzące się widzenie i rozumienie świata kładło się na twórczości medańczyków i ich naśladowców głębokim, posępnym cieniem.

28

W czym się przejawiał ów posępny koloryt i pesymistyczna tonacja, jak się manifestowały? A więc przede wszystkim w samym doborze tematów i w podkreślaniu wszelakimi środkami owej pospolitości życia, które tchnie nudą i rozpaczliwą monotonią. Naturalizm specjalizował się niejako w dobieraniu takich tematów, które by właśnie pozwalały ujawnić ową prozę, monotonię jałowych, spychanych jeden po drugim dni, dni, które nie budzą żadnych

¹⁵⁰ Fréville J., *Zola*, s. 48; por. też Jemielianikow S., *Emil Zola*, s. 4.

¹⁵¹ Por. Fréville J., *Zola*, s. 49.

¹⁵² *Ibid.*

nadziei, nie otwierają żadnych perspektyw, w których się nie dzieje. Drobnicy, urzędnicy, sklepikarze, mieszczaństwo, robotnicy i lud, studenci, szwaczki, nauczycielki, służące, prostytutki, lumpenproletariat i owe nieokreślone warstwy bez nazwy, ocierające się o świat zbrodni i przestępstwa — oto najbliższe naturalistom klasy i sfery społeczne, w których szukają tematów i z których biorą najchętniej bohaterów dla swych nowel, powieści i utworów dramatycznych. U Żeromskiego nie ma zapewne tej wyłączności tematycznej, jaką obserwujemy u najbardziej konsekwentnych reprezentantów kierunku, ale jest w nim niewątpliwie pośród wielu namiętności i upodobań pasja dla tych właśnie regionów społecznych, które dopiero z wolna zdobywały sobie prawo obywatelstwa w literaturze polskiej. Wspomnieliśmy już o motywach proletariackich i chłopskich. Dodajmy inne, w których szczególnie dobitnie wyraża się tak typowe dla naturalistów zainteresowanie dla „marginesów życia”, dla owych „drobno-ustrojów”, nędznych, mizernych egzystencji, stłamszonych i zmielonych przez życie, wegetujących w zimnych, piwnicznych norach, w plugawych miejskich oficynach, w zatęchłych, prowincjonalnych kątach, w owych zastałych w bezruchu i martwocie bajorach, którym nadaje Żeromski jakże charakterystyczne i wymowne imiona: Wieprzowody, Obrzydłówek, Łżawiec, Niemrawe, Posucha. Dzieje degrengolady moralnej dra Pawła Obareckiego (*Siłaczka*), smutek życia pani Zofii Świerkowskiej, dla której „wszystko na świecie, prócz dziecka i panny Wandy, było... martwe, złowrogie, bez wartości” (*Oko za oko*), niedole Kuby Ulewicza, którego na warszawskim bruku zżerają nędza i wszy (*W siłach niedoli*), bolesna niedola trzech dziewcząt szwaczek z *Niedzieli*, przeraźliwa płaskość życia polskiej prowincji, opisanej tylekroć od *Mogiły* aż po ostatnie utwory, śmieszna, jałowa egzystencja pana Pobratyńskiego, wiecznie szukającego posady, wiecznie oczekującego na coś, co ma spowodować zwrot generalny w jego życiu, a co się nigdy nie zjawia, małomieszczańsko-bandycki światek *Białej rękawiczki* — te i tym podobne tematy i motywy to typowa rzeczywistość naturalistycznej sztuki. A cały ten świat zanurzony w owej przyprawiającej o rozpacz i ziewanie szarzyźnie. Piotr Rozłucki ginąc z nudy w cichej, gubernialnej mieścinie dochodził do przekonania, że w istocie

nic w tym grodzie nie było interesującego. Wiedziało się, że nazajutrz będzie najzupełniej to samo, co było dziś, co wczoraj, co w zeszłym tygodniu¹⁵³.

¹⁵³ *Uroda życia. Pisma*, t. XIV, s. 56.

Życie wypełnione wiecznie tą samą, nieodmienną krzątaniną około powszednich potrzeb, pospolitych zachceń, poziomych ambicji, ordynarnych uciech, toczy się jednostajnym, leniwym nurtem.

Wciąż to samo i to samo. Obiadek, kolacja, noc, sen miły albo niemiły — śniadanie, obiadek...¹⁵⁴

Nic więc dziwnego, że kończy się na banalnym flircie i banalnym upadku, na rywalizacji małomiasteczkowych potentatów, na interesach „bajecznych” i bardzo podejrzanych, na plotkach, na obmowach, na anonimach, na zjednoczonej i solidarnej akcji przeciw osobnikom typu Raduskich czy Nienaskich, którzy by chcieli ową błogą gnuśność tego życia zakłócić niewczesną filantropią. Zapewne, nie jest to generalny koloryt twórczości Żeromskiego, ale jest to jeden z najbardziej bliskich mu uczuciowo motywów nastrojowych. Ten typowy wątek naturalistycznej prozy, podejmowany zawsze ze skwapliwą ochotą i oczywistą satysfakcją, przewija się poprzez mnóstwo dzieł Żeromskiego nadając jego realizmowi tak znamieny dla niego, prowokujący charakter.

Specyficzny typ opisu o zabarwieniu uczuciowym wybitnie ujemnym podkreśla cienie obrazu. Jest to również maniera bardzo charakterystyczna dla naturalistów, a Żeromskiemu nieobca. Nie wystarczy zanurzyć świata w owej ohydnej, szarej, brudnej topieli — wyobraźnia pisarza wysila się na ekscesy niezwykle, pragnie wzbudzić somatyczne sensacje wstrętu, obrzydzenia, awersji. Kubę Ulewicza, gdy stanął po powrocie z bezcelowej włóczęgi na progu mieszkania,

...uderzyło... z niezwykłą siłą poczucie brudu i tej okropnej nędzy... ogromny, pusty pokój, z łóżkiem na koślawych nogach, brudnym prześcieradłem, ze słomą wylatującą z dziurawego siennika, ze spaczonym stołem, który hańbiłby każdą kuchnię, z pogruchotaną lampą, stertą pudełek po zapałkach i gilzach oraz zaduchem pomyj od trzech tygodni wcale nie wynoszonych...

[Trochę naczyń kuchennych, jakiś stary kuferek, półka sporządzona z paki na mydło dopełniały urządzenia pokoju. Gwóźdź wbity w ścianę] służył za wieszadło na pewien symbol paltota, [a na dwu innych gwoździach] dyndały jeszcze dwa przedmioty, a mianowicie: na pierwszym — jasnopopielata marynarka, a na drugim — ręcznik, zasługujący również na miano ścierki przeważnie ze względu na niezwykłą obfitość pokrywających go nagromadzeń brudnego iłu¹⁵⁵.

Takich opisów można by nazbierać niemało. Ewa przebiegając po dwórko rodzinnej kamienicy

¹⁵⁴ *Ponad śnieg bielszym się stanę...*, wyd. II, Warszawa-Kraków 1926, s. 45.

¹⁵⁵ *W siódlach niedoli*. W tomie: *Rozdziobią nas kruki, wrony...*, wyd. III, s. 161, 163.

...rzuciła okiem w okna mieszkania, na brudne szyby, niemyte od jesieni, na zeschnięte ślady szarug, deszczów, kurzów, na futryny obłupione z pokostu i kitu, i wkroczyła wzdychając na schody. Ciężko jej było iść po tych schodach poprzecznej oficyny. Były paskudne jak życie oficynowe: brudne, lepkie od zblóconych nóg, z wyslizganą poręczą od niezliczonych rąk, które jej dotykały w biegu, w pośpiechu ubogiego życia¹⁵⁶.

A oto widok, jakiego codzien doświadcza Ewa, gdy po zamieszkaniu z Łukaszem w małej, prowincjonalnej mieścinie pracuje w magazynie mód: z okien pracowni widać było

...Wąskie podwórko, bruk z potwornych głazów, chodniczek z ułamków marmuru. Znały już oczy to dziwaczne, pokręcone podwórko — rodzaj długiej sieni bez sufitu — w które z nagich ścian wpatruje się wieczny żal bolesnymi źrenicami splaszczonych, sześcioszybowych okienek. Znały już oczy te ślepe okna z ramami oblazłymi z farby, czarne, zastawione doniczkami... Wieczny smród z owego dołu między kamienicami, z nigdy niewywożonych odchodów, brudy śmietnika, odtajale spod śniegu. Ohydne kloaki, szopy, chlewy... Ewa przelotnie, w biegu wchłaniała w duszę oczyma kolor ścian żółto-czarny, porżnięty zaciekami, porypany od bryzgów brudu. Pamiętała na zawsze przeciąg zimnego fetoru w tej sieni...¹⁵⁷

Ponieważ świat i życie są płaskie, pospolite, przeraźliwie banalne, a w istocie wstrętne, więc mówić należy o nich w odpowiednim tonie. Naturalistów zdaje się nękać nieustanny lęk przed wypadnięciem z tego właśnie tonu, ustawiczna obawa, że się wbrew woli i wbrew nakazom doktryny zakłóci jednorodność atmosfery jakimś idealizującym akcentem. Stąd w konsekwencji to zapamiętałe, inkwizytorskie tropienie wszelkich uchybień, niedostatków, błędów w przyrodzie, w rzeczach, w człowieku, drastycznych i brutalnych przejawów życia. Nie ukryje się nic przed ich śledczym spojrzeniem, co stanowi dysonans w obrazie świata. W pięknie człowieka należy obowiązkowo wskazać szczyby i defekty. Kiedy tematem jest wieś, trzeba oprowadzać co chwila po oborach, stajniach i po chlewach, bo tego podobno wymaga osobliwie pojęty „realizm”. Podróże i hotele przywodzą nieodmiennie na myśl wyobrażenie owych osobników nieznanych, wstrętnych, odpychających, nieczystych, osypanych pryszczami, owrzodzonych, śmierdzących czosnkiem i potem, którzy poprzedniej nocy korzystali z posłania przez nas obecnie zajętego. Gdy odbywa się pogrzeb, konieczną jest w tym momencie rzeczą zawiadomić księdza, celebującego obrzęd, że krowa się ocieliła. Drastyczne sytuacje, drastyczne słowa lub gesty zanotowane zostaną z pełną powagą dokładnie

¹⁵⁶ *Dzieje grzechu*, 1928, t. I, s. 4.

¹⁵⁷ *Ibid.*, s. 184.

ścią. Życie tak przedstawione staje się istotnie nie pociągające, ale czytelnik podejrzewa, że nie jest to prawda obiektywna, lecz uprzedzenie, aprioryczna negacja i niechęć. Przez odpowiedni dobór nieważnych lub mało ważnych faktów, przez tendencyjne skupienie ujemnych barw, przez nadmierne operowanie jaskrawym dysonansem naturalności usiłowali narzucić odbiorcy odpychającą w kolorycie i w ogólnym nastroju wizję rzeczywistości.

I Żeromski gustuje w tej metodzie. Zapewne (stale to zastrzeżenie należy mieć na uwadze), autor *Popiołów* nie jest w jej stosowaniu tak konsekwentny i wytrwały, jak zaprzysięgli zwolennicy kierunku, nie występuje ona u niego nigdy w takim zagęszczeniu, by mogła narzucić jakies jednoznaczne i wyłączne wyobrażenie świata, nie mniej jednak pojawia się dość często modyfikując zawsze w poważnym stopniu widzenie i odczucie rzeczy. Te drastyczne i dysonansowe akcenty pełnią zresztą w różnych utworach i w różnych kontekstach rozmaite ideowe i estetyczne funkcje. Niekiedy metoda ta prowadzi nawet do godnych uwagi artystycznych i ideowych efektów, gdy np. zestawia się kontrastowo pozytywne i ujemne wartości, by tym silniej i ostrzej uwydatnić wielkość i jednoczesną nędzę życia, przerażającą rozbieżność między postulatami naszego uczucia a bolesną prawdą rzeczywistości.

W *Wiernej rzece* do dworu w Niezdołach zajeżdżają na noc ścigani przez Rosjan dwaj członkowie Powstańczego Rządu Narodowego. Zaskoczeni przez zwiadowczy oddział wojskowy próbują ratować się ucieczką. Jednemu istotnie udaje się uciec, drugi ginie rozniesiony szablami rozwścieczonych żołnierzy. Gdy po tych straszliwych wydarzeniach panna *Salomea* powróciła do domu, gdy zabrała się do robienia porządków i zacierania śladów pobytu gości, „gdy się zbliżyła i dotknęła prześcieradeł, kołder, poduszek, przejęła ją awersja. Obiedwie pościelenie pokryte były mnóstwem wszy”¹⁵⁸. Walek artystyczny tego obrazu jest niezrównany, a osiągnął go autor dzięki kontrastowemu, brutalnemu, naturalistycznemu zestawieniu bohaterstwa i wielkości z rozpaczliwą, bolesną prawdą rzeczywistości — wspomnienia ludzi którzy znikli jak cienie, z tym żyjącym i kłębiącym się mrowiem.

Motywy dysonansowe mogą być także efektywnym instrumentem krytyki społecznej. Rozmowa dwu dam z *Mogily*, które nie przeczuwając w młodym junkrze *Maurycym Zychu* inteligenta, znającego język francuski, wymieniają w tym właśnie języku bardzo śmiało

¹⁵⁸ *Wierna rzeka. Pisma*, t. XV, s. 102.

i swobodne uwagi na temat zalet męskich przystojnego żołnierzyka, rodzaj informacji, jakich pani Sabina udziela panu Granowskiemu o najwybitniejszych osobistościach galicyjskiego aktywizmu („...podała wyszperany pracowicie i najszczegółowiej uszeregowany wykaz zalet i wad niejako narządów dolnego kierunku”), ordynarne manewry Śnicy względem Xeni w czasie „zabawy” w gabinecie, zaaranżowanej przez troskliwe opiekunki dla rozerwania wiecznie smutnej cierpiętnicy — to niewątpliwie trafne i celowe wyzyskanie naturalistycznych metod wyrazu dla obnażenia istoty moralnej człowieka i scharakteryzowania poziomu etyki i kultury społecznej domniemanej elity.

Niekiedy naturalistyczne wyjaskrawienie sytuacji nie ogranicza się do jednego intencjonalnego sensu, lecz jakby treściowo bogaci, nabiera wielorakiej ideowo-estetycznej wymowy. Drastyczny i dysonansowy motyw staje się instrumentem krytyki społecznej, moralnej, obyczajowej, a jednocześnie pełni funkcję analogiczną do tej, jaką wyznaczała tego rodzaju motywom estetyka naturalistyczna: obniżania tonacji, często bez istotnej, wewnętrznej konieczności, dla samej osobliwej satysfakcji wywoływania zgrzytów rażących.

W czasie pobytu na wsi Kuba Ulewicz uczestniczy w nabożeństwie niedzielnym.

Przed podniesieniem zaległa cudowna cisza. Nawet organy nie śmiały jej przerywać. Głos ich lkał jakimś rzewnymi półtonami, a tak cicho, że słychać było gwar pszczół pracujących na lipach, szmer os i much, a nawet szelest żyta, uderzającego dojrzałymi kłosami o mur cmentarny. Naokół lud z cicha szeptał modlitwy, co sprawiało takie wrażenie, jakby się było na jesieni w brzoźowym lesie, gdy wszystko stoi w niemym milczeniu i tylko liście dziwne i przejmujące trwogą prawdy szeleszczą.

Wtem z otwartych okien plebanii dał się słyszeć głos popędliwej gospodyni:

— Jak cię, flądro jedna, wytnę w zęby, to ty mi się nogami nakryjesz i oduczysz tego wylizywania rondłów. Rypaj po sałatę¹⁵⁹.

Ta drastyczna scena, jakże w stylu Zoli, jest z jednej strony swiostego rodzaju „demaskacją” plebanii, zjadliwym pociskiem antykleerykała, z drugiej zaś strony służy rozładowaniu do szczętu owej atmosfery nazbyt podniosłej, czego naturalistyczny weryzm żywiółowo nie znosi.

W opowiadaniu *Oko za oko* pani Zofia Świerkowska przybywa do Warszawy, aby ostatecznie rozmówić się z Wawelskim. Jest taka scena

¹⁵⁹ W *siódmach niedoli*. W tomie: *Rozdziobią nas kruki, wrony...*, wyd. III, s. 200—201.

w końcowej partii tego utworu, kiedy to wieczorem, po odprowadzeniu do domu panny Wandy kochankowie zostają sami. Idą ciemnymi ulicami. Ona w zasadzie zdecydowana zerwać z nim ostatecznie, ale w istocie niepewna, rozdwojona wewnątrz, chwiejna, wciąż jeszcze pod urokiem tego młodzieńca. On podniecony długim niewidzeniem, niecierpliwy, porywczy, namiętny, proponuje jej — po prostu numer w hotelu, teraz, natychmiast.

Pani Zofia pamiętała, że ma podarte i zabłocone trzewiki, połataną bieliznę. Te względy wpłynęły na jej opór. Zaczęła oddalać się szybko, schodząc na ulicę Oboźną¹⁶⁰.

„Podarte trzewiki” i „połatana bielizna” — te nieefektywne szczegóły intymnej garderoby rozbijają brutalnie nastrój wieczornego *tête-à-tête* dwojga kochanków sprowadzając mniemaną „romantyczność” sytuacji do wymiarów prozaicznej rzeczywistości życia, banalnej i pospolitej prawdy. Przypomina się raz po raz nieponętne detale, żenujące szczegóły, wstydlive okoliczności, ponieważ tego wymaga konsekwencja obrazu, w którym nie powinno być ani jednego szczegółu, ani jednej postaci, ani jednego uczucia, co by rozpraszało, roświetlało ową przytłaczającą szarość, od której idzie smutek.

Opis libacji na stacji Trebizondów (*Oko za oko*), choroba morska pasażerów statku zdążającego na Korsykę (*Dzieje grzechu*), spotkanie Cezarego i Seweryna Baryków między dołem kloacznym a rowem gnijących trupów (*Przedwiośnie*), z naturalistyczną bezwzględnością skreślony obraz wiszącego na szubienicy pana Granowskiego (*Charitas*) — wszystkie te i podobne im sytuacje i sceny (a nazbierałoby się takich więcej) należą do tej właśnie kategorii dysonansowych i drastycznych motywów, których funkcją obniżyć ton opowiadania do ostatecznej, możliwej i dopuszczalnej granicy, aby wywołać w nas uczucie smutku wobec odrażającej nędzy, płaskiej pospolitości, trywialnego chamstwa, nikczemności i potworności życia.

Takie ujęcie rzeczywistości nie tylko nadawało dziełom naturalistów specyficzny koloryt, zanurzało ich fikcyjne światy w jakiejś szarzyźnie bezsłonecznej, ale zarazem nasycalo je w niejednym wypadku znamienym tonem rozpaczliwej beznadziei. Znikomość i śmieszność ideałów, pospolitość płaskiego bytowania, wieczysta mę-

¹⁶⁰ *Oko za oko. Pisma*, t. II, s. 176.

ka i daremność wysiłków, zmierzających do wyzwolenia się spod tyranii losu, skoro życiem rządzi fatalizm praw natury, a człowiek jest z istoty swej, z wewnętrznego impulsu zły i przewrotny, monotonia jednostajnych dni, które niczego nie niosą i nie zwiastują żadnej odmiany — oto przeznaczenie każdego z nas w przekonaniu naturalistów. U progu szczęścia przychodzi śmierć, iluzoryczne marzenia rozwiewają się w nicość pod uderzeniami szyderczej ironii, istnieć, to znaczy ponosić kolejne klęski, wyzbywać się ostatnich złudzeń, poddawać się z rezygnacją nieuniknionemu biegowi rzeczy aż do tego momentu, gdy wszystko staje się już obojętne, nieważne. „Jakże życie jest złe i podstępne. Czy można uniknąć pewnych wyroków losu? Czy można wymknąć się przeznaczeniu?” (Maupassant). Wszelki bunt jest dowodem nieroztropności i wywołuje jeszcze większe rozczarowanie i przygnębienie, ponieważ ideał, którego nierozsądnie szukamy, może się okazać gorszym od pospolitej codzienności. Cała mądrość polega na umiejętności kompromisu i zgody z tym, co nieuniknione i konieczne. Nie kusić losu, nie prowokować zuchwałymi uroszczeniami wobec życia groźnych odwetów przeznaczenia. „Schopenhauer ma słuszność; życie ludzkie porusza się jak wahadło między bólem a nudą” — stwierdza Huysmans w noweli *Z wodą*. A jakież wyjście z tego błędnego koła? „Trzeba tylko założyć ręce i starać się zasnąć”¹⁶¹. Ta sama myśl dręczy jednego z bohaterów Zoli, Łazarza Chateau. W jego pojęciu

...życie było bólem i doprowadzało do moralności fakirów indyjskich, do wyzwolenia przez unicestwienie... Zapowiadał ostateczne samobójstwo ludów, rzucających się masowo w mroki, odmawiających płodzenia nowych pokoleń w dniu, gdy ich rozwinięta inteligencja przekona je o głupiej i okrutnej paradzie, którą kazała im odgrywać nieznana siła¹⁶².

„Wszystko jest niczym” — oto jak określa badacz naturalizmu francuskiego Deffoux kwintesencję „filozofii” jednego z pomniejszych reprezentantów kierunku Henryka Céarda¹⁶³.

Wszystkie te i tym podobne wypowiedzi są niczym innym, jak wyrazem tych sprzeczności kapitalistycznego świata, z których wyrastał naturalizm jako jeden z wielu kierunków chylącej się ku dekadencji myśli i sztuki mieszczańskiej. Na tle symbolistycznych, ekspresjonistycznych i formalistycznych tendencji czasu jest naturalizm

¹⁶¹ Por. Markiewicz Z., *Grupa Medanu*, s. 60.

¹⁶² *Ibid.*, s. 58.

¹⁶³ *Ibid.*, s. 61.

„jeszcze próbą stworzenia konstrukcji naukowo sprawdzalnej. Ale konstrukcja ta prowadzi do coraz bezwzględniejszego determinizmu, wyłącza ze świata ludzkiego świadomość i wolę, pęta człowieka w siłach fatalizmu biologicznego”¹⁶⁴. Zrównanie jakościowe procesów fizjologicznych i procesów społecznych wiodło do zaprzeczenia sensu i celowości wszelkiej walki, wszelkiej rewolucji i przewrotu, boć przecież na nic to się przyda, wszystko zostanie po staremu, skoro człowiek jest zwierzęciem¹⁶⁵. Toteż już w roku 1852 stwierdzał Flaubert w jednym z listów z głębokim pesymizmem:

Przeminął czas piękności... Jesteśmy w jakimś korytarzu pełnym mroków, posuwamy się omackiem w ciemnościach. Brak nam oparcia; ziemia wymyka się spod stóp...¹⁶⁶

A w innym liście, już po roku 1871, po jego wielkich doświadczeniach i nauce, napisze:

Ach jakąż bestią niemoralną jest tłum. Być człowiekiem to upokorzenie... Sądzę, że tłum, zbiorowisko stadne, zawsze będzie godny nienawiści¹⁶⁷.

„Opierając się na biologii” naturalizm „skłania się... ku fatalizmowi i pesymizmowi, gdyż ograniczając się do jednostki staje wobec perspektywy śmierci”¹⁶⁸. Maupassanta ściga przez całe życie lęk przed starością i lęk przed tym, co dzieje się z człowiekiem po śmierci. Wzmagające się pod koniec życia zwątpienie ukazuje mu świat jako igrzysko, którym bawi się okrutne bóstwo. Ono stwarza wojny i zabija tysiące ludzi. Wielkie, niekończące się umieranie idzie poprzez naturę¹⁶⁹. A Zola na schyłku twórczości oceniając współczesność na tle przemian, jakie przeżyła burżuazja w ciągu stu lat swego wszechwładztwa i potęgi, zamykał bilans głęboko pesymistyczną diagnozą:

...postęp nie istnieje. Dość spojrzeć ku końcowi poprzedniego wieku, kiedy to Condorcet głosił powrót złotego wieku, nadchodzącą równość, pokój między ludźmi i narodami; szlachetne złudzenia przepełniały serca wszystkich, utopia otwierała niebiosa wszelkich nadziei. A w sto lat później — jakież upadek! Ten obecny schyłek naszego wieku, który dogorywa w mrokach bankructwa nauki, wolności i sprawiedliwości, który zapada się w krew i błoto — na samym

¹⁶⁴ Nowakowski J., *Spór o Zolę*, s. 9.

¹⁶⁵ Por. Burow A. J., *Estetyka*, s. 34.

¹⁶⁶ Por. Nowakowski J., *op. cit.*, s. 9.

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ Fréville J., *Zola*, s. 49.

¹⁶⁹ Por. Urtel H., *Guy de Maupassant*, s. 106, 122 n.

progu groźnej niewiadomej stulecia nadchodzącego... Jedna tylko zostaje możliwa szczęśliwość: unicestwienie¹⁷⁰.

Przechodząc do Żeromskiego stwierdzamy niejedną analogię w postawie, ocenie, w samym odczuciu istoty życia. Jakże np. znamienny jest fakt, że tytu bohaterów pisarza, i to tych właśnie, z którymi łączy go tajemny sojusz ideowej solidarności, poprzez których przepływa jak gdyby nurt jego własnych, najintymniejszych myśli i wzruszeń, ginie śmiercią tragiczną, bezmyślną, co zdaje się świadczyć o fatalistycznym bezsensie życia. Małżeństwo Poziemscy z Promienia, Korzecki z Ludzi bezdomnych, Piotr Olbromski, Gintuł, Wyganowski z Popiołów, Nienaski, Xenia i czysty rycerzyk odradzającej się Polski Włodzimierz Jasiółd z trylogii Walka z szatanem, Sułkowski z tragedii pod tym imieniem i wielu innych, których nie podobna wyliczać, wszyscy oni giną świadcząc jak gdyby swoją śmiercią o ślepych okrucieństwie losu, „co z cienia tajnych praw na złe człowieczeństwa rządzi”. A ileż jest w dziełach Żeromskiego istot śmiertelnie rozczarowanych i zdruzgotanych przez życie, od Judyma i Joasi począwszy, a na bohaterach ostatnich utworów pisarza skończywszy. Przejawiała się w takim oświeclaniu spraw ludzkiej egzystencji niesamowita namiętność „rozdrapywania ran”, co najpełniejszy wyraz znajdowało w dysonansowym zrywaniu akcji, w zamykaniu utworów bolesnym, a nie zawsze kompozycyjnie uzasadnionym i bezwzględnie koniecznym zgrzytem rozpaczliwego zwątpienia jak w ostatnim np. tomie trylogii, w powieści Charitas, w tym wstrząsającym przeciwstawieniu najniewinniejszej istoty, pięcioletniego dziecka przerażającej pustce bezbrzeżnych, niemych, jesiennych pól.

Zło jest tak potężne w świecie Żeromskiego, że zatrzuwa nawet istoty czyste i szlachetne. Gdy Włodzimierz Jasiółd dowiaduje się od służącej Śniców, że przywieziono z frontu porucznika ciężko rannego, to wiadomość ta nie wprawia go bynajmniej „w stan chrześcijańskiego współczucia”. Uczucie, którego na tę wiadomość doświadcza, to raczej „żywiolowa, dzika i niska, nienasycona i wbrew woli wciąż z głębi wybuchająca pogańska radość”¹⁷¹. Hrabia Bodzanta z Dziejów grzechu w przystępie gwałtownego ataku znudzenia cnotą wyzbywa się w jednym momencie zdobywanej przez lata swojej prawdy i sta-

¹⁷⁰ Por. Nowakowski J., Spór o Zolę, s. 14.

¹⁷¹ Charitas, 1928, s. 260.

cza się z wyżyn duchowego szlachectwa w ramiona pięknej eks-jaw-nogrzeszniczy. W duszy Ewy Pobratyńskiej, niegdyś tak czystej i niewinnej, szaleje piekło zła. Św. Wojciech, co — zdawałoby się — do gruntu wytrzebił w sobie myśl i wspomnienie o grzechu, doświadcza, niemal w godzinie śmierci, najstraszliwszych pokus.

Takie stwierdzenia prowadziły do znamiennych uogólnień, w których przejawia się jak gdyby dezaprobata, negacja życia, lęk przed jego bezsensem, przed niespodzianymi uderzeniami mściwego losu, przed nieobliczalną w swych zbrodniczych możliwościach duszą ludzką. „Wszędzie na ziemi historia mordów i rzezi stanowi to, co nazywamy historią ludzkości” — powiada Venture w rozmowie z Sułkowskim¹⁷². „Świat pełen jest zdrady, podstępu i sprzedajności sumienia” — mówi znowuż w innym miejscu tejże tragedii bohater¹⁷³. Zło zdaje się być zasadą bytu i przeznaczeniem człowieka. Gdy z ust siostry miłosierdzia w *Godzinie* usłyszy młodzieniec przypomnienie wielkiego nakazu „Nie zabijaj”, odpowie jej pytaniem pełnym zwątpienia i bolesnego sarkazmu: „...nie zabijaj! Czemuż stworzony jest orzeł, co czatuje na krzemiennym zamczysku swoim w szczycie łańcucha gór, orzeł, który śmieje się z jęku swych ofiar, pasie z rozkoszą oczy widokiem wnętrzości, pazurami wyrwanych, wdycha kurz krwi ciepłej i z okrzykiem szczęścia zabija?”¹⁷⁴. Takie same pytania rzucić będzie w głuchy mrok pustynnego nieba Fortunatus, kapłan manichejski, na próżno oczekując odpowiedzi¹⁷⁵. Marek Józef Katerwa z utworu *Cienie* przywołując we wspomnieniu obraz uwiedzionej i porzuconej dziewczyny, doświadcza straszliwego wrażenia, że niczego właściwie o sobie nie wie, „jaka namiętność z duszy jego wystrzeli, w którą stronę się zwróci. Czy owocem jej będzie dobro czy zło, cnota czy niegodziwość? Czy w sercu kryją się i wyjdą zeń kiedyś sprawy cnotliwego czy dzieła zbrodniarza”. I przenika go jak ostrze noża myśl jedna: „jak straszliwie niepewną, jak wątpliwą jest władza człowieka nad sobą, nad instynktami duszy”¹⁷⁶.

Najbardziej może jednak znamienna z interesującego nas tu punktu widzenia jest tak zawsze żywa i nigdy właściwie w Żeromskim nie wygasająca tendencja do przesuwania niekiedy problemu istoty i celowości życia z płaszczyzny społecznej i moralnej na płaszczyznę bio-

¹⁷² Sułkowski, Warszawa—Kraków 1929, s. 94.

¹⁷³ *Ibid.*, s. 125.

¹⁷⁴ *Godzina. Pisma*, t. III, 1949, s. 36.

¹⁷⁵ *Popioły*, 1946, t. II, s. 41 n.

¹⁷⁶ *Cienie. Utwory powieściowe*, Warszawa—Kraków 1923, s. 131.

logiczną. Bo dla Żeromskiego człowiek, świat, życie to niekiedy — jak u naturalistów — zagadnienie fizjologiczne, zagadnienie, które się niejako zamyka i rozwiązuje tragicznie w orbicie nieugiętych, wrogich człowiekowi praw przyrody. Bo oto tego pisarza, tak pogańsko rozkochanego w „urodzie życia”, nęka jednocześnie aż do ostatnich dni nigdy nie dające się przełamać, niejako zadawnione w całej jego strukturze i nastroju psychicznym, zatruwające każdą radość smutkiem i rozpaczą przekonanie o swoistej irracjonalności życia, o tragicznej bezsile i bezbronności człowieka, wydanego na łup ślepych potęg natury i dążącego poprzez mękę krótkiego życia ku nieuchronnej zagładzie. Problem biologicznego trwania i biologicznej zagłady indywiduum urasta do jednego z kluczowych zagadnień twórczości rzucając na nią raz po raz mroczny, posępny cień. Bardzo znamienne są pod tym względem ostatnie notaty pisarza, poczynione na marginesie lektury książki Witolda Rubczyńskiego *Filozofia życia duchowego* (Poznań 1925). Myśli, w notatach tych utrwalone, streszczają niejako w sobie wątek refleksji przesuwających się raz po raz na przestrzeni całej twórczości Żeromskiego.

4) Człowiek opuszczony jest z musu, na przekór wszystkim wysiłkom miłości najdroższych osób i życzliwych bliźnich — oddany na niełaskę sił ślepych — opuszczony jako obiekt gry potęg niewidzialnych — żywota i rozwoju mikrobow, bakcyliów, rozkładającej konsumpcji, rozpetanej mocy zniszczenia, oddany we wszechsiłę zagłady, potężniejszej z dnia na dzień, z nocy na noc.

6) Wygraną w tajemniczym igrzysku sił skrytych a widomym zadaniem potęg nie dających się dostrzec jest naga, zimna, obojętna śmierć.

7) Ustaje wielotwarzowa i wielopostaciowa orgia wielkich, gwałtownych i uporczywych namiętności, biegnąca poprzez żywot.

8) Chwieje się rozsądek, tępa nuda napęlnia rozum.

9) Rozprasza się wiedza, potyka się i upada cnota.

10) Moc obowiązująca zasad kruszy się i zamienia na rumowie.

11) Nadchodzi zagłada samowiedzy.

12) Myśl jasna chyżo zamienia się w obłąd.

13) Obłąd sam przemienia się w ślepe mękę, w mrok, brzydotę i ostateczne zło, bez kształtu, zakresu i czasu trwania¹⁷⁷.

Świadomość zła, grozy życia bywa niekiedy tak ciężka do udźwignięcia, że zamienia się w otwartą, jawną negację życia. Nicość, nieistnienie wydać się może czasem szczytem szczęścia. Raduskiego z powieści *Promień*, powracającego z nocnej wędrówki po okęgach nędzy łzawieckiej, ogarnia niespodzianie ze wszech stron *taedium vitae*:

¹⁷⁷ Ostatnie notaty. *Elegie...*, Warszawa—Kraków 1928, s. 367 n.

Odejść dokądś, uciec, nie wiedzieć nic a nic, rozplynać się w jakiejś bezniernej, ciepłej kąpieli, spocząć w nicości na wieki, na wieki...¹⁷⁸

Identycznej pokusy doświadcza Joasia Podborska z *Ludzi bezdomnych*.

Do niczego nie mam ochoty [pisze w swoim dzienniczku]. Sama siebie pytam, czego mi się chceć może, i ciągle, nie mówiąc sobie tego, stwierdzam, że pragnęłabym jednej tylko rzeczy: nie być¹⁷⁹.

I ponownie, w obliczu miejsc ukochanych, pod wrażeniem tej nicości, która stała się udziałem ludzi niegdyś żywych, tak bardzo drogich i bliskich, doświadcza pragnienia śmierci.

Zeszła na mnie żądza śmierci. Tylko ją jedną czułam i ona była ostatnim tętnem mojego serca¹⁸⁰.

Dla pana Granowskiego z powieści *Charitas* pod wpływem przeżyć wojennych i rozrachunków z samym sobą śmierć zdaje się naturalna i upragniona

jak smak wody lub pożądanie snu... Gdyby go była spotkała o którejkolwiek godzinie... przyjąłby ją z pogodą. Och, patrzeć na ludzi, na ich zwierzęce zabiegi... Nie móc o sobie nic lepszego powiedzieć, niż się o nich myśli i mówi... Przypatrzył się już dostatecznie smętnemu gatunkowi ludzkiemu na wyżynie i na nizinie, w bogactwie i tałatajstwie, w kryminale i w tej kryjówce. Dostyc widoku! Przypatrzył się również sobie. Miał aż nadto dosyć. Nic ciekawego nie przewidywał już na przyszłość. Przeszłość zatruta była przez nieznośny wyrzut sumienia. Spać! Zapragnął śmierci¹⁸¹.

Zbierając, co powiedziano, możemy stwierdzić, że u Żeromskiego spotykamy się w zasadzie z tym samym typem, z tą samą właściwie odmianą pesymizmu, co u naturalistów. Odrzucimy młodopolskie naloty stylistyczne, wyzwólmy się na moment spod sugestii patosu słowa i owej namiętności tonu, właściwej Żeromskiemu, a bez wątpienia obcej naturalizmowi, który chciał być tylko rejestracją chłodną, obiektywną — a zostanie na dnie, jako jądro rzeczy, naturalistyczny pesymizm doświadczenia. Obserwacja życia, niewątpliwie jednostronna, bo wyczulona szczególnie na jego negatywne i wrogie przejawy, reagująca w konsekwencji silniej na wszystko, co w życiu jest złe i nieprzyjemne, na zwierzęcość w człowieku, na okrucieństwo w przyrodzie, ustawicznie nekająca pisarza myśl-męka, że ostatecznym

¹⁷⁸ *Promień. Utwory powieściowe*, wyd. V, 1923, s. 207.

¹⁷⁹ *Ludzie bezdomni. Pisma*, t. VIII, s. 182.

¹⁸⁰ *Ibid.*, s. 261.

¹⁸¹ *Charitas*, 1928, s. 326 n.

rezultatem poczynañ ludzkich jest rozkład ciała, unicestwienie, niemożność wyjścia poza zakłęty krąg biologizmu — oto społeczne, światopoglądowe i uczuciowe źródła pesymizmu autora *Róży*, te same w zasadzie, które inspirowały naturalistów. Nie zamierzamy tu oczywiście twierdzić, że Żeromski w taki sposób i tylko taki widzi świat i człowieka i że doszedł do takiej diagnozy życia i takiej postawy wobec świata tylko za podniętą naturalistycznej sztuki. Dzieło literackie jest wytworem wielu skomplikowanych, nie zawsze dających się z całą oczywistością i pewnością ustalić bodźców. Zachodzą bez wątpienia między twórcami, dziełami i kierunkami całymi wzajemne związki, oddziaływanie, wzajemne zapładnianie się idei i pomysłów, ale to oddziaływanie i zapładnianie dokonywa się najczęściej na bardzo odległych i okrężnych, niełatwych do wykreślenia drogach. Wskazaliśmy w rozważaniach poprzednich na bardzo prawdopodobne, a pozaliterackie, społeczne i osobiste źródła owej pesymistycznej postawy pisarza wobec świata. Nie ulega wątpliwości, że pesymizm Żeromskiego był następstwem ideologicznych zbłąkań pisarza, ograniczeń inteligentkich, niemożności ostatecznego przekroczenia tej granicy, która mimo wszystkiej żarliwości moralnej i społecznej oddzielała go przecieź do końca od walczącego świata rewolucji ludowej. Jeśli więc byłoby niedopuszczalnym uproszczeniem dopatrywać się głównych źródeł pesymizmu pisarza w przejęciu się doktryną naturalizmu, to z dużą dozą prawdopodobieństwa można by przyjąć, że zrodzony pod naciskiem uwarunkowań społecznych, pod wpływem doświadczeń własnych i na tle osobistych dyspozycji pesymizm autora *Siłaczki* znalazł w naturalizmie europejskim swoistego sojusznika, dodatkowe źródło inspiracji ideowej, sugestionujące podatną wyobraźnię i uczuciowość pisarza właściwą naturalistom negatywną oceną życia. Stąd tyle momentów zbieżnych, tyle wypowiedzi znamienne, pod którymi klasyczni przedstawiciele szkoły podpisać by się mogli bez wahania. Podobieństwo postawy stwarzało poza tym dogodne warunki i podłoże dla przyjęcia innych osobliwych sugestii doktryny i estetyki naturalistycznej, ułatwiało ich przenikanie do świadomości twórczej Żeromskiego.

Z pesymistycznym poglądem na świat, na człowieka i na życie wiąże się najściślej inne, bardzo dla postawy naturalistów znamienne zjawisko: nieobecność humoru. Humor, tak reprezentatywny dla lite-

ratury realistycznej, niejako organicznie spojony z tym typem twórczości, w naturalizmie nie istnieje. Rzecz to całkowicie zrozumiała. Pesymizm i humor — to dwa rodzaje ustosunkowania się do rzeczywistości, które istotnie zdają się wykluczać wzajemnie. Zjawisko humoru wynika bowiem z zasadniczo optymistycznej i afirmującej postawy wobec świata. Przyjmuje się życie takim, jakie jest, dostrzega się jego ujemne, ale i dodatnie strony. Konsekwentny pesymizm naturalizmu wykluczał możliwość pojawienia się humoru.

Nie zna go więc niemal zupełnie Zola. Nie potrafi on nigdy bawić się tymi śmiesznościami życia, które są jego nieodłącznym atrybutem i może nawet koniecznym dopełnieniem jego bogactwa i rozrzućnej różnorodności. Mówiąc o małych, śmiesznych ułomnościach Zola przyobleka się zawsze w powagę sędziego, który dyktuje protokół; zawsze ten „wielki” styl¹⁸². U Maupassanta bywa nieco lepiej, ale i u niego brak właściwie utworów, w których humor byłby klimatem dominującym dzieła. Świat to klinika, niewyczerpane źródło podnieć dla satyryka, ironisty, szydery, któremu sprawia szczególną przyjemność łowienie paradoksów życia. U innych naturalistów bywa podobnie. I u nich prawie nigdy nie spotykamy się z humorem w ścisłym znaczeniu, raczej z komizmem sytuacji lub charakterów, jeszcze częściej z ironią, szyderczą, gryzącą, zjadliwą, w której pisarz zaznacza dystans i wyższość wobec przedstawionego przedmiotu. Naturaliści wychodząc ze swego apriorycznego założenia, że w człowieku szukać należy przede wszystkim zwierzęcia, robili to ze szczególnym zapalem podkreślając jednocześnie, że człowiek jest zwierzęciem o wygórowanych, bezpodstawnych pretensjach i dlatego jest głupi, komiczny i śmieszny. To zaciekle tropienie głupoty i śmieszności sprawia takie wrażenie, jakby autorowie znajdowali w tym osobliwą radość, swoistą satysfakcję i zadowolenie. I gdy się bliżej zanalizuje owe komiczne momenty, rozsiane w dziełach tych pisarzy, owe ironiczne uwagi i komentarze, jakich nie szczędzą oni swoim postaciom, dochodzi się do przekonania, że ów swoisty śmiech płynie najoczywściej nie z dobrego samopoczucia, z ufności i życzliwości dla życia, lecz wręcz przeciwnie, z żywiołowej awersji i niechęci, z pogardy dla tego świata, który bierze się za przedmiot dzieła. Śmiech naturalistów okazuje się więc ostatecznie jeszcze jednym efektywnym sposobem demaskowania nicości i bezwartościowości istnienia: jakże głupio urządzony jest

¹⁸² Por. Wolff E., *Zola und die Grenzen von Poesie und Wissenschaft*, Kiel und Leipzig 1891, s. 24.

świat, jak denerwująco śmieszni w swych bezpodstawnych pretensjach, uroszczeniach, w swoich złudzeniach i kłamstwach są ludzie.

Przyjrzyjmy się tym sprawom u Żeromskiego. Otóż jedno trzeba tu na wstępie podkreślić. To, co się dotąd w literaturze krytycznej o humorze tego pisarza mówiło, należy na ogół do kategorii nieporozumień. Jeśli przez humor *sensu stricto* rozumieć będziemy tę specyficzną odmianę reakcji na zjawiska rozśmieszające, która rodzi się z wybaczącej, pogodnej, optymistycznej i afirmującej postawy wobec świata, przyjmującej rzeczywistość ze wszystkimi jej ułomnościami i śmiesznościami, o ile ich charakter nie narusza naszego poczucia wartości i pozwala uznać owe niedostatki życia za zjawiska całkowicie zrozumiałe i życiu przynależne¹⁸³, to humoru w tym rozumieniu, humoru w Dickensowskim czy Prusowskim stylu, u Żeromskiego na ogół nie ma. A właściwie istnieje dla Żeromskiego jedna tylko dziedzina, której wspomnienie wywołuje w nim czasem ów tak rzadko pojawiający się w jego twórczości promienny uśmiech, pełen sympatii i miłości: kraj lat dziecińczych. Toteż jedynym utworem, w którym ów uśmiech gości wyjątkowo, są *Syzyfowe prace*, a potem pojawia się on okazjnie w *Urodzie życia*, gdy mowa o niesfornej czeladce nauczyciela Kozdroja, która na stryszku, obok izby Rozłuckiego, urządziła sobie tajne siedlisko konspiracji dla lektury patriotycznej poezji. Tylko ten świat minionej bezpowrotnie młodości, świat w oddaleniu i we wspomnieniu nabierający coraz cudniejszych barw, spowity tym głęboko tkliwym uczuciem przywiązania i tęsknoty, jakim darzymy rzeczy bezcenne, a raz na zawsze stracone, tylko on jeden zdolny jest dostarczyć materiału dla jedynych w twórczości pisarza przepojonych miłością i sentymentem uśmiechów pogodnego humoru. Wszystko inne możemy nazwać, jak chcemy: sarkazmem, karykaturą, groteską, ironią, szyderstwem, drwiną, ale w żadnym wypadku humorem. Humor, tego pogodnego śmiechu, który postać rozśmieszającą otacza uczuciem sympatii i życzliwego pobłażania, u Żeromskiego nie ma i to jest rys łączący tego pisarza ze światem idei naturalistów.

Z jakimiż tedy rodzajami śmiechu spotykamy się w dziele autora *Popiołów*? A więc bardzo często z komizmem sytuacyjnym, jak np.

¹⁸³ Por. Timofiejew L. I., *Teorija literatury*, Moskwa 1948, s. 84.

w scenie powrotu Rafała i Krzysztofa z nocnej wycieczki na Wisłę w *Popiołach*, w „straszliwej” przygodzie Łaskawicza, który co dzień „metodycznie” podglądając z ukradka pannę Zofię na skutek nieszczęsnego przypadku wpadł pewnego razu w stroju wcale nieoficjalnym do pokoju tak absorbującej jego uwagę panny i to w sam środek licznie zebranego w tym dniu stadka nadobnych i niewinnych dziewic (*Kara*), czy też w szeregu scen w *Przedwiośniu*, jak np. w przygodzie nocnej ks. Anastazego, któremu młody świerk tak się „cały wpakował pod sutannę i między nogi, a w sposób tak wyjątkowo uporczywy, iż żadną miarą nie można było ani przeskoczyć, ani ominąć, ani w ogóle przerwać tego dosiadanania świerka z jego bujnymi i sprężystymi gałęzmi”¹⁸⁴; w przygodzie panny Wandy z gniewną i agresywną perliczką; w scenie tanecznych piruetów roznegliżowanej panny Karoliny, którą obserwuje z przyjemnością rozbawiony, a niewidoczny dla uroczej Karusi Cezary Baryka itp.

W wielu jednakże scenach tego sytuacyjnego komizmu, z jakim spotykamy się dość często na kartach pism Żeromskiego, można zaobserwować ponadto pewien rys znamieny, pewne osobliwe zabarwienie uczuciowe, które bardzo żywo przywodzi na myśl analogiczne zjawiska z praktyki literackiej naturalistów. Jest to mianowicie komizm o podkładzie bolesnym, jest to śmiech, na którego dnie czai się smutek, jak np. w owej scenie z III t. *Popiołów*, dziejącej się w splugawionym i sprofanowanym kościele hiszpańskim, kiedy to Krzysztof Cedro obserwuje bluźniercze wybryki rozwydrzonych żołdaków. Poszczególne sytuacje niewątpliwie komiczne nie wywołują przecież uśmiechu, lecz działają jak brutalne pchnięcie, jak znieważenie w nas poczucia godności. Toteż i w Krzysztofie, który pod wpływem głodu i pragnienia w pierwszym odruchu skłonny jest wziąć udział w bluźnierczej uczcie, „nagle pogarda buchnęła... jak womity. Wypchnęła go duma z tego szeregu. Poszedł precz wprost na swe miejsce, klnąc głośno i bardzo brzydko”¹⁸⁵. Podobnie ma się rzecz w owych scenach drastycznych, jakie zmuszony jest oglądać stary pan Granowski w lochach debrzańskich w czasie ofensywy rosyjskiej (*Charitas*). Rozbestwienie zwierzęce przypadkowo zgromadzonego tam zbiorowiska okazów *homo sapiens* i komiczna forma relacji, zastosowana do wyczynów erotycznych rozpustnej pisarzowej i jej agresywnych partnerów, dają w rezultacie efekt ponury i przygnębiający. Powstaje ta specyficzna

¹⁸⁴ *Przedwiośnie*, 1946, s. 119.

¹⁸⁵ *Popioły*, Czytelnik, 1946, t. III, s. 43.

odmiana śmiechu, która wywołując niewątpliwie pożądaną reakcję łączy się zarazem z nieodpartym, żywiołowym uczuciem dezaprobaty, sprzeciwu. Jest to śmiech, który wywleka na wierzch ohydę życia.

Temu samemu celowi służą u Żeromskiego karykatura, sarkazm, szyderstwo. Karykatura o wybitnie satyrycznym zacięciu, jak np. w przypadku owego renegata z klerykowskiego gimnazjum, profesora Majewskiego, który zwykł powtarzać wszystko, cokolwiek

...zwierzchnik jego wykonywał. Kiedy inspektor Sieldiew marszczył swe niskie czoło i mrużył oczy — pan Majewski przybierał minę surową; kiedy się natrzęsał szyderczo z głupich mniemań małych „przywiślańców” na punkcie arkanów etymologii i syntaksy — pan Majewski chichotał do rozpuku; kiedy inspektor spoglądał na drzwi ze złością i podglądającym rodzicom dawał znaki, aby się usunęli i zachowywali cicho — pan Majewski trzepał rękami i wykrzywił się spazmatycznie. Krzesło jego stało nieco w tyle za krzesłem inspektora, a ta pozycja dozwalała nauczycielowi klasy wstępnej obserwować każdej chwili spod oka wyraz twarzy potentata gimnazjalnego¹⁸⁶.

Przedmiotem najzaciętszych ataków satyrycznych pisarza jest mieszczaństwo i reprezentatywne wytwory tej formacji społecznej: typy dorobkiewiczów, filistrów, snobów. Już sam ten fakt świadczy o niedwuznacznych parantelach z naturalizmem, który nie znosił burżuazji niejako programowo. Karykaturalne obrazy małomiasteczkowej wegetacji rozmaitych Obrzydłówków, Posuch, Wieprzowodów prześwietla pisarz błyskami zjadliwego sarkazmu i szyderstwa. Ośmieszanie człowieka i demaskowanie przez śmiech to namiętność, która bardzo często dochodzi w Żeromskim do głosu. Jest w nim drażniąca pasja nicowania pewnych typów ludzkich, budzących szczególniejszą jego awersję i niechęć. Dzieje Bijaka-Bajakowskiego z *Doktora Piotra*, po chamsku i brutalnie pnącego się ku górze po karkach bliźnich, doskonała sylweta Juliusza Paducha, „genialnego” krytyka, zatrującego otoczenie i siebie jadem nienawiści, programowej negacji i nieuzasadnionych uroszczeń, niezliczone, a z naturalistycznym zacięciem kreślone wizerunki prowincjonalnych „troglodytów”, zwłaszcza z nowel i opowiadań, cała ta galeria figur z literackiego *panopticum* pisarza to nie tyle wytwory humorystycznego na świat spojrzenia, ile satyrycznej pasji i żywiołowej awersji, która wyjaskrawia rysunek, aby tym ostrzej wydobyć i piętnować przedmiot swego gniewu. Śmiech spełnia tu rolę swoistego odczynnika chemicznego, który wydobywa na jaw i obnaża małość i nikczemność moralną gatunku ludzkiego. A bywa niekiedy, że śmiech ten nabiera tonów nieprzy-

¹⁸⁶ *Szyzyfowe prace. Pisma*, t. VI, s. 63.

jemnych, gdy staje się wyraźnie zjadliwy i zgryźliwy, oschły, kostyczny i szczególnie bezwzględny, jak np. w owej skrótowej relacji o „sukcesach” Ewy na kieleckim bruku. Ewa

...przez stosunek wyrobiła sobie paszport na imię Anny Winter i z kufrem sukien ogromnym jak Sukiennice pojechała na chybił trafił do niejakiego miasta Kielce... I tu zawróciła głowy całemu światu. Wszystkie scribesy z gubernii, powiatu, „pałaty”, sądów wszelkiego gatunku, wszelkie rodzaje burżuazji, stan cywilny i wojskowy — słowem płeć męska miasta rujnowała się na nią do ostateczności. Zaciągano długi, zaprzędawano ducha Żydom, byleby posiadać odpowiednią walutę dla osiągnięcia łask Winterki. Cnotliwe, katolickie miasto zgrzytało plotkarskimi zębami na widok prześlicznej i jakby coraż piękniejszej nierządnicy, spacerującej w najwykwintniejszych szatach po ogrodzie miejskim i w sposób wszeteczny defilującej pod Karczówkę. Wlokły się zawsze za nią roje zalotników z pominięciem najcnotliwszych dziewic z najszanowniejszych w Kielcach rodzin. Doszło do tego, że ludzie żonaci (horribile dictu!), narzeczeni, szanowni obywatele, lekarze, znani daleko mecenasi kieleccy, a wreszcie sami (co, przez litość, niech zostanie między nami!) księża kanonicy, tudzież proboszczowie...¹⁸⁷.

Specyficzną odmianę śmiechu, dla Żeromskiego bardzo znamiennej, wywołuje pisarz bardzo często przez zastosowanie charakterystycznego typu relacji słownej. Ten świetny stylista pośród mnogości stylów, jakie stwarza, ma jeden, który można by nazwać drwiąco-kpiącym. Istnieją w dorobku pisarza całe utwory utrzymane jednostajnie i konsekwentnie w tym tonie drwiny, żartu i dowcipu, przy czym — rzecz znamieną — autor stosuje zazwyczaj tę właśnie formę narracji i opisu do postaci, zjawisk, wydarzeń zasadniczo sympatycznych mu i bliskich. Toteż pod zewnętrzną tkaniną drwiących i kpiących słów, dowcipów, złośliwych, sarkastycznych uwag wyczuwa się wyraźnie istnienie smutku, tajemnego cierpienia, a zarazem ideowej solidarności z przedmiotem i sympatii dla postaci owym drwiącym śmiechem oświetlonej. Drwina i dowcip stają się tu z jednej strony swoistego rodzaju maską, która osłania uczucia i wzruszenia prawdziwe, metodą opanowywania liryzmu i wybuchów emocji, a z drugiej formą zawołanej krytyki tego stanu rzeczy, tych warunków społecznych i moralnych, które wywołały, zdeterminowały zjawisko owym drwiącym śmiechem na szyderstwo podane. Oto przykład z opowiadania *Z odczytem* (1907): pan Ryzio wybiera się na lubelską wieś z popularną prelekcją dla chłopów.

O naznaczonej godzinie koniska stały przed domem. Pan Ryzio zawinął w zakopiańską pelerynę swój kształt powiewny, tudzież pudło z latarnią czar-

¹⁸⁷ *Dzieje grzechu*, 1928, t. II, s. 183.

noksięską i zasiadł w wasągu. Siedzenie z grubej wiązki słomy pokrywał kilim o tak żywych barwach, że można było dostać drgawek chłopomańskich. Z początku w bajorach gościńca jechało się niemal z burżuazyjnymi wygodami. Lecz po wyjeździe na płaskowzgórze, gdy zawiął późnojesienny, polny, nasz, tamtejszy wiatr...

Pan Ryzio musiał pieczołowicie w jednej ręczce piastować soczewkę, owiniętą w jedwabną chustę wątpliwie japońskiego pochodzenia (dar pożegnalny panny Izabeli), w drugiej ręczce pudełko z grotgerowskimi kliszami. Wiatr tedy, stosownie do swego upodobania, poddymał pelerynę, uderzał w bezbronny brzuch, co sprawiało efekt bajecznego przenikania, jak gdyby tenże wiatr przedostawał się aż poza otrzewną i z zastanawiającą bezwzględnością, absolutnie taką samą, jak na lubelskim polu, wzdłuż, w poprzek, tam i z powrotem, samopas jeździł po flakach.

Pomimo to wszystko pan Ryzio trwał w męstwie. Na coś się przydało zahartowanie, aczkolwiek niezupełnie własnowolne, wskutek chadzania „do figury” w sezonach arcyjesiennych oraz w uroczu marcowe przedwiośnia. Nie podobna by było zresztą nie złożyć tak drobnych przykrości, jak endosmoza wiatru poza otrzewną, na ołtarzyku dobra kultury polskiej.

Toteż pan Ryzio składał na ołtarzyku co się dało — zacząwszy od całości języka, którą nadwierały szczękające zęby, aż do spokoju wyż wzmiankowanvch flaków, które znowu od skakania wozu po ojczystych dziurach zdawały się dyndać na jakimś jednym powrózku, jak wisielec na szubienicy. Zarazem prawica i lewica zgrabiwały do szczętu od piastowania narządów kultury¹⁸⁸.

Mimo drwiącego tonu w istocie rzeczy cała ta historia z odczytem, wysnuta z najdroższych pisarzowi idei i wspomnień (są tu niewątpliwie reminiscencje z działalności oświatowej Żeromskiego w krótkotrwałym okresie swobód konstytucyjnych) owiana jest uczuciem tkliwej sympatii autora. Na dnie drwiącego śmiechu kryje się smutek, ten niezgłębiony smutek, rodzący się z poczucia tragicznego stanu polskiej kultury narodowej w tamtych czasach, z poczucia absolutnej samotności pośród dwudziestomilionowej rzeszy narodu takich walczących w pojedynkę przeciw skoncentrowanym siłom ciemnoty i wstecznictwa pionierów światła, jak ów pan Ryzio, proletariusz-inteligent, trzęsący się w podszytej wiatrem pelerynie studencko-artystycznej po lubelskich rozłogach.

Ten sam typ relacji słownej pojawia się wielokrotnie w twórczości Żeromskiego i to najczęściej w odniesieniu do analogicznych, jak poprzedni, tematów. W tym tonie opowiedziane są np. dole i niedole Ryszarda Nienaskiego w *Nawracaniu Judasza*. Drwiący ton na mocy prawa kontrastu jeszcze silniej akcentuje ideową solidarność autora

¹⁸⁸ Z odczytem. W tomie: *Sen o szpadzie i sen o chlebie*, Warszawa—Kraków 1929, s. 28 n.

z działalnością przedstawionej postaci i z większą mocą podkreśla tragicizm położenia owych nielicznych idealistów, borykających się z polską biedą pośród ciemności narodowej nocy.

Najczęściej jednak występującą u naturalistów i u Żeromskiego formą śmiechu bywa ironia. Naturaliści szczególnie wysoko ją cenili, uchodziła w ich mniemaniu za rodzaj „wyższy”, doskonalszy. Nie uderzała wprost, bezpośrednio w przedmiot budzący dezaprobatę, lecz określiła, podstępnie, często w formie nieoczekiwanej puenty, która nagle odsłaniała istotną postawę autora; wytwarzała dystans między przedmiotem a oceniającym podmiotem; pozwalała wznieść się niejako ponad ów śmieszny świat i spojrzeć nań z góry, w poczuciu własnej wyższości. Ironia odpowiadała postulatowi niewzruszoności, o którą tak pilnie ubiegali się naturaliści. Ironia była formą nagany, w której pisarz znajdował specyficzną satysfakcję, swoiste zadowolenie, nieledwie radość i rozkosz, że udało mu się podchwycić i ujawnić jakąś ułomność i nieomąganą zycia.

Różnorodny kształt wyrażenia przybiera ironia u Żeromskiego. A więc czasem wypowiedzi z pozoru bardzo pochlebnej, pełnej zachwytów, uznania i aprobaty bezwzględnej dla osoby, rzeczy, zjawiska, ale w tych superlatywach podziwu wyczuwa się wyraźnie z lekka ironizujący ton, który w zakończeniu wywodu przechodzi w nieoczekiwane w drastyczną puentę, ujawniającą niedwuznacznie, jaskrawo istotną postawę autora. Oto dla przykładu konterfekt panny Marii Kłuckiej w przedstawieniu Maurycego Zycha z *Mogiły*:

...Panna — żeby nie powiedzieć za mało — anioł. Oczy, jak dwie gwiazdki zaranne, włosy zaplecione w jeden warkocz, dosięgają kolan, usta... bogowie! szanowni bogowie olimpijscy... Te usta zmuszają cię do marzenia o rzeczach żalonych i smutnych, budzą w piersiach bezcelowe westchnienia i jakąś tęsknotę. Spojrzenie ogromnych szafirowych oczu przeraża cię, przenika, dręczy i uciska, jak namiętna, nigdy nie słyszana melodia... Każdy ruch głowy, obciążonej przepychem włosów, chwytą się twojej pamięci i trwa w niej, niecąc tam ciągną, a dziwną rozkosz. Jest to jeden z tych tajemniczych kwiatów, o których poeta mówi, że zakwitają w miejscach samotnych, że są piękną dnia, a noc kocha je, jak rosę. Jest to dziewczica piękna, niby senne widziadło, czarująca każdym promyczkiem włosów — no i głupia, jak stołowe nogi¹⁸⁹.

Ironia tego portretu polega na zastosowaniu wobec portretowanej postaci specyficznego stylu wyrażenia, pełnego superlatywów tak gorących, że zdają się absolutnie wykluczać możliwość wątplenia choćby przez moment o niezwykłych, wyjątkowych wprost walorach nie

¹⁸⁹ *Mogiła*. W tomie: *Rozdziobią nas kruki, wrony...* wyd. III, s. 52 n.

tylko zewnętrznych, ale i duchowych tego „anioła”, tego „tajemniczego kwiatu”, gdy w istocie pustka i głupota owej urodnej, lecz bezwartościowej dziewczyny, a jak się niebawem pokaże zepsutej i dość łatwej kokietki, są drastycznym przeciwieństwem wszelkiej głębi tajemniczej czy anielstwa. Ironia dyskretna i zaledwie wyczuwalna ustępuje miejsca w zakończeniu jednoznacznej, bez ogródek wyrażonej ocenie.

Ironia polega najczęściej na zastosowaniu wobec przedmiotu określeń zasadniczo sprzecznych z istotną jego wartością. Większość opowiadań z pierwszego i drugiego tomu podana jest w takiej właśnie tonacji ironicznej. Pan Kłucki, naczelnik powiatu, jest renegatem, zaprzańcem, ślepo oddanym caratowi służalcem, a więc po prostu mówiąc szubrawcem i łajdakiem, ale Maurycy Zych wyraża się o nim w swoich listach z najwyższą rewerencją. „Piękny to, tęgi i wykwintny mąż stanu. Wąs zawieszisty, ruchy co najmniej kapitańskie”, maniery pełne galanterii; myśli jego są „głębokie”, a umysł badawczy. Gdy Zych nazbyt jawnie prowokuje go w rozmowie, pan Kłucki „chrząkał tylko obyczajem głębokich dyplomatów”¹⁹⁰. Wszystkie wypowiedzi, miniona przeszłość i aktualna działalność tej kreatury są oczywiście drastycznym zaprzeczeniem tych pozornie pełnych szacunku i podziwu określeń. Podobnie pozornie współczujący ton wobec urojonych cierpień pani Natalii (*W siódlach niedoli*) jest w istocie rzeczy wyrazem drwiącej ironii, która piętnuje bezczynne, do cna wyjałowione z jakiejś głębszej treści życie kobiet określonej sfery społecznej. Pani Natalia była

...to kobieta bardzo nieszczęśliwa, jak zresztą większość szlachcianek w tamtej okolicy. Nic one tam nie robią, sieroty, wzorując się na wielkich damach, ale za to nudzą się, jak mieszkanki haremów, ponieważ nie kosztują ani jednej z tych rozrywek, które dla dam rzeczywistych stanowią jedyną postać pracy¹⁹¹.

A oto pogrążona w „modlitewnym skupieniu” panna Teresa Zastrocka:

Młoda dziewczica ukłękła zaraz obok matki na trawniku, wydobyła książkę w aksamitnej oprawie i otworzywszy ją zaczęła pochylać głowę miarowym i dosyć szybkim ruchem, co we wszystkich prawie guberniach „kraju przywiślańskiego” wyobraża głębokie pogrążenie ducha w modłach i rozmyślanii¹⁹².

¹⁹⁰ *Mogila*, s. 53 n.

¹⁹¹ *W siódlach niedoli*. W tomie: *Rozdziobią nas kruki, wrony...*, wyd. III, s. 194 n.

¹⁹² *Ibid.*, s. 201 n.

Po uniesieniach burzliwego romansu z panią Zofią Wawelski powraca zwolna do normalnego stanu. *Oko za oko*

Nadeszły ostateczne egzaminy, porzucenie ławy uniwersyteckiej; otworzyło się szerokie, czynne życie. Pani Wawelska szeptała już niejednokrotnie do ucha jedynekowi o urodzie, a właściwie o posagu pewnej dziewczyny ze sfery burżuazyjnej i ziarna tej propagandy nie padały na opokę. Sam Adaś doszedł już do pewnika filozoficznego, że „życie nie jest romansem” i że należy się na gwałt żenić bogato¹⁹³.

Ironiczny grymas obnaża tu w całej pełni cynizm owej „filozofii” życiowej, która dozwala korzystać z nadarzających się okazji, ale solidny gmach mieszczańskiego szczęścia zaleca opierać nie na iluzorycznych sentymentach, lecz na wypróbowanym i niewzruszonym fundamencie burżujskiego rozsądku.

† W opowiadaniu *Pod pierzyną* czwórka dżentelmenów, elita, „inteligencja... dowcip... szyk i, że tak powiem, filozofia... powiatu” wybiera się na imieniny pani Heleny. W czasie przejazdu przez rzekę załamuje się łód pod wasagiem. Trzech zdołało wyskoczyć i po krach dostać się na ląd stały, jeden został na tonącym wózku. I oto chłopci z pobliskiej wsi śpieszą na ratunek „jaśnie panom”. Jeden z nich bierze na bary owego czwartego, odciętego od ładu na tonącym wozie i poprzez lodowatą topiel dźwiga ku brzegom.

Rękami oparłszy mu się na ramionach, nogami go w pasie objąwszy, wisiąłem jak marna żaba, wcale nawet nieestetycznie¹⁹⁴.

Brnąc pośród wądołów rzeki chłop napomina osobliwego pasażera:

— Trzymać się tu równo! nie gibotać!

Dziwię się dziś, jakim cudem nie dałem mu wówczas tak zwane „w łeb” za wyrażone w tej formie przestrogi — ale wówczas... byliśmy nad przepaścią, na załamujących się lodach, na usuwającym się oparciu stóp — byliśmy równi. Była nawet wówczas sekunda taka, że wśród przejmującego mię do szpiku kości strachu uwierzyłem, jako mrzonki o równości ucieleśniają się... na załamanych lodach¹⁹⁵.

Nieźródlna ironia tego fragmentu (a w tym tonie pisany jest cały utwór) demaskuje w sposób literacko znakomity, a ideologicznie niezawodny stosunek istotny owej „elity”, owego „kwiatu” inteligencji powiatowej do „pocziwych kmiotków”. „Szlachta wchodzi w lud i staje się ludem” — ale w jakichże osobliwych okolicznościach. Niestety, w takich jedyne.

¹⁹³ *Oko za oko. Opowiadania. Pisma*, t. II. s. 183.

¹⁹⁴ *Pod pierzyną*. *Ibid.*, s. 195.

¹⁹⁵ *Ibid.*, s. 195 n.

Nawracanie Judasza

W czasie jednego z przyjęć u pani Sabiny Topolewskiej Ryszard Nienaski

...zauważył... z niejaką pociechą i prawie z rozczuleniem, że każda z wchodzących panien albo poszukiwała *Genezis z ducha* Juliusza Słowackiego albo ją odnosiła i podawała innej. Książka ta wciąż krążyła z rąk do rąk, a jej tytuł był na ustach wszystkich. Widząc, jaki jest poziom kultury tych osób, tak wesołych i na pozór lekkomyślnych, Ryszard nastrojał się na ton odpowiedni. Lecz pani Topolewska, której zwierzył się ze swym namaszczeniem, wyjaśniła mu tajemnicę powodzenia *Genezis z ducha* wskazawszy na pąsowy grzbiet oprawy tej książki. Rzecz była mniej podniosła i skomplikowana. Po prostu panny i mężatki czerwieńczyły swe wargi pocierając je grzbietem oprawy tej książki i stąd tak wielka była w tym pensjonacie jej wziętość¹⁹⁶.

W środowisku pań Sabiny i Lenty, w sferze społecznej, jaką reprezentują te damy, Słowacki i *Genezis z ducha* na taką tylko mogli liczyć popularność i uznanie.

Jakież punkty styczne ma ten specyficzny śmiech z aurą i tonacją literatury naturalistycznej? Otóż to pokrewieństwo wewnętrzne polega na predylekcji pisarza do ironii i drwiącego dowcipu, a więc tych odmian komizmu, które w sztuce naturalistów znalazły najszersze uznanie i zastosowanie, oraz na skierowaniu ostrza owej drwiny i ironii przede wszystkim przeciw tym objawom burżuazyjno-kapitalistycznej kultury, które ze szczególną siłą i ostrością naturalizm atakował. Ironiczno-drwiący ton staje się niemal z reguły tonem dominującym w tych utworach pisarza, w których mowa o tym nieciekawym, burżujskim, mieszczańsko-inteligenckim czy szlagońsko-ziemiańskim światku, którego wygórowane pretensje pozostają w jaskrawej sprzeczności z istotną rolą, pozycją i funkcją społeczną owych klas i środowisk.

Ogólnie rzecz biorąc brak Żeromskiemu w owych momentach śmiesznych, jakie rozsiał dość obficie po swych utworach, optymizmu i pogody, a bez tych dwu warunków nie ma humoru. Komizm Żeromskiego rzadko rozśmiesza, a często skłania do posępnych refleksji. I gdy się dobrze wsłuchać w ów osobliwy śmiech, nabiera się nieodpartego przeświadczenia, że jest on jeszcze jednym środkiem wywołania pesymistycznej wizji świata i człowieka, jest pesymizmem — *à rebours*. Śmiech spełnia tu ściśle określoną funkcję ideową. Karykatura, szyderstwo, żart, drwina, ironia stają się swoistą formą demaskowania małości i nędzy życia. W takim rozumieniu funkcji komizmu zbliża się Żeromski bez wątpienia do pozycji naturalistów, u których

¹⁹⁶ Nawracanie Judasza, 1928, s. 242.

śmiej nigdy nie naruszał założonej jedności atmosfery i tonu, lecz wręcz przeciwnie, potęgował, pogłębiał, nasycił specyficznym, oryginalnym odcieniem programowy, światopoglądowy pesymizm świata ich twórczości.

Rozdział III

ELEMENTY NATURALISTYCZNE W TWÓRCZOŚCI ŻEROMSKIEGO

II. DYNAMIKA WZROSTU I REGRESU

Bardzo różne

Staraliśmy się pokazać w rozdziale poprzednim podstawowe formy, w jakich przejawia się w twórczości Żeromskiego nacisk tendencji naturalistycznych. Pozostaje do omówienia zagadnienie zakresu i granic tej inwazji naturalizmu w poszczególnych okresach twórczości pisarza. Można bowiem dostrzec w tej twórczości pewien swoisty rytm i falowanie, przyływ i odpływ pewnych tendencji, upodobań, skłonności, i ta właśnie zmienność postawy pisarza, form i metod jego pracy pozwala ustalić i zdefiniować pewne charakterystyczne znamiona stylu pisarskiego, których wzajemny stosunek, ulegający wciąż zmianom, modyfikuje oblicze i wygląd poszczególnych dzieł i ich zespołów, stwarzając podstawę dla przeprowadzenia obiektywnej, znajdującej oparcie w materiale faktów periodyzacji dorobku literackiego twórcy *Przedwiośnia*. Za punkt wyjścia naszych rozważań przyjmujemy schemat periodyzacyjny, zaproponowany w studiach Kazimierza Wyki¹. Prof. Wyka ustalił cztery zasadnicze wyznaczniki pisarstwa Żeromskiego, których wzajemny stosunek, wciąż zmienny i różny, nadaje poszczególnym etapom twórczości pisarza specyficzny charakter i wygląd decydując o ich ideowo-artystycznej fizjonomii i dynamice. Wyznacznikami tymi są: „realistyczna i krytyczna obserwacja materiału powieściowego, osób, sytuacji i ukrytych za nimi sił społecznych; komentarz liryczno-wzruszeniowy, najczęściej występu-

¹ Por. Wyka K., *Zarys współczesnej literatury polskiej*, s. 98 n.

jący w postaci krajobrazu; pozycja czołowego bohatera, z jakim Żeromski solidaryzuje się myślowo i jego funkcja w wyrażaniu zamierzonej przez pisarza ideologii całego utworu; wreszcie — tendencja bądź utopia nie wynikająca z realistyczno-krytycznej obserwacji materiału powieściowego”².

Na podstawie ustalenia wzajemnych proporcji, zachodzących między tymi czterema wyznacznikami, można wyróżnić w dziejach twórczości Żeromskiego cztery następujące okresy: okres I: od początku działalności pisarskiej do *Syzyfowych prac* włącznie (1898); okres II: od *Ludzi bezdomnych* do *Dziejów grzechu i Róży* (1900—1910); okres III: od *Urody życia* po *Charitas* (1910—1919); i okres IV: lata powojenne. Charakteryzując specyfikę poszczególnych okresów prof. Wyka wskazał na niektóre momenty, które mogą nas tu szczególnie zainteresować, jako że wiążą się z tematem tej pracy. A więc omawiając okres I stwierdził krytyk bogactwo realistycznej obserwacji, „ale o wyraźnym zacięciu naturalistycznym”³. „Komentarz liryczny i krajobrazowy jest powściągliwy i służebny w stosunku do tej obserwacji”⁴. W okresie II „obserwacja realistyczno-krytyczna cofa się na rzecz naturalistycznych bądź drobno-realistycznych obrazów”. Komentarz liryczno-nastrojowy rozlewa się coraz szerzej potęgując działanie owych naturalistycznie ujętych scen i sytuacji⁵. W okresie III „silniej powraca do głosu obserwacja realistyczno-krytyczna. Nieką w niej prowokujące akcenty naturalizmu”. Zwęża się i zacieśnia liryczno-nastrojowy komentarz⁶. Okres IV znamieny jest spotężnieniem i pogłębieniem realizmu, uciszeniem liryczno-nastrojowych wynurzeń⁷.

Zachowując podział K. Wyki przyjrzyjmy się bliżej poszczególnym etapom pracy twórczej Żeromskiego pod kątem interesującego nas problemu.

2

Okres I (do 1898)

Nacisk tendencji naturalistycznych w tym okresie nie jest równomierny, jeśli idzie o formy, o rodzaj tego ciśnienia. Ważne znaczenie ma tu przewaga miniatury literackiej nad formami większymi. Okres

² Wyka K., *Zarys współczesnej literatury*, s. 99.

³ Ibid.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid., s. 99 n.

⁶ Ibid.

⁷ Ibid., s. 101.

ten przynosi szereg nowel, obrazków, opowiadań, szkiców, jeden dramat i dwie powieści, bardzo zresztą rozmiarami skromne, bo tylko *Szyfrowe prace* osiągają przeciętnie „obowiązującą” objętość. Przewaga form małych powoduje, że naturalistyczna maniera deskryptywizmu, pasja do erudycyjnych popisów, do „wzmacniania” prawdy epickiej obrazu „dokumentarną podbudową” nie ma w tym okresie możliwości dojścia do głosu i wyrazu. Jedyne wyjątki, a zarazem zapowiedzi tkwiących w pisarzu dyspozycji w tym kierunku to szeroko rozbudowana cz. I. opowieści *O żołnierzu tułaczu* i równie ponad konieczność rozdęty opis włóczęgi Raduskiego po przybyciu do Łżawca oraz epizod z antykwariuszem w tymże *Promieniu*, kompozycyjnie zbędny, bo nie wnoszący do akcji żadnych istotnych momentów. Brak też na ogół w utworach tego okresu fotograficzno-rejestracyjnych opisów rzeczy czy topograficznych zdjęć terenowych. Natomiast dość silnie zaznacza się impresjonistyczna metoda w kreśleniu krajobrazu, przy czym nastrojowość opisu zaczyna odgrywać funkcję dodatkowego wzmocnienia tonacji utworu, tonacji przeważnie minorowej, posępnej, pesymistycznej (gasnąca zorza i nadciągająca z nocą „rozpacz i śmierć” w noweli tytułowej pierwszego zbioru opowiadań; wieczorne mroki, od których idzie jakiś lęk, ucisk serca i „nieznana zgryzota” w *Zmierzchu*; „kataralno-melancholijny” nastrój, zjadliwy smutek obrzydłowskiego pejzażu w *Silacze*; trupia, przygnębiająca brzydota przyrody jesiennej w *Oko za oko*, jakby swoisty wtór dogasającej z przesytu namiętności Wawelskiego itp.).

Przewaga miniatury literackiej nie stała natomiast na przeszkodzie ujawnieniu się innych znamienych cech naturalistycznej ideologii i metody. Można nawet powiedzieć, że w żadnym okresie naturalistyczna inspiracja nie zaważyła tak przemożnie, jak na tym wstępnym etapie twórczości. Młody pisarz, rozpoczynający działalność twórczą w dziesięciolecie, które jest zarazem okresem krótkotrwałego zresztą rozkwitu naturalizmu polskiego, i — jak staraliśmy się to w I rozdziale wykazać — stawiający pierwsze kroki pod wyraźnymi auspicjami naturalistycznych patronów, wreszcie bądź co bądź autor kilku napisanych, choć nie opublikowanych nigdy, *par excellence* naturalistycznych opowiadań (zob. *Dzienniki*), ulega urokom kierunku w dalszym ciągu. Uderza więc przede wszystkim szerokie zastosowanie metafory animalistycznej, która staje się jednym z najcharakterystyczniejszych środków wyrazu, nie pozbawionym oczywiście wyraźnego ideologicznego sensu. W niektórych utworach, jak np. w *Mogile* czy w *Promieniu* zakres jej zastosowania jest bardzo rozległy, co nie jest

obojętne dla ostatecznego wrażenia, jakie odnosi czytelnik. Naturalistyczna metoda portretowania jest w tym okresie niemal zasadą obowiązującą. Postaci dwu właścicielek restauracji, sióstr Minny i Angeli Kupferszmidt z *Mogily*, państwo Zapaskiewiczowie i ich progenitura, Wilkin, właściciel folwarku Brzeszczotowicz z tegoż utworu, szpicel ze *Zródła*, Kuba Ulewicz w okresie swojej nędzy warszawskiej, małżeństwo Wzorkiewiczowie, Abraham Machtyngier i rodzina Zabrockich z opowiadania *W siódlach niedoli*, pan Ignacy i jego żona z *Ananke*, Gibała ze *Zmierzchu*, Obala z *Zapomnienia*; panna Aniela z *Oko za oko*, stróż z *Nicdzieli*, dziewczyna-Kaliban z *Promienia* — oto tylko ważniejsze osobistości, w których ujawniła się naturalistyczna ciekawość dla zewnętrznej powłoki osobowości ludzkiej i to ciekawość dla tych najosobliwszych znamion fizjonomii, dla śmieszności, brzydoty, niedostatków i uchybień urody, dla anomalii i wynaturzeń fizycznych, dla wszystkiego, co budzi odrazę, co w końcu jest w człowieku nie ludzkie, ale raczej zwierzęce. Ujawnia się wyraźnie w stosunku do postaci ludzkich somatyzm, sensualizm, zainteresowanie dla wszystkiego, co jest w nich funkcją i wyrazem fizjologicznych procesów i biologicznych sił. Naturalistyczna skłonność do patologii święci w tym okresie swe pierwsze triumfy. Galeria postaci chorych jest wcale pokaźna, jeśli zważymy, że dorobek literacki okresu jest rozmiarami względnie niewielki.

Wczesna twórczość pisarza przynosi też pierwsze objawy owego okrucieństwa, które jest zarazem indywidualnym piętnem jego dzieł, jak też — z uwagi na bezwzględność i brutalność wyrażenia — swoistym odpowiednikiem naturalistycznego weryzmu. Rzeź zniecka zaskoczonych Austriaków w opowieści *O żołnierzu tułaczku* jest przedsmakiem przyszłej grozy obrazów wojennych w *Popiołach*. Liczne sceny okrucieństwa, sadyzmu, nienawiści, pasji do zadawania cierpień dla zadowolenia jedynie złowieszczego instynktu w sobie nadają dość specyficzne zabarwienie poetyckiej wizji życia. Agonia Winrycha, porzuconego pośród pustki rozłogów, sadyzm pułk. Pizipiosa, chłosta żołnierzy w *Mogile*, cierpienia Obali, którego bestialsko biją, cierpienia nie tylko ludzi, ale i zwierząt (koń Winrycha, szkapa Obali, wrony, którym burzą gniazda i zabijają młode mali okrutnicy) — oto przykłady owej złowieszczej namiętności, co zdaje się być prawem życia. Charakterystyczna jest bowiem ujawniająca się w niektórych wypadkach skłonność do zacierania granic między światem ludzkim a resztą przyrody. Charakterystyczne właśnie dla naturalistycznej postawy wobec świata jest to podnoszenie indywidualnych przejawów zła do

stanowiska niemal zasady rządzącej całością bytu. Okrucieństwo wiejskich chłopaków staje się symbolem natury życia; ochrypli, rozpaczliwy krzyk ptaków, zwierzęcy, ohydny płacz katowanego Obali, to krzyk i płacz jakby wszystkiego, co istnieje, i co przez to, że istnieje, skazane jest na mękę nieustającego cierpienia aż do momentu śmierci. Ołowiane, bezduszne, tępe, okrutne w swej zbójeckiej obojętności spojrzenie ślepiów krokodyla, które tak wstrząsnęło Markiem Katerwą, urasta w jego wewnętrznym doświadczeniu do wyrazu powszechnej natury stworzeń.

Najsilniej jednak wyraża się nacisk naturalistycznej metody w społecznym obrazie życia i w ogólnej atmosferze, aurze, w nastroju i tonacji utworów tego okresu. Szczególnie dobitnie zaznacza się tak znamienna dla naturalistów „sympatia” dla pewnych sfer społecznych, dla tych mianowicie, w których naturaliści ze szczególnym upodobaniem poszukują tematów i które biorą na warsztat swej krytycznej i bezwzględnej oceny. A więc przede wszystkim burżuazja, drobnomieszczaństwo i zbliżona do nich, upodabniająca się w stylu i w ideałach życiowych szlachecka szlagoneria. Potentaci-nuworysze w rodzaju Bijakowskich, Wawelskich, lekarze, farmaceuci, mecenasi, redaktorzy prowincjonalnych „organów opinii”, nauczyciele i guwernantki, mali urzędnicy, studenci, szwaczki, wiejscy hreczkosieje i te warstwy pośrednie, tak znamienne dla okresu wielkich przewarstwień społecznych, niby gospodarujące jeszcze na roli, a już chwytające się handlu, interesów, przemysłu, jak Świerkowski, jak nowy dziedzic ze *Zmierzchu*, wreszcie owe na marginesach życia vegetujące egzystencje wykołejonych, „wysadzonych z siodła”, jak Cedzyna, jak Polichnowicz, Ulewicz, jak zbankrutowany kupiec Żołopowicz z *Promienia* — oto świat większości utworów tego okresu, już zasięgiem społecznej obserwacji przywodzący na myśl rodzajowe skłonności naturalistów.

Przedstawienie i ocena tego świata nieciekawych postaci i pospolitych wydarzeń idzie po linii zbliżonej do kierunku naturalistycznej krytyki i osądu, uderza przede wszystkim w moralne, obyczajowe zło. Kult użycia i pieniądza, egoizm, chciwość, walka o majątek i o pozycję *per fas et nefas*, odrzucenie wszelkich zasad gry *fair play* przy powszechnym natomiast stosowaniu najpodlejszych i najbardziej cynicznych metod konkurencji (kłamstwa, oszczerstwa, anonimów, przekupstwa, oszustwa, szantażu), ciemnota i snobizm, wulgarność i trywialność manier, serwilizm wobec władzy — oto charakterystyczne przymioty tego świata mizernych, małych, podłych i pospolitych ludzi, tych sa-

mych niemal, z którymi spotkać się możemy w powieści i noweli naturalistycznej, polskiej i obcej. Obluda moralna, cynizm i hańba mieszczańskiego małżeństwa są tu szczególnym przedmiotem ataku. Okres ten przynosi dwa obszerniejsze utwory tej sprawie wyłącznie niemal poświęcone, szkic powieściowy *Oko za oko* i dramat *Grzech*. Poza tym niemal w każdym utworze mamy aluzje i wyraźne wycieczki polemiczne w tę stronę (dzieje panny Zapaskiewicz w *Mogile*, obrazki rodzajowe małżeńskiego pożycia Wzorkiewiczów i Zabrockich w utworze *W siłach niedoli*, naczelnikostwa w *Ananke*, burżujskie małżeństwa „z rozsądku”: Bijakowskiego w *Doktorze Piotrze*, Wawelskiego w *Oko za oko*, Koszczyckiego w *Promieniu* itp.) Proletariat wiejski i proletariat miejski, a raczej drobnomieszczańska biedota, rzemieślnicy, szwaczki, służące, ukazani zgodnie z naturalistyczną manierą, z konsekwentną predylekcją do akcentowania brzydoty, nędzy, degeneracji ciała, wszystkich owych znamion wyglądu, które zdają się świadczyć jakby o regresie do stanu egzystencji na pół zwierzęcej („bezspondniowcy” w *Doktorze Piotrze*, Gibałowie ze *Zmierzchu*, *Obala z Zapomnienia*, chłop z opowiadania *Rozdziobią nas kruki, wrony...*, obrazy biedoty miejskiej w *Promieniu* itp.).

Atmosfera i koloryt tego świata znowuż przywodzą na myśl reminiscencje literackich pierwowzorów z naturalistycznej prozy europejskiej tamtych czasów. Cała ta rzeczywistość pospolitego istnienia zanurzona w jedностajnej, monotonnej szarzyźnie. Akcja wszystkich niemal utworów dzieje się w małych, zatechłych, prowincjonalnych miasteczkach (Obrzydłówek, Łzawiec, Trebizondów Wielki, Zapłocie, Wieprzowody, Wrzeciona), w których charakterystyczne przymioty drobnomieszczańskiego stylu życia, wszystkie wynaturzenia drobnomieszczańskiej moralności występują w szczególnym spotęgowaniu, koncentracji i w formach sięgających granic absurdu. Specyficznie naturalistyczne opisy o zabarwieniu negatywnym, motywy drastyczne i dysonansowe występują w każdym niemal utworze obniżając ton opowieści, nasycając go charakterystycznym odcieniem awersji. Dominuje tonacja pesymistyczna. Niemal wszystkie utwory za wyjątkiem kilku kończą się zdecydowanie drastycznym lub bolesnym zgrzytem. Ginią nieliczni najlepsi (Winrych, Wilkin, Janek z *Mogily*, Siłaczka, Poziemski), innych druzgoce życie albo skazuje na przyszłość ciężką i trudną; triumfuje lajdactwo i nikczemność, przytłacza wszystko, co dobre, swym beżmiernym ciężarem pospolitość, mierność, małość ludzkiego stada.

W tym pierwszym okresie twórczości dochodzą do głosu w całej

pełni osobliwe właściwości komizmu Żeromskiego: karykatura, drwina, ironia. W niektórych utworach stają się one dominującym elementem stylu pisarskiego (karykaturalne portrety w *Mogile*, w opowiadaniu *W siódlach niedoli*, w *Siłaczce*, ironiczno-drwiący i szyderczy ton narracji w tejże *Mogile*, w *Ananke*, w *Niedzieli*, w *Pod pierzyną* i in.).

Jeśli wziąć pod uwagę, że w ocenie literackiej waży w wysokim stopniu charakter ogólny dzieła, to, co się w nim od pierwszego momentu narzuca, i co zostaje w naszym odczuciu po przeczytaniu książki jako ostateczny rezultat, ostateczne wrażenie, ostatnia myśl i osąd, które formułuje sobie już sam czytelnik: oto tacy są ludzie, oto takie jest życie — to stwierdzić będziemy musieli intensywne ciśnienie naturalistycznych sugestii na cały niemal dorobek literacki I okresu twórczości pisarskiej Żeromskiego. Wśród mnogości wrażeń, jakich doświadcza czytelnik, narzuca się ze szczególną siłą wrażenie jedno: niezgłębionego smutku. Wszędzie dokoła małość, poziomość, pospolitość, „wszystko przełajdaczone, przegrane...”, mętna i brudna fala zatapia cały świat, zanurza go w jakiejś beznadziejnej szarzyźnie. Wszelkie odruchy sprzeciwu kończą się klęską, ponieważ życie, cała natura rzeczy wydaje się okrutna i zła i dlatego istnieć mogą tylko ci, co są przystosowani, którzy zdolni są pogodzić się z pospolitością. Nasuwają się natrętnie konkluzje i wnioski bardzo podobne do tych, jakie niemal z reguły nasuwa lektura naturalistycznego pisarstwa.

Nie mniej jednak trudno by było nazwać Żeromskiego z tego I okresu twórczej działalności naturalistą konsekwentnym, naturalistą z przekonania, rozumienia i osądu świata. Mimo bardzo wyraźnych, silnych, niewątpliwych pokrewieństw z klimatem i literacką metodą naturalistycznej prozy sąd taki nie znajduje przecież oparcia w głębszej analizie materiału. Są bowiem jednocześnie w tych pierwszych objawieniach niezwykłego talentu znamiona specyficzne artyzmu i postawy ideowej, które dla wyznawców Zoli byłyby albo wręcz nieosiągalne, albo na które przystać by nie mogli: jest przebłyskująca w momentach szczególnego jasnowidzenia świadomość istoty rzeczy, pozwalająca pisarzowi wznieść się niekiedy ponad pozycję jego klasy i dostrzec istotne źródła niesprawiedliwości społecznej; jest realistyczno-krytyczna, bystra i nieomylna spostrzegawczość; są błakające się pośród bezdusznej trzody ludzkiej piękne i wzniosłe istoty, takie, jakich u naturalistów z reguły nie ma; jest namiętność tonu, ujawniająca w pisarzu talent liryczny niepośledniej miary i uczuciową żarliwość, obcą na ogół i w zasadzie sprzeczną z naturalistycznym postulatem bezwzględnej niewzruszoności. I o ile naturaliści na pesymi-

stycznej konstatacji kończyli, o tyle Żeromski opowiada się po stronie „siłaczek”, Janków, Raduskich, choć — prawda — swoją własną wiarę w siłę poświęcenia jednocześnie podważa skazując ich bunt i sprzeciw na przegraniu.

Odnosi się przeto ogólne wrażenie, że niewątpliwie bardzo intensywny nacisk tendencji naturalistycznych wyraził się w tym I okresie twórczości początkującego pisarza przede wszystkim w m e t o d z i e, w naturalistycznej skłonności do operowania barwą śmiałą i jaskrawą, konturem mocnym i grubym, linią ostrą i świadomie przechodzącą w styl karykatury, ale to wyjaskrawienie służy zasadniczo realistycznej prawdzie przedstawienia. Jest to naturalizm oddający wszystkie zasoby odnowionego literacko warsztatu na użytek i dla pomnożenia poznawczo cennych, realistycznych wartości dzieła. Posepna szarość i rozpaczliwość obrazu świata, brutalny rysunek człowieka i stosunków międzyludzkich jest wyrazem bezkompromisowości ideowej autora, który sięga po najostrzejsze środki wyrazu dla napiętnowania szpetoty życia, ukształtowanego na obraz i podobieństwo klasy tworzącej normy moralne i podtrzymującej ustrój owoczesnego świata.

Na tle produkcji okresu odcina się wyraźnie odmiennością charakteru jeden utwór: *Szyfowe prace*. Ta pierwsza większa powieść Żeromskiego, w naszym przekonaniu bezwzględnie najlepsza, najdojrzalsza z wszystkich jego powieści, zajmuje pośród utworów I okresu pozycję wyjątkową. Akcenty naturalistyczne przytłumione są w niej niemal zupełnie, dochodząc do głosu tylko gdzieś w metodzie portretowania (pensja Przepiórzycy, niektórzy nauczyciele). *Szyfowe prace* są najwybitniejszym dziełem realistycznym Żeromskiego⁸. Nad naciskiem naturalistycznych sugestii, nad sympatią dla pociągającej bez wątpienia doktryny zapanowało życie, doświadczenie własne pisarza, głęboko przeżyte i wskrzeszone we wspomnieniu wzruszenia lat młodości. Napór materiału faktycznego był tak silny, że przeważał wszelkie sugestie, nie dał się wtłoczyć w ciasne ramy jakiejś apriorycznej koncepcji życia, zniekształcić, dostosować. Książka pisana była z niewątpliwą i widoczną miłością dla przedmiotu, stąd jej wyjątkowy, wolny od złośliwości i sarkazmu humor i stąd w ostatecznej konsekwencji jej realistyczny obiektywizm, jakiego nie osiągnie Żeromski — w takiej przynajmniej skali — w żadnym z późniejszych utworów.

⁸ Poprzestajemy niestety na tym apodyktycznym stwierdzeniu, gdyż przeprowadzenie dowodu wymagałoby osobnego studium, a problem sam nie mieści się w granicach tematu pracy niniejszej.

Okres II (1900—1910)

Okres II jest dziesięcioleciem przede wszystkim wielkich powieści: *Ludzi bezdomnych*, *Popiołów*, *Dziejów grzechu*. Przewaga form dużych pozwoliła rozwinąć się skłonnościom, do których ujawnienia znajdował pisarz zachętę w teorii i praktyce naturalizmu. A więc dokumentaryzm i związana z nim z istoty rzeczy hipertrofia deskrypcji zaczyna w tym okresie coraz silniej dochodzić do głosu i naruszać poważnie harmonię kompozycji utworów. Erudycja historyczna dokonuje poważnych spustoszeń w *Popiołach*, a publicystyka w *Dziejach grzechu*, w potężnym, stustronnicowym epizodzie majdańskim, który z aspektu losów Ewy Pobratyńskiej jest absolutnie bez znaczenia dając jedynie ujście aktualnym kooperacyjnym zainteresowaniom pisarza. Pojawiają się po raz pierwszy fotograficzno-rejestracyjne opisy rzeczy i czynności i topograficzno-schematyczne zdjęcia krajobrazu, przestrzeni i terenu. Impresjonistyczno-krajobrazowy komentarz rozrasta się, odgrywając rolę coraz bardziej przemożną jako czynnik aktywny określonej sugestii emocjonalnej, na ogół pesymistycznej, jako dodatkowe wzmocnienie tezy ideologicznej, klócej się z wymową obiektywnie podanych faktów (np. w *Ludziach bezdomnych*).

Przyrodniczo-fizjologiczne ujęcie człowieka dochodzi do skrajnego wyjaskrawienia w *Dziejach grzechu*. Metafora animalistyczna znajduje zastosowanie szersze niż w okresie poprzednim. Typ naturalistycznego portretu, który wychwytuje najosobliwsze znamiona maski zewnętrznej człowieka, utrzymuje się nadal (żydowscy przekupnie, proletariacy krewni Judyma, robotnicy i robotnice z fabryki cygar, umierająca pani Daszkowska z Zabrzezia w *Ludziach bezdomnych*; manifestujący tłum z *Nagiego bruku*; czmychający z Orawy Rafał Olbromski; liczne portrety w *Dziejach grzechu*), nabierając w niektórych wypadkach szczególniejszych akcentów awersji, odrazy i niechęci do portretowanych osobników (postacie graczy w Monte Carlo, redaktor z *Dziejów grzechu*). Zamiast pogłębionej psychologii, jakiej wymaga realistyczna powieść, dominować zaczyna witalistyczna koncepcja człowieka (Rafał z *Popiołów*, wyzywający się w awanturach miłosnych i w przygodach wojennych; Ewa z *Dziejów grzechu*, cała zamknięta w płomiennym kręgu nieposkromionych pożądań ciała).

Zainteresowanie dla patologicznych objawów życia, w okresie I utrzymane jeszcze w granicach umiarkowanych, przełamuje wszelkie

ograniczenia konwencji literackich, dość rygorystycznie przestrzeganych w dotychczasowej literaturze polskiej. Odnosi się to przede wszystkim do niewątpliwie chorobliwej erotyki *Dziejów grzechu*. Swoisty sadyzm wyobraźni wyladowuje się zarówno w obrazach zbrodni pospolitej (zabójstwo dziecka, zamordowanie Szczerbica, napad bandycki na mieszkanie Łukasza; scena przesłuchania w *Róży*), jak przede wszystkim w potężnych, z naturalistyczną pasją kreślonych scenach grozy wojennej w *Popiołach*.

Bardzo znamiennej cechą twórczości II okresu jest wyraźne osłabnięcie krytyki społecznej mimo naturalistycznych nalotów dostatecznie silnej i przekonywującej w I okresie. Powieść na pozór tak wybitnie, *par excellence* społeczna, jak *Ludzie bezdomni*, przynosi w stosunku do utworów narracyjnych poprzedniego okresu, o ileż skromniejszych rozmiarach, niepokojące zacieśnienie kręgu obserwacji społecznej. Wystarczy porównać choćby wielowarstwowość społeczną *Mogiły* (urzędnicy, kupiectwo, wolne zawody, ziemiaństwo, wojskowi, studenci, chłopcy) z indywidualistycznym traktowaniem problematyki socjalnej w *Ludziach bezdomnych*, gdzie zagadnienie węzłowe ujęte jest zasadniczo w aspekcie jednostki, staje się właściwie jej indywidualną, osobistą, niemal prywatną sprawą, a tamten świat, świat bezdomnych, nie istnieje właściwie jako aktywny czynnik akcji powieściowej pozostając biernym przedmiotem usiłowań Judyma, ukazanym migawkowo, epizodycznie bądź w projekcji bohatera. W *Dziejach grzechu*, mimo pozornego rozszerzenia kręgu obserwacji na międzynarodowe środowisko wielkich metropolii kapitalistycznego świata (Rzym, Paryż, Wiedeń), elementy analizy społecznej, zresztą wątłe i ubogie, roztapiają się i giną w pochłaniającej wszystko orgii patologicznego panseksualizmu, urastającego do wymiarów irracjonalnej, metafizycznej niemal, demonicznej potęgi.

II okres twórczości przynosi pierwsze większe obrazy proletariatu miejskiego, zwłaszcza w *Ludziach bezdomnych*, ale ich charakter ujawnia zarówno nieznamość autentycznej klasy robotniczej (robotników zastępuje z reguły drobnomieszczańskie pospólstwo), jak też oczywistą uległość naturalistycznej manierze w samym ujęciu literackim przedmiotu (animalizacja osobowości ludzkiej; jednostronna koncentracja barw i motywów uczuciowo ujemnych).

Jeśli idzie o koloryt obrazów, to twórczość okresu nie przynosi utworów tak znamienych konsekwentną monotonią szarzyzny, jak *Mogiła*, *W siódmach niedoli*, *Oko za oko*. Właściwe Żeromskiemu zachwyty i uwielbienie dla zmysłowego czaru świata, organiczna niejako

wrażliwość na zjawiska i wzruszenia podniosłe, emocjonalna pobudliwość, uniemożliwiająca pisarzowi od pierwszego kontaktu przyjęcie naturalistycznych postulatów w całości, bez zastrzeżeń — wszystkie te osobnicze znamiona organizacji twórczej znajdują wyraz w tryskających potęgą witalną czy też w patetycznych obrazach, zwłaszcza *Popiołów*. Powieść ta charakterystyczna też jest niewątpliwie ściszeniem akcentów pesymistycznych; tonacja beznadziei dominuje natomiast absolutnie w *Ludziach bezdomnych*, w *Róży*, w *Sułkowskim*, by w *Dziejach grzechu* dosięgnąć granic nihilizmu, całkowitego zwątpienia. Utopie, w których szuka Żeromski przeciwwagi dla pesymistycznego obrazu świata i które ukazywać mają perspektywy rozwiązań, w istocie rzeczy podkreślają tylko wyraźniej całkowitą beznadzieję autora.

Ulegają w tym okresie redukcji elementy swoistego komizmu, które w okresie I wystąpiły w dość szerokim zasięgu. Problematyka wielotomowych powieści, w założeniu realistycznych, nie nadawała się do ujęcia w formę ironiczno-drwiącej narracji w stylu nowelistyki Maupassanta. Jedynym śladem tej metody jest krótkie opowiadanie z 1907 roku *Z odczytem*. Nieliczne momenty komiczne w *Ludziach bezdomnych*, w *Popiołach*, w *Dziejach grzechu* mają charakter bądź komizmu sytuacyjnego, bądź portretów w stylu naturalistycznej karykatury (kasjer Listwa, jego żona i Dyzio w *Ludziach bezdomnych*), bądź wreszcie kostycznych, zjadliwych i trujących pocisków (*Dzieje grzechu*).

W sumie ogólnej można by to drugie dziesięciolecie twórczości Żeromskiego nazwać okresem współistnienia elementów *par excellence* naturalistycznych i elementów naturalizmowi obcych. Z jednej strony naturalistyczne sugestie znajdują przeciwwagę w wartościach jakościowo odmiennych, do ujawnienia których dawała sposobność sama forma rozległych malowideł powieściowych (liryka, romantyka przygód i miłości, patos wielkich idei). Okres ten nie przynosi utworów tak jednolitych, naturalistycznie „rasowych”, jak zdarzało się to w latach poprzednich. Lecz z drugiej strony wszędzie tam, gdzie naturalistyczne tendencje do głosu dochodzą (a dochodzą one jednak dość często), występują w formie jakby stężonej, skoncentrowanej, bardziej wyjaszkawione, bezwzględne, by w *Dziejach grzechu* zapanować totalnie nad wizją świata.

Zachodzi zatem między I a II okresem twórczości ta istotna różnica, że o ile w okresie I pewne elementy metody, korzeniami tkwiące w praktyce naturalizmu, zostały jednak na ogół podporządkowane re-

alistycznej zasadniczo koncepcji świata, a więc wystąpiły w realistycznej funkcji, to w okresie II wyzwalały się one jakby z tej „służebnej” roli, zaczynają występować w „czystej” postaci, z pełnym obciążeniem swej ideologicznej (w sensie pejoratywnym) zawartości i wymowy.

Okres III (1910—1919)

W okresie III, gdy rozpatrujemy go pod kątem stosunku do naturalistycznej inspiracji, zachodzi istotna różnica między latami początkowymi dziesięciolecia, które przynoszą *Urodę życia* i *Wierną rzekę*, a jego drugą połowę, w której ukazuje się trylogia *Walka z szatanem*. Przebiega między tymi dwoma jakby podokresami wyraźna i znacząca cezura. W początkach dziesięciolecia akcenty naturalistyczne ulegają wyraźnemu ściszeniu. Zarówno w *Urodzie życia*, jak w *Wiernej rzece* widoczne jest dążenie do zredukowania elementów opisowych na rzecz narracji, znikają niemal zupełnie partie erudycyjne i publicystyczne. Odosobnione na ogół ślady naturalistycznej manieri fotorejestracyjnej spotykamy jedynie w *Urodzie życia*, w opisie naziemnych zabudowań i podziemnego labiryntu kazamat fortu Orzeł Czarny. Znika właściwie zupełnie liryczno-impresjonistyczny, krajobrazowy komentarz.

Ulegają też radykalnemu słumieniu jaskrawe ekscesy fizjologizmu, tak brutalne i prowokujące w okresie poprzednim. Nie akcentuje się już tak ostentacyjnie zwierzęcości w człowieku, znika prawie do szczytu typ animalistycznej metafory i typ naturalistycznego portretu, obliczonego na wywołanie uczuć negatywnych. Sensualizm i fizjologizm przejawiają się jedynie w erotyce, zawsze u Żeromskiego prowokująco śmiałej i nie wychodzącej, niestety, niemal z reguły poza zmysłowe i zewnętrzne przejawy, tudzież w zawsze żywym zainteresowaniu dla patologicznych anomalii (tu ograniczonym jedynie do niesamowitych rysów charakteru Tatiany).

Odejście od naturalistycznych wzorów znaczy się też w wyborze *milieu*. Naturalizm koncentrował swe zainteresowania społeczne przede wszystkim, a właściwie wyłącznie na mieszczaństwie, a w planie dalszym na proletariacie miejskim i chłopstwie. W *Urodzie życia* i w *Wiernej rzece* najszerszej potraktowaną sferą społeczną jest ziemianstwo powstaniowej i popowstaniowej doby. W związku z tym niktą tak znamienne dla naturalizmu akcenty krytyki społecznej,

zwrócone przeciw moralnym i socjalnym wynaturzeniom kapitalistycznego świata. Ich odległe echa odzywają się jedynie w dysputach trzech „spiskowców” z *Urody życia*, a zwłaszcza w tyradach idealisty Bezmiana. Nie ma tu na ogół tej atmosfery rozpaczliwej pospolitości, zakłamania i obludy, za wyjątkiem może sceny sądu nad Wolskim. Pessimistyczna tonacja, zwłaszcza *Wiernej rzeki*, płynie z innych całkowicie źródeł, z poczucia klęski narodowej w dobie agonii powstania i z poczucia klęski osobistej jednostek.

Zupełnie inaczej ma się rzecz w trylogii. *Walka z szatanem* przynosi po przejściowym, krótkotrwałym ściszeniu naturalistycznych akcentów w dwu poprzednich utworach ponowny ich przyrost. Pod niektórymi względami uległość wobec specyficznych praktyk „kuchni” literackiej naturalistów jest nawet silniejsza, niż w okresach poprzednich. Dokonuje przede wszystkim spustoszenia maniera osobliwie pojętego dokumentaryzmu w *Nawracaniu Judasza*, wypełniając olbrzymią część tomu surowym materiałem publicystycznym, swoistą erudycją, tym razem nie historyczną, lecz socjologiczną (reminiscencje lektury Sorela). Ujawnia się ponownie maniera opisowości w typowo naturalistycznym, rejestracyjno-inwentaryzacyjnym jej rozumieniu (zwłaszcza w słynnym opisie ariańskiej wieży, którą restauruje Nie-naski).

Przyrodnicza koncepcja świata i człowieka odzyskuje utracone w utworach poprzednich miejsce znacząc się jeszcze silniej, dobitniej niż w okresach poprzednich. Metafora animalistyczna we wszystkich trzech częściach trylogii osiąga najszerszy w całej twórczości pisarza zakres zastosowania, urastając w niektórych momentach do miary symbolicznego znaku powszechnej natury życia (w obrazie giełdy paryskiej, co zdaje się być odpowiednikiem społecznym Darwinowskich teorii, czy w wizjach Granowskiego, któremu istota bytu odsłania się jako wiekuista walka i pożeranie wzajemne).

Dochodzą znowu do głosu dawne tendencje w technice portretowania: skłonność do anatomicznej ścisłości w odtwarzaniu fizycznej, zjawiskowej maski człowieka przy jednoczesnej predylekcji do wszelkich osobliwości, anomalii fizjologicznych wyglądu (portrety Ogrodyńca, baronowej, obłąkanej Żydówki, konającego Jasiolda itp.). Podkreślanie analogii między naturą człowieka a naturą zwierzęcia, wywlekanie na jaw wewnętrznego bydłęcia w istocie ludzkiej staje się zabiegiem stosowanym często i wyraźnie celowo, z pełną świadomością.

Więcej też w trylogii, niż w utworach poprzednich, patologii, okru-

cieństwa, sadyzmu, zbrodni. Erotyzm o odcieniu wyraźnie chorobliwym, o brutalnych, prowokacyjnych akcentach (perwersyjna ciekawość amoralnej Xenii; zwyrodniały seksualizm pań Sabiny i Lenty; drastyczna scena w powozie; wybryki amantów wiejskich w *Charitas* itp.). Znamienna nawet w stosunku do *Popiołów* różnica w przedstawieniu wojny, bo gdy tam obok okrucieństwa i grozy istniał przecież heroizm, to w *Charitas* pozostaje już tylko zbydlęcenie na froncie i zbydlęcenie na tyłach, odtworzone z bezwzględną i brutalną szczerością.

Walka z szatanem oznacza też powrót w dziedzinie problematyki do tych środowisk społecznych, w których obracała się wyłącznie proza naturalistów. Można nawet powiedzieć, że w dziele tym potrafił skupić Żeromski więcej obserwacji realistycznych, odnoszących się do sytuacji kapitalistyczno-burżuazyjnego świata w aktualnym momencie historycznym niż w jakimkolwiek innym utworze. W żadnym bowiem nie podkreślono tak dobitnie roli pieniądza we współczesnym świecie, w żadnym nie próbował Żeromski wniknąć w równym stopniu w mechanizm spekulacji finansowych, w sytuację proletariatu robotniczego itp. Lecz z drugiej strony cała ta krytyka świata finansjery, mieszczaństwa i próba przedstawienia doli mas robotniczych w wielu punktach wykazuje wszelkie znamiona naturalistycznej metody, naturalistycznego ograniczenia. Atakuje się zło przede wszystkim od strony jego moralnych, a nie ustrojowych przesłanek i źródeł. Pojawiają się znowu znane nam z I okresu obrazy prowincjonalnej nudy, bezwładu, beznadziejnego marazmu, z naturalistyczną ostrością, z karykaturalnym zacięciem malujące rozpaczliwą, przytłaczającą pustkę i jałowość tego istnienia. Nowością jest wciągnięcie w orbitę obserwacji wielkiego miasta, ale i tu też atak kieruje się wyłącznie przeciw kłamstwu i pozorom burżuazyjnej kultury, jej snobizmom, poziomym i ordynarnym gustom, przeciw zakłamaniu jej sztuki, przeciw obłudzie moralnej i płaskiemu materializmowi.

Proletariat nie tyle ukazany epicko, ile w projekcji rozmyślań bohatera czy (najczęściej) w publicystyczno-dyskursywnym wywodzie autorskim, przedstawiony według znanej recepty: raczej to tłumy „troglodytów”, nędzarzy, zepchniętych na dno istnienia, bezdomnych włóczęgów, frantów, „chodzików” i „łazików”, wreszcie pospolitych bandytów („Mściciele”) niż rzeczywista klasa robotnicza. Ta sama tendencja do przesady, do wyjaskrawień, do nazbyt ostentacyjnego afiszowania się brutalnym naturalizmem kieruje piórem pisarza, gdy odtwarza środowisko wiejskie, chłopskie.

Pogłębia się tonacja pesymistyczna, ażeby sięgnąć ostatecznie dna w dysonansowym finale całości, w okropnej śmierci Granowskiego, w przerażeniu śmiertelnym bezdomnego dziecka, biegnącego samotnie poprzez bezbrzeżne pola, na próżno wzywającego pomocy w niemym pustkowiu. Motywy drastyczne, brutalne sceny, zdzierające maskę pozorów z podłości i nikczemności ludzkiej, występujące w trylogii w zagęszczeniu, które może się równać jedynie z koncentracją analogicznych motywów w *Dziejach grzechu*, zabarwiają przedstawioną rzeczywistość specyficznym kolorytem naturalistycznych obrazów.

Swoisty typ komizmu o karykaturalnym i satyrycznym zacięciu (w odniesieniu do obrazów z życia prowincji, działalności kół enkaenowskich w dobie wojny), drwiąco-ironiczny ton narracji w partiach dotyczących dziejów Ryszarda, wreszcie komizm gruby, ordynarny, brutalny (incydent w Debrzach) staje się dodatkowym aktywnym elementem współdziałającym w ewokacji pesymistycznej wizji świata.

Ogólnie mówiąc jest trylogia dziełem powieściowym, w którym wybitnie wzmożona presja naturalistycznych tendencji jest niewątpliwie wykładnikiem ogólnego kryzysu literatury mieszczańskiej w dobie agresywnego imperializmu. Obok syndykalistycznych zbłąkań, utopijnych złudzeń przyrost elementów naturalistycznych jest wyrazem tego właśnie ideowego kryzysu. Nie znaczy to, by powieść ta pozbawiona była wartości cennych poznawczo. Wręcz przeciwnie, nieomylny instykt realisty niejako wbrew założeniom ideowym dzieła potrafił zapewnić tym trzem okazałym tomom wartość niepoślednią jako swoistego zwierciadła kapitalistycznej Europy z czasów I wojny światowej⁹. Naturalistycznej metodzie zawdzięcza powieść ta całkowite, wyraziste i sugestywne ujęcie niejednego trafnie podchwyconego szczegółu. Tylko tam, gdzie wikłający się w sprzecznościach ideowych mieszczańsko-inteligencki pisarz usiłuje naturalistyczną formułę życia i człowieka podnieść do rangi prawa czy obiektywnej normy, tylko tam łamie się realizm utworu i ułatwia jego wartość poznawczą.

5

Okres IV (1919—1925)

Duże znaczenie dla dorobku literackiego lat powojennych ma uprawiana w tym okresie paralelnie do twórczości literackiej *sensu*

⁹ Por. w tym przedmiocie uwagi K. Wyki w cytowanym *Zarysie literatury polskiej*, s. 270 n.

stricto publicystyka, która w pierwszym rzędzie zaspokaja zawsze żywe, potęgujące się nawet z biegiem lat pasje erudycyjne pisarza: historyczne, krajoznawcze, językowe, krytyczno-literackie i pasje polityczno-społeczne. Publicystyka powoduje niejako wyłączenie owego erudycyjnego surowca z obrębu dzieł ściśle literackich, co dziełom tym przysparza tylko niewątpliwych korzyści. Powstaje też w tym okresie specyficzny, odrębny i trudny do rodzajowego określenia typ utworów, które publicystyką nie są, ale nie sposób też wtłoczyć ich w sztywne ramy konwencjonalnej systematyki gatunków — utworów takich, jak *Międzymorze*, jak *Wisła*, jak przeważna część fragmentów *Wiatru od morza*, w którym jest bodajże tylko jeden utwór mogący pretendować do miana noweli, historia romansu Ottona i Teresy von Arffberg. Mimo jednak tak korzystnej okoliczności Żeromski nie potrafił do końca uporać się z kwestią metody spożytkowywania w dziele sztuki literackiej tego materiału surowego, którego dostarczało życie. Iluzoryczne marzenia dogorywującego Seweryna o szklanych domach, dyskusje Cezarego z Gajowcem i z Lulkiem, kontrowersje na komunistycznym zebraniu są jaskrawym przykładem bezradności twórczej Żeromskiego wobec naporu faktów albo też ulegania owej naturalistycznej sugestii „dokumentaryzmu”, który miał zapewnić dziełu mocną podbudowę rzeczową. Rezultat wiadomy — część III *Przedwiośnia*, najważniejsza i rozstrzygająca ideologicznie, jest artystycznie najslabsza.

Fizjologizm i sensualizm przejawiają się szczególnie w dziedzinie erotyki. Motywy erotyczne przybierają kształt naturalistycznie wyjaskrawiony, prowokujący (sceny romansowe w *Przedwiośniu*; wyrafinowanie seksualne Ottona i Teresy z *Wiatru od morza*; niektóre epizody z historii stosunku Zinaidy z Foską w *Pavoncellu*). Witalistyczne ujęcie człowieka odbija się ujemnie na psychologii postaci (Baryka). Utrzymuje się nadal animalistyczna metafora, aczkolwiek nie w tym zakresie, jak w utworach poprzednich, oraz typ naturalistycznego portretu (ciotki Wielosławskie, nędzarze z żydowskich dzielnic Warszawy, Antoni Lulek z *Przedwiośnia*).

Naturalistyczne upodobania znajdują też wyraz w obrazach grozy wojennej w *Wietrze od morza* i w obrazie rewolucji w *Przedwiośniu*. Pojawiają się znowu uogólnienia typu uogólnień naturalistycznych, podnoszące nienawiść i instynkt walki do rzędu naczelnego i niewzruszonego prawa, regulującego stosunki nie tylko w świecie zwierząt, ale i ludzi (taniec Smętka; refleksje św. Wojciecha, gdy patrzy na czającego się w głębinach wody szczupaka i gdy śledzi lot czatującej

rybitwy; „definicja” życia bandyty Tasaka i Ludwika z *Białej rękawiczki*).

Uprzywilejowany szczególnie w twórczości naturalistów krąg motywów społecznych powraca znowu, tym razem w ujęciu głównie dramatycznym. Bagienko moralności mieszczańskiej ukazane w *Białej rękawiczce* i w II akcie *Ponad śnieg...* ze specyficzną predylekcją do szczegółów, które w utworach satelitów i naśladowców Zoli pełnią funkcję motywów niemal obowiązujących („biuro” baronowej w *Białej rękawiczce*, w istocie zakonspirowany dom publiczny; krytyka mieszczańskiego małżeństwa w tymże dramacie; trójkąt małżeński: Irena, Wincenty i Światobor w II akcie *Ponad śnieg...*). W przedstawieniu „proletariatu” miejskiego powtarza się znowu przesunięcie uwagi ze środowiska autentycznie robotniczego, które do końca jest dla Żeromskiego poznawczo niedostępne, na masy lumpenproletariackie, na biedotę i nędzarzy z najuboższych dzielnic Warszawy.

Pozostaje w mocy aż do ostatnich dzieł upodobanie w rażących, dysonansowych zgrzytach, w motywach drastycznych, w podkreślaniu wszystkiego, co w człowieku, w przedmiotach, w stosunkach międzyludzkich budzi smutek, jest poziome, małe, nędzne moralnie, wstrętne, odpychające, co dławi swą pospolitością, co znieprawia i budzi protest. Czy będzie to obraz rewolucji w Baku, czy getto warszawskie, zbiedzony tłum robotniczy pracy na Belweder czy środowisko socjalne *Białej rękawiczki*, „licho umeblowany” pokój Ireny i Wika „w mieście prowincjonalnym na kresach” (*Ponad śnieg*) czy też historia farsowego romansu pięknej Zinaidy ze skrzypkiem z kinematografu — we wszystkich tych i tym podobnych obrazach odnajdujemy tę samą, nigdy aż do końca nie wygasłą w Żeromskim namiętność do zaznaczania, podkreślania z naciskiem, z widoczną, osobliwą satysfakcją, wszędzie, gdzie tylko nadarza się sposobność, rysów negatywnych przedmiotu, obnażających w nim to, co najmniej godne widzenia, rysów niekiedy wyolbrzymionych przesadnie lub przerysowanych, ale mających siłę wzruszania, szybkiego, łatwego, doraźnie skutecznego apelowania do uczucia i wyobraźni czytelnika.

Analiza udziału elementów naturalistycznych w twórczości Żeromskiego nasuwa następujące wnioski:

Niewątpliwa uległość wobec niektórych sugestii ideologii i este-

tyki naturalizmu, który patronuje pierwszym próbom literackim Żeromskiego, okazała się zjawiskiem bynajmniej nie przemijającym, lecz trwałym, towarzyszącym tej twórczości od początku do końca. Naturalizm jest jednym z integralnych i najistotniejszych składników dzieła Żeromskiego, rysem świadomości pisarskiej, mającym doniosły wpływ na ideową wymowę i artystyczny kształt poszczególnych utworów. Cień naturalistycznej faktury i sposobu ujęcia towarzyszy bardzo często nawet obserwacjom o walorze niewątpliwie realistycznym, przynoszącym wartości poznawczo cenne i obiektywnie słuszne. Naturalizm Żeromskiego nie jest — rzecz jasna — naturalizmem w „czystej” swej postaci, lecz kojarzy się osobliwie z elementami realizmu, lirycznej wzruszeniowości, symbolizmu, swoistej romantyki i wyraża się w retoryczno-patetycznym języku.

Presja tendencji naturalistycznych, do końca nieustępliwa, choć zmienna w natężeniu, miała dla całości dzieła w pewnych sytuacjach znaczenie pozytywne, w innych znowuż raczej ujemne, niekorzystne. Było to zresztą prostą konsekwencją wewnętrznych sprzeczności tego prądu, który — w najszerszym rozumieniu — stanowił przecież swoisty etap w rozwoju realizmu europejskiego, w niejednym ten realizm wzbogacał, choć jednocześnie z drugiej strony oznaczał cofnięcie się z pozycji już dawno przez realistyczną sztukę zdobytych. Wiele przeto zjawisk w twórczości Żeromskiego, które genetycznie i historycznie korzeniami swymi tkwiły bez wątplenia w klimacie i w praktyce naturalistycznej prozy europejskiej, ocenić można jako zdobycz i osiągnięcie cenne warsztatu literackiego autora *Popiołów*; inne zaś, na których zaważyła wyraźnie zasadniczo błędna koncepcja świata i człowieka, ocenić musimy jako omyłkę i błąd w rachunku ideowym pisarza.

Na konto aktywów można by zatem zapisać następujące zdobycze:

1) Naturalistyczne sugestie przyczyniły się w wysokim stopniu do odkonwencjonalizowania stylu i metod artystycznego wyrazu, wskazały sposób odświeżenia i wzbogacenia arsenału literackich środków ekspresji, które umożliwiły w wielu wypadkach mocniej, dobitniej zarysować kontur rzeczy lub zjawiska, fizjonomię czy charakter człowieka, nadać im kształt bardziej sugestywny i żywy. Że zyskiwała na tym prawda przedstawienia — to oczywiste.

2) Dosadność formuł i określeń, tak sprzeczna z konwencjonalnym rozumieniem „smaku literackiego” bezkompromisowa dążność do nazywania rzeczy ich właściwym imieniem, do mówienia prawdy całej, nagiej, choćby bolesnej i wstydlivej, zapewniała szybkie, skuteczne

i silne oddziaływanie na świadomość, a przede wszystkim na ustrój emocjonalno-nerwowy czytelnika, stwarzała nowe, godne uwagi i bez wątpienia w dużej mierze skuteczne środki analizy zła, piętnowania nadużyć, kompromitowania istniejącego układu stosunków społecznych. Technika naturalistyczna, wprzęgnięta w służbę poznawczych intencji autora, zwielokrotniała w niejednym wypadku wartość realistyczną dzieła.

3) Niezależnie od podniet życiowych, jako podstawowego źródła inspiracji, praktyka literacka naturalistów mogła stać się jednym z dodatkowych, wtórnych czynników zachęty do poszerzenia zakresu tematyki i problematyki, mogła podsunąć nowe treści i sposoby ujęcia. Dotyczy to zwłaszcza tematów i problemów społecznych, motywów patologicznych, batalistyki literackiej, techniki obrazowania (impresjonizm) itp.

Z drugiej jednakże strony — jak już zaznaczono poprzednio — nad praktyką pisarską naturalizmu europejskiego ciążyła ujemnie jego błędna, apriorycznie założona koncepcja świata i człowieka oraz z nieporozumienia wywodzące się „naukowe” pretensje. Wyraźne ślady, odgłosy, reminiscencje tych omyłek i nieporozumień napotkać też można w twórczości Żeromskiego. Każdorazowy bowiem przyrost czy też trwałość nacisku naturalistycznych tendencji kryły w sobie niebezpieczeństwo zwichnięcia perspektywy, deformacji ujęcia, rozumienia i oceny określonego zjawiska, niepomierne zwężenie granic obserwacji, co mogło tym samym uniemożliwić realistyczną, obiektywną interpretację rzeczywistości. Żeromski nie zawsze zdołał uniknąć tych niebezpieczeństw.

Do negatywnych, dla twórczości pisarza niekorzystnych konsekwencji ulegania „złym urokom” naturalizmu, naturalizmu w sensie pejoratywnym, zaliczamy:

1) Hipertrofię nie przetrawionego literacko, nie przetłumaczonego niejednokrotnie na język artystycznych obrazów dokumentarnego surowca. Ten nie zasymilowany twórczo materiał jest z kolei źródłem:

a) pewnych zaniedbań w dziedzinie obrazowania (rejestr, schemat, inwentarz zamiast trójwymiarowego wizerunku rzeczy),

b) zasadniczych niedostatków kompozycyjnych, zwłaszcza w zakresie umiaru i proporcji oraz dynamiki kompozycyjnej (przerost w niektórych utworach deskrypcji i treści statycznych),

c) zniweczenia jednolitości stylowej utworów (aliaż sprzecznych stylów: lirycznego patosu i retoryki, prozy quasi-naukowej i publicystycznego żargonu),

d) błędnej repartycji akcentów semantycznych w obrębie dzieła.

2) Poddanie się przyrodniczym sugestiom naturalizmu, fizjologiczno-sensualistyczne ujęcie człowieka i życia społecznego, co wyraziło się:

a) w nalotach darwinizmu społecznego, w przeoczeniu w sporadycznych wypadkach socjologicznych determinant losu jednostek i zbiorowisk,

b) w jednostronnym skupieniu uwagi na człowieku zewnętrznym, w sensoryczno-witalistycznym jego ujęciu przy jednoczesnym spłyceciu i zbanalizowaniu problematyki psychologicznej,

c) w przesadnym zainteresowaniu dla anomalii i wynaturzeń życia i psychiki ludzkiej,

d) w zacieraniu granicy między światem humanistycznym a resztą przyrody, co znowu w sumie prowadziło niekiedy do zasadniczo fałszywego, sprzecznego z obiektywną wiedzą o człowieku i świecie przedstawienia rzeczywistości.

3) Niezgodne z rzeczywistym stanem rzeczy przedstawianie sytuacji cywilizacyjnej, moralnej, społecznej i ideologicznej proletariatu i chłopstwa, a co za tym idzie, obiektywne podważanie ich prawa do podjęcia kierowniczej i przodującej roli w budowie nowego świata.

4) Tendencyjne kojarzenie w zwartych, skoncentrowanych zespołach barw, motywów, szczegółów o wartości ideologicznie, emocjonalnie i wyobrazeniowo negatywnej, co daje w niejednym wypadku wyobrażenie świata jednostronne w kolorycie i tonacji, przytłaczające głębokim, konsekwentnym, nieustępliwym pesymizmem, który przesłania i zasuwa wszystkie uroki i jasne barwy obrazu mrocznym i posepnym cieniem.

Zaznaczyć jednakowoż w zakończeniu tych rozważań należy, że mimo trwałości wpływu i poważnej niekiedy siły nacisku naturalizm nie zapanował nigdy całkowicie i na dłużej nad dziełem pisarza, nigdy nie osiągnął pozycji dominującego programu i metody. Tylko na nielicznych dziełach jego negatywne własności zaciążyły poważnie. W wielu zaznaczył się tylko w swoistym zabarwieniu i tonacji obrazu, w swoistych, sporadycznych deformacjach, nie naruszających przecież nazbyt głęboko założeń ideowych i artystycznych całości. W bardzo wielu utworach ujawniło się natomiast to, co w naturalizmie było istotnie wartościowe, co kierunek ten łączyło z wielkimi, zawsze żywymi tradycjami realizmu i w pewnym stopniu realizm ów potęgowało: ostrość obserwacji, czujność sumienia, całkowitość prawdy, wyrażanej bez ogródek i wstydliwych przemilczeń. Arsenał środków

ekspresji literackiej, wypracowany i wypróbowany w „kuchni” naturalistów, wciągnięty został w służbę realistycznej koncepcji dzieła z wielką dla niego korzyścią. Wśród burzliwych i sprzecznych prądów epoki Żeromski ocalał i do końca utrzymał pozycję znakomitego pisarza-realisty. Ale jest to realizm, co raz wraz wchodzi w sojusze z napierającymi ze wszech stron schyłkowymi tendencjami sztuki i literatury mieszczańskiej doby imperializmu. Naturalizm jako jedna z reprezentatywnych orientacji i tendencji ideowo-artystycznych tamtego czasu miał w tej wielokierunkowej ofensywie i nacisku udział wydatny.

BIBLIOGRAFIA

- Adamczewski S., *Sztuka pisarska Żeromskiego*, Kraków 1949.
- Brunetière F., *Le roman naturaliste*, Paris 1890.
- Burow A. J., *Estetyka marksistowsko-leninowska przeciwko naturalizmowi w sztuce*, Myśl Współczesna, 1950, nr 10 (53).
- Deffoux L., *Le naturalisme*, Paris 1929.
- Engel G., *Psychologie der französischen Literatur*, Berlin 1904.
- Englisch P., *Geschichte der erotischen Literatur*, Stuttgart 1927.
- Engwer Th., *Emile Zola als Kunstkritiker*, Berlin 1894.
- Fréville J., *Zola siewca burz*, Warszawa 1954.
- Gerschmann H., *Studien über den modernen Roman*, Königsberg 1894.
- Grodzicki A., *Źródła historyczne „Popiołów” Żeromskiego*, Kraków 1935.
- Hermann G., *Der Grossstadroman*, Stettin 1931.
- Husarski W., *Malarstwo nowoczesne*, Warszawa b. r.
- Hutnikiewicz A., *Forma motywacyjna w kompozycji powieści Żeromskiego*, Sprawozdania Towarzystwa Naukowego w Toruniu, 1951, nr 3, z. 1—4, s. 72—76.
- *Z perspektywy dwudziestopięciolecia*, Dziś i Jutro, R. VII, 1951, nr 1 (267).
- Irzykowski K., *Czyn i słowo. Glossy sceptyka*, Lwów 1913.
- Jakubowski J. Z., *Wczesna twórczość Stefana Żeromskiego*. W tomie zbiorowym: *Stefan Żeromski*, Warszawa 1951.
- *Z dziejów naturalizmu w Polsce*, Wrocław 1951.
- Jemielianikow S., *Emil Zola*. Wstęp do ros. przekł. wyboru pism Zoli: *Rassказы i statji*, Moskwa 1952.
- Jurgielewiczowa-Drozdowicz I., *Technika powieści Żeromskiego*, Warszawa 1929.
- Kiemienow W. S., *O obiektywnym charakterze praw realistycznej sztuki*, Zeszyty Filozoficzne, 1954, nr 1 (11).
- Korzeniewska E., *O „Dziennikach” Stefana Żeromskiego*, Pamiętnik Literacki, R. XLV, 1954, z. 3.
- Kotarbiński T., *Elementy teorii poznania, logiki formalnej i metodologii nauk*, Lwów 1929.
- Lukacs G., *Balzac, Stendhal i Zola*, Warszawa 1951.
- Mahrholz W., *Deutsche Literatur der Gegenwart*, Berlin 1930.
- Majerska A., *Impresjonizm polski — próba syntezy*, Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie, R. XIV, 1934, s. 111—118.
- *Technika impresjonizmu na tle rozwoju optyki*. Znaczenie Nauki o bar-

- wach Goethego, Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie, R. XV, 1935, s. 85—91.
- Markiewicz H., *O marksistowskiej teorii literatury. Szkice*, Wrocław 1952.
- Prus i Żeromski. *Rozprawy i szkice literackie*, Warszawa 1954.
- Markiewicz Z., *Grupa Medanu jako wyraz naturalizmu francuskiego*, Kraków 1947.
- Zygmunt Niedźwiecki. *Studium z dziejów naturalizmu polskiego*, Kraków 1939.
- Martino P., *Le naturalisme français 1870—1895*, Paris 1923.
- Mazanowski A., *Młoda Polska w powieści i poezji*, Przegląd Powszechny, R. XVI, 1899, T. LXIII.
- Morawski S., *Poglądy estetyczne Hipolita Taine'a*, Pamiętnik Literacki, R. XLIV, 1953, z. 2.
- Mornet D., *Histoire de la littérature et de la pensée françaises contemporaines (1870—1925)*, Paris 1927.
- Muther R., *Geschichte der Malerei*, Bd III, Leipzig 1909.
- Niemann L., *Soziologie des naturalistischen Romans*, Berlin 1934.
- Nowakowski J., *Spór o Zolę w Polsce. Z dziejów pozytywistycznej recepcji naturalizmu francuskiego*, Wrocław 1951.
- Noyszewski-Piołun S., *Stefan Żeromski. Dom, dzieciństwo i młodość*, Warszawa—Kraków 1928.
- Piotrowski G., *Zola i naturalizm*, Lwów—Warszawa 1900.
- Przewóski E., *Krytyka literacka we Francji*, Warszawa 1899.
- Puzikow A., *Wstęp do ros. przekł. wybranych dzieł Zoli: Izbrannyje proizwiedienija*, Moskwa 1953.
- Razumny W. A., *O istocie realistycznego obrazu artystycznego*, Materiały do studiów i dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki..., R. IV, 1953, nr 2 (14).
- Strowski F., *Obraz literatury francuskiej w XIX wieku*, Warszawa b. r.
- Sygietyński A., *Pisma krytyczne wybrane*, Warszawa 1932.
- Szweykowski Z., *Dramat Dygasińskiego*, Warszawa 1938.
- Timofiejew L., *Teorija literatury*, Moskwa 1948.
- Urtel H., *Guy de Maupassant. Studien zu seiner künstlerischen Persönlichkeit*, München 1926.
- Wasilewski A., *Przedmowa do Dzienników Stefana Żeromskiego, t. I*, Warszawa 1953.
- Welten O., *Zola-Abende bei Frau von S. Eine kritische Studie in Gesprächen*, Berlin 1883.
- Wiegler H., *Geschichte und Kritik der Theorie des Milieus bei Emile Zola*, Rostock 1905.
- Wolff E., *Zola und die Grenzen von Poesie und Wissenschaft*, Kiel und Leipzig 1891.
- Wyka K., *Recenzja studiów Jakubowskiego i Nowakowskiego o naturalizmie*, Pamiętnik Literacki, R. XLII, 1951, z. 3—4.
- *Stefan Żeromski*. W tomie zbior. *Stefan Żeromski*, Warszawa 1951.
- *Żeromski jako pisarz historyczny*. W tomie zbior. *Stefan Żeromski*, Warszawa 1951.

- *Zarys współczesnej literatury polskiej (1884—1925)*, Kraków 1951, skrypt.
- Zimand R., *Antoni Sygietyński jako krytyk artystyczny*, Materiały do studiów i dyskusji..., R. IV, 1953, nr 3—4 (15—16).
- Zola E., *Documents littéraires*, Paris 1891.
- *Le roman expérimental*, Paris 1902.
- *Les romanciers naturalistes*, Paris 1928.
- Żółkiewski S., *Zwierciadło naturalizmu polskiego*. W tomie: *Materiały do nauczania historii literatury polskiej*, t. II, Warszawa 1950.

ЖЕРОМСКИЙ И НАТУРАЛИЗМ

Резюме

Труд автора, составляющий исследование о связи творчества Стефана Жеромского с поэтикой и практикой европейского натурализма, делится на три части.

Часть первая посвящена источникам и импульсам, которые по всей вероятности способствовали пробуждению и утверждению у Жеромского симпатии и склонности к натуралистическому восприятию действительности. Источники воздействия идей натурализма на творческое сознание писателя автор видит в следующих фактах:

1) в хронологической связи натурализма в европейской прозе с пробуждением и утверждением у Жеромского писательского призвания. Жеромский уже в юношеские годы знакомится с творчеством натуралистов, особенно французских, и некоторые теоретические положения, а также установленные тогда же связи и симпатии сохраняются до конца его писательской деятельности;

2) в сходстве отношения к жизни и общественно-политической действительности у натуралистов и у Жеромского. Начинающий писатель сумел очень рано приобрести богатый и горестный общественный опыт. Пессимистическое мирозерцание, выразившееся в серых и тёмных красках образов группы Медана и её последователей, встретилось с субъективным, аналогичным во многих отношениях взглядом Жеромского на положение вещей, встречая благоприятную почву для его восприятия и одобрения;

3) в известных индивидуальных, психических предрасположениях Жеромского, в органической как бы впечатлительности на отрицательные проявления жизни, что могло сообщать наблюдениям писателя именно ту натуралистическую остроту рисунка, сильнее и глубже художественно передавать в картине мира его тени и мрачность;

4) в особых акцентах социальной критики натуралистов, в их антиклерикализме и в их атаке на систему мещанского быта, что соответствовало, несомненно, личным взглядам молодого либерала и радикала, который разошёлся со средой вследствие специфического, индивидуального жизненного положения;

5) и наконец — в естествоведческом подходе к натуралистической эсте-

тике, весьма атракционном для адепта „физиологических наук”, ожидавшего так много от изучения анатомии.

Часть вторая работы посвящена анализу форм, в каких выразился в творчестве Жеромского нажим натуралистических тенденций, а также оценке идейно-художественных последствий, какие влекла за собой его покорность обаянию натурализма.

Свойственные натурализму „научные” амбиции, специфической культ документальности их прозы, проявились у Жеромского либо в введении в художественную конструкцию необработанного материала учёности, без заботы о его литературном преобразовании, либо в склонности к верному фотографическому отображению предметов, пространства, действий, в инвентарных перечнях и схематическо-статистических изображениях. Привело это к декомпозиции либо к нарушению архитектурной гармонии в структуре произведения, к превалированию статического содержания над динамическим, описания над повествованием, к ослаблению композиционной динамики и к серьёзным недостаткам в области изложения (перечень, схема, инвентарь — вместо изображения предметов в трёх измерениях).

С поэтикой натурализма связывает Жеромского импрессионистический метод изображения пейзажа, причём во многих случаях пейзаж создаёт лишь настроение, определяет такое переживание и оценку действительности, какие желает навязать писатель, но не всегда навязывает он заключённый в произведении материал фактов и наблюдений.

Естественнонаучное основание, действующей на польского писателя эстетики натуралистов, нашло выражение в весьма широком применении анималистической метафоры, которой идейно-художественная функция состоит либо в обнаружении скрытого в человеке его звериного прообраза, либо в поэтическом, образном выражении натуралистической концепции жизни, жизни в смысле борьбы за существование. Эта упрощающая формула служит Жеромскому для различных целей: бывает своеобразным средством критики системы общественных отношений, но бывает также орудием антиреалистической деформации, выражением идейных блужданий писателя.

Натуралистический соматизм проявляется в специфическом методе изображения человека, в точных анатомических описаниях, напоминающих клинические препараты; а затем — в особенном интересе писателя к патологии, ко всякого рода психическим и физическим аномалиям, к психопатии, жестокости, злодеянию. Вытекали отсюда для творчества Жеромского разные последствия — положительные и отрицательные. Обогащение литературной тематики комплексами мотивов, использование их в качестве элементов социальной критики, новаторская экспрессия картин (напр. войны) — это, несомненно, достижения. Но имел также соматизм и физиологизм отрицательные последствия. Гипертрофия в некоторых произведениях роли патологических факторов, при одновременно проявленном, пренебрежительном отношении, или недостаточном выявлении общественной обусловленности судьбы человека, приводила неизбежно к превратной передаче картины мира, а также к серьёзным ошибкам

в области литературной характерологии. Наложило это отпечаток особенно на эротику Жеромского. Автор старается доказать, что Жеромский, как художник любви, отнюдь не представляет в этом смысле вершин литературы. Является он совершенным художником сладострастия, внешних проявлений сексуальных влечений, но посредственным психологом.

В своей заинтересованности социальными проблемами Жеромский несомненно имеет более широкий горизонт чем натуралисты, вникает глубже в сущность явлений, в сплетение социальных противоречий современной ему эпохи. Однако типичная для европейского натурализма сфера мотивов и специфические средства экспрессии, выработанные в литературной „кухне“ натуралистов, в известной мере весьма близки Жеромскому. Близка польскому писателю сфера мотивов, связанных с критикой мещанского быта, мещанской семьи, мещанского супружества. Близок ему натуралистический метод карикатуры, преувеличенной гротески — в изображении представителей буржуазии и мелкого мещанства.

Большим достижением натурализма было открытие для литературы пролетариата. Однако же в этом направлении органичный биологизм натурализма принёс плачевные результаты. Пролетариат по представлению натуралистов — почти как правило — это чернь, вызывающая отвращение. В „*La bête humaine*“ Золя оскотинение человека и его низкое общественное положение делаются, собственно говоря, заменными синонимами. Аналогичные суггестии выступают в творчестве Жеромского. Описания рабочих районов Варшавы, Парижа и Силезско-Домбровского бассейна погружены в каком-то угрюмом мраке, а в изображении людской массы, ютящейся в убогих кварталах больших современных городов, проявлено стремление показать во внешнем поведении выведенных портретных лиц человеческую группу, те особенности, которые определяют степень и границы деградации человека, его духовной и физической дегенерации. Жеромский не знал подлинного рабочего класса на основании самонаблюдения, отсюда изображение его — вопреки воле писателя — далеко от реалистической типичности, и даёт ложное представление об интеллектуально-моральном уровне тогдашнего пролетариата и о политическом движении, которое было выражением стремлений и постулатов рабочего класса.

Изображаемый мир в повестях натуралистов имеет специфический колорит и свою тональность. Монотонное однообразие чёрно-серых и грязных пятен, безнадежная будничность и скорь жизни — вот основной колорит и настроение этого мира. Во многих произведениях Жеромского отзывается такой же тон. Выражается это в соответствующем подборе мотивов и их специфическом представлении. Убогие предместья столичных метрополий и промышленных центров, погружённая в мертвизне и бездействии глухая провинция, и сброшенные на дно биологической вегетации человеческие существа. Специфический метод описания, характерный эмоциональной окраской, явно отрицательной, усугубляет чувство удручения и отвращения. Пессимистическая тональность напоминает во многом пессимистические рефлексии о сущности и цели жизни в произведениях натуралистов.

И наконец — отсутствие юмора. У Жеромского (за исключением произведения „Сизифов труд“) юмора нет; есть комизм, злостный, саркастический, у основания которого скрыта часто скорбь, имеются злорадные, иногда даже антипатичные остроты, а прежде всего — ирония, так близкая натуралистам. Смех Жеромского ударяет очень часто в те проявления мещанского быта, которые натурализм особенно атаковал. Смех, демаскирующий убожество жизни, является пессимизмом à rebours. При таком понимании функции комизма Жеромский приближается к натуралистам, у которых смех не нарушал установленного единства атмосферы, но наоборот — усиливал, углублял и насыщал специфическим оттенком пессимизм изображённого в их творчестве мира.

Часть третья посвящена рассмотрению вопроса границ и объёма вторжения натуралистических элементов в отдельных периодах творчества писателя.

Превалирование натуралистических суггестий весьма сильно в первом периоде (до 1898 года). Этот именно период приносит произведения наиболее в этом отношении „расовые“. Чаще всего, однако, эти элементы и средства выражения взяты из арсенала натуралистов реалистической школы и выступают с реалистической функцией. Своим особым характером отличается только „Сизифов труд“, который следует считать самым выдающимся произведением критического реализма в творчестве писателя и, пожалуй, самой выдающейся в литературном отношении повестью Жеромского.

Период второй (1900—1910) — это период сосуществования натуралистических элементов, в основном чуждых натурализму. Некоторые типичные для натурализма акценты подвергаются определённому ослаблению, другие же выступают в усиленной и ярко выраженной форме, иные же выступают впервые (документы).

Период третий (1910—1919) разделен ясно выраженной цезурой. В период „Красоты жизни“ и „Верной реки“ натуралистические симпатии писателя подвергаются сильному ослаблению, тогда как в процессе работы над „Борьбой с сатаной“ наблюдаем их бурный рост, иногда выступают они с большой интенсивностью, чем это имело место в предыдущих периодах.

В четвёртом периоде (1919—1925) натуралистические элементы сохраняются попрежнему, выступая с различной силой в различных произведениях.

Выводы: Натуралистические суггестии сопровождают творчество Жеромского от начала до конца, составляя интегральный элемент его творческого метода. Натуралистический метод внёс в произведения писателя ряд позитивов, а неоднократно при этом оказал своё отрицательное влияние.

Как позитивы можно считать:

1) разрыв с конвенционализмом стиля, освежающий и обогащающий запас творческих средств передачи, что вышло конечно на пользу правде изображения;

2) увеличение силы воздействия вследствие заострения средств передачи;

3) расширение тематики и проблематики.

Отрицательными последствиями были:

1) Гипертрофия литературно неразработанного, документарного материала, что во многих случаях привело к существенным недостаткам в области портрета, композиции и стиля;

2) ограниченное, одностороннее, биологическое изображение человека и жизни, выраженное в социальном дарвинизме, в поверхностной разработке психологических проблем, в преувеличенном интересе к патологии и в уничтожении границы между миром историческо-социальных явлений и миром природы;

3) неоднократное сужение поля социальной критики;

4) идущая вразрез с действительностью передача социального, морального и идейного положения пролетариата и крестьянства;

5) тенденциозная ассоциация мотивов с их негативной направленностью, приведшая в конечном результате к оформлению мирозерцания, слишком одностороннего в колорите и тональности.

В заключении однако автор подчеркивает, что, несмотря на сильный и продолжительный нажим, натурализм не утвердился полностью и надолго в творчестве Жеромского, нигде не занял позиции доминирующей программы и доминирующего метода.

ZEROMSKI ET LE NATURALISME

Résumé

L'étude démontre les relations entre l'oeuvre de Żeromski et le programme littéraire des naturalistes européens et sa réalisation. Elle se divise en trois chapitres.

Le premier est consacré à la recherche des sources et de ces facteurs qui, selon toute probabilité, ont contribué à éveiller et ont fixé la disposition de l'écrivain polonais à regarder et à concevoir la réalité de façon naturaliste. L'auteur de l'étude voit les sources de cette pression des idées naturalistes sur l'oeuvre de Żeromski dans les faites suivantes:

1) dans la simultanéité de la domination du naturalisme dans la prose européenne et du réveil ainsi que de la consolidation de la vocation d'écrivain du romancier, qui, déjà dans sa jeunesse, a connu la production des naturalistes, surtout celle des naturalistes français, et certaines de leurs énonciations théoriques. Les sympathies et les liens qu'il a noués alors ont duré jusqu'à la fin de son activité littéraire;

2) dans la ressemblance qui apparaît entre l'attitude de Żeromski envers la vie et la réalité politique et sociale contemporaine, et l'attitude des naturalistes. L'écrivain débutant a pu acquérir, très tôt, une riche et douloureuse expérience sociale. La Vision pessimiste du monde, telle que l'ont tracée les membres du Groupe de Médan et leurs imitateurs, correspondait à la manière subjective, analogue à certains égards de Żeromski, de voir les choses, et a trouvé chez lui, un terrain favorable pour être admise;

3) dans certaines de ses dispositions psychiques, dans sa sensibilité, pour ainsi dire organique, aux manifestations négatives de la vie, qui a pu donner, à ses observations, cette précision de la présentation propre aux naturalistes, et qui lui a permis d'accentuer plus fort les côtés sombres et lugubres du monde qu'il a peint dans ses romans;

4) dans les accents spéciaux de la critique sociale des naturalistes, dans leur anticléricalisme et dans leur attaque contre la moralité bourgeoise. Tout cela était, certainement, d'accord avec les opinions du jeune libéral et du radical brouillé avec son entourage à cause des circonstances particulières de sa vie;

5) enfin dans le scientisme naturel de l'esthétique naturaliste qui attirait si fort le jeune adepte des „sciences physiologiques” et qui espérait profiter beaucoup de l'étude de l'anatomie.

Dans le deuxième chapitre de l'étude en question l'auteur s'occupe de l'analyse des formes dans lesquelles l'influence des tendances naturalistes a reçu son expression littéraire dans l'oeuvre de Żeromski. L'auteur y présente aussi la critique des conséquences concernant les idées et la conception de l'art, qui résultaient de la soumission de l'écrivain aux charmes du naturalisme.

On trouve, dans son oeuvre les manifestations des ambitions „scientifiques” caractéristiques des naturalistes, et du procédé de documentation propre à leur prose. Les manifestations s'effectuent de différentes façons: le romancier soit introduit, dans la construction artistique, la matière scientifique à l'état cru, sans se soucier de sa transformation littéraire, soit il fait voir son penchant pour la reproduction photographique, fidèle des choses, espaces, actions, pour les registres, sorte d'inventaires, et pour les descriptions schématiques et statistiques. Ces procédés ont gâté la composition ou bien ils ont troublé l'ordre architectonique de la structure de l'oeuvre. Ils ont introduit aussi la prépondérance du contenu statique sur le contenu variable, de la description sur la narration, et ont affaibli la dynamique de la composition. Ils ont entraîné de grands défauts dans la technique des

images, des choses (registre, schème, inventaire au lieu d'une image à trois dimensions).

Ce qui rattache encore Żeromski au programme du naturalisme c'est sa manière impressionniste de peindre les paysages. Ceux-ci, dans beaucoup de cas, jouent le rôle de commentaires par rapport à l'atmosphère générale, en suggérant un tel sentiment et une telle appréciation de la réalité que le romancier veut imposer au lecteur, et que n'imposent pas toujours les faits et les observations contenus dans la matière de l'ouvrage.

Le fond de l'esthétique naturaliste appuyé sur les principes des sciences naturelles qui a influencé l'écrivain polonais, s'est encore démontré dans une large application de la métaphore à élément animal dont le rôle consiste soit à dégager l'origine animale cachée dans l'homme, soit dans l'expression poétique et imagée de la conception naturaliste de la vie comprise comme la lutte pour l'existence. Żeromski emploie ce procédé à valeur simplifiante à différents buts. Quelquefois c'est le moyen de la critique des rapports sociaux, une autre fois c'est l'instrument de déformation antiréaliste et l'expression des erreurs dans les idées du romancier.

Le somatisme naturaliste se fait jour, dans son oeuvre, dans une méthode particulière de peindre l'homme, dans les descriptions à précision anatomique, qui rappellent les préparations cliniques, ou bien dans l'intérêt tout à fait singulier, que l'écrivain prend à la pathologie, à toutes sortes d'anomalies psychiques (psychopathie, cruauté, crime) et d'anomalies physiques. Les conséquences de ces faits, qu'on retrouve dans l'oeuvre de Żeromski, sont positives ou bien négatives. Parmi les premières il faut distinguer l'enrichissement des sujets littéraires accompli grâce à l'introduction d'un nouvel ensemble de motifs employés comme éléments de critique sociale, le renouvellement des moyens d'expression (p. ex. la peinture des images de la guerre). Parmi les conséquences négatives visibles dans certains romans on trouve l'agrandissement du rôle des facteurs pathologiques à côté de la négligence ou bien de l'insuffisante mise en valeur des agents sociaux, qui conditionnent le sort de l'homme. Ceci a, inévitablement, contribué à dénaturer les images du monde et les caractères des personnages. Le problème érotique en a surtout beaucoup souffert. Dans l'étude l'auteur tâche de démontrer que Żeromski n'appartient point aux meilleurs peintres de l'amour. Pendant qu'il est excellent dans la peinture des passions sensuelles et des manifestations extérieures des instincts sexuels, il est un psychologue assez médiocre.

Dans ses intérêts sociaux il offre un horizon plus large que les naturalistes. Il pénètre plus profondément dans l'essence des phénomènes et dans la complication des contradictions sociales de son époque. Cependant il se rapproche des naturalistes grâce à un domaine de motifs caractéristique du naturalisme européen et à certains moyens d'expression spécifiques, élaborés dans „sa cuisine” littéraire. Ici appartiennent: la critique de la moralité bourgeoise, de la famille et du mariage bourgeois, le procédé de la caricature naturaliste, typique et celui di grotesque exagéré, appliqué dans les portraits des représentants de la bourgeoisie et de la petite bourgeoisie.

Une grande acquisition du naturalisme c'était l'introduction du prolétariat dans la littérature. Mais ici encore sa présentation n'est pas juste. Le prolétariat tel que le présentent les naturalistes, c'est presque toujours une populace dégoûtante. Dans *la Bête-humaine* de Zola, l'abrutissement de l'homme et sa basse position sociale deviennent, à vrai dire, synonymes. Des suggestions analogues apparaissent dans l'oeuvre de Żeromski. Les images des quartiers ouvriers de Varsovie, de Paris et du bassin houillier sont pleins d'un sombre lugubre. Dans la façon de présenter les foules qui habitent les quartiers pauvres des grandes villes modernes, il y a la tendance de dégager, dans l'aspect et dans la façon d'être des personnages particuliers et des groupes, des quantités de ces traits caractéristiques dont le rôle consiste à déterminer le degré et les limites de la dégradation de l'homme et de sa dégénération spirituelle et physique. Żeromski n'a pas connu la vraie classe ouvrière de l'autopsie, de la, en dépit de ses intentions, sa présentation est loin d'être typiquement réaliste. En conséquence il n'offre qu'une idée fausse du niveau intellectuel et moral du prolétariat contemporain et du mouvement politique, qui a été l'expression des aspirations et des postulats de cette classe.

Dans les romans des naturalistes l'image du monde a un coloris et un ton spéciaux. La monotonie des taches sales, noires et grises, la vulgarité désespérée et la tristesse de la vie voilà sa couleur et son atmosphère fondamentales. Le même ton apparaît dans beaucoup de romans de Żeromski. Cela s'exprime à l'aide d'un choix propre de motifs et à l'aide d'une façon particulière de les concevoir. De pauvres faubourgs des métropoles et des centres industriels, une province reculée, figée dans l'engourdissement et l'immobilité avec ses habitants perissant de tristesse, refoulés jusqu'au fond, à peu près, de leur existence misérable. Un type spécial de description à nuance émotionnelle nettement négative, approfondit encore le sentiment de de-

pression et d'aversion. Cette tonalité pessimiste rappelle, dans l'oeuvre de Żeromski, de nombreuses réflexions également pessimistes sur l'essence et le but de la vie, qu'on trouve chez les naturalistes.

L'humour fait défaut dans l'oeuvre de Żeromski (à l'exception des *Travaux de Sysiphe*). Il n'y a que l'élément comique, railleur, mordant, qui cache souvent la tristesse. Il y a aussi la finesse caustique, parfois antipathique, et avant tout il y a l'ironie si chère aux naturalistes. Avec son rire Żeromski attaque, très souvent, ces manifestations de la moralité bourgeoise que le naturalisme a surtout attaquées. Ce rire, qui démasque l'insignifiance de la vie, c'est le pessimisme à rebours. A cause de cette conception de l'élément comique le romancier polonais se rattache aux naturalistes. Chez eux le rire n'a pas troublé l'uniformité projetée de l'atmosphère de l'ouvrage mais, tout au contraire, il a augmenté, approfondi et imprégné d'une nuance particulière le pessimisme du monde qu'ils peignaient dans leurs romans. Cette nuance spécifique provient des idées que les héros naturalistes avaient sur le monde et la vie.

Le troisième chapitre de l'étude est consacré à la discussion du problème de l'étendue et des limites que les éléments naturalistes ont atteint dans chacune des périodes de l'activité littéraire de Żeromski.

L'influence des suggestions naturalistes est très forte dans la I-ère période (jusqu'à 1898). C'est alors le romancier a créé ses ouvrages les plus caractéristiques. Les éléments et les moyens d'expression qu'il a puisés dans l'arsenal de l'école naturaliste, ont cependant, le plus souvent dans cette période, la fonction réaliste. Seulement *les Travaux de Sysiphe* s'en détachent grâce à leur caractère tout à fait différent. L'auteur de l'étude considère ce roman comme l'oeuvre la plus remarquable du réalisme critique dans toute la production de Żeromski, et comme son roman probablement la plus remarquable au point de vue littéraire.

La II-ième période (1900—1910) c'est celle où les éléments naturalistes apparaissent parallèlement avec ceux qui, en principe, sont étrangers au naturalisme. Certains accents propres à ce courant littéraire sont nettement étouffés, d'autres, par contre, ont une forme plus renforcée et exagérée. Il y en a d'autres encore qui apparaissent pour la première fois („documents”).

Dans la III-ième période (1910—1919) se laissent distinguer deux parties distinctement séparées. Au temps de la création de *la Beauté de la vie* et du *Fleuve fidèle* les goûts naturalistes de l'écrivain faiblissaient, mais, quand il composait *la Lutte avec Satan*, ils augmentaient

excessivement, et leur intensité devenait parfois, plus grande que dans les périodes précédentes.

Dans la IV-ième période (1919—1925) les éléments naturalistes se maintiennent; leur intensité varie selon les ouvrages.

Conclusion: les suggestions naturalistes accompagnent la production littéraire de Żeromski depuis le commencement jusqu'à la fin, et constituent l'élément intégral de sa méthode d'écrivain. Les procédés naturalistes ont introduit certaines acquisitions dans ses romans, mais dans plus d'un cas, ils ont entraîné des conséquences négatives.

Aux premières il faut compter les traits suivants:

1) le style des romans s'est débarrassé de toute convention, les moyens d'expression ont été renouvelés ce qui a renforcé la vérité de la présentation littéraire;

2) leur précision a augmenté l'intensité de la réaction sur le lecteur;

3) le domaine des sujets et celui des problèmes ont été élargis.

Conséquences négatives:

1) l'hypertrophie de la matière documentaire qui n'a pas subi la transformation littéraire, ce qui dans beaucoup de romans, a causé des défauts essentiels dans la peinture des personnages, dans la composition et dans le style;

2) une conception étroite et, en conséquence, incomplète d l'homme et de la vie formée sous l'influence des sciences naturelles. Elle a reçu son expression dans le darwinisme social, dans l'applatissage de la matière psychologique, dans un intérêt exagéré pour la pathologie, et dans l'effacement des limites entre la sphère des phénomènes historiques et sociaux et celle de la nature;

3) le retrécissement, dans plus d'un cas, du domaine de la critique sociale;

4) une fausse représentation de la situation sociale ainsi que des idées du prolétariat et des paysans;

5) une réunion tendancieuse en groupes serrés de motifs à valeur négative; son résultat final c'est une vision du monde trop étroite dans le coloris et dans le ton.

Cependant, dans la fin de l'étude, l'auteur met en valeur le fait que, malgré que le naturalisme ait exercé une forte influence et de longue durée sur Żeromski, il n'a jamais dominé, entièrement et longtemps, dans son oeuvre, et n'est jamais devenu son programme ni sa méthode dominants.

SPIS TREŚCI

	str.
Słowo wstępne	5
Rozdział I: ŻEROMSKI WOBEC TEORII I PRAKTYKI PISARSKIEJ NATURALIZMU	
Cel i metodyczne założenia rozprawy. Naturalizm we Francji. Recepja naturalizmu francuskiego na gruncie polskim. Dyskusja o naturalizmie i walka z nim w publicystyce polskiej. Pierwsze kontakty Żeromskiego z teorią i praktyką naturalizmu. Powolne krystalizowanie się własnego rozeznania w ideowych i estetycznych założeniach kierunku. Pierwsze ślady oddziaływania naturalizmu na twórczość pisarza i na jego estetyczne poglądy. Wyowiedzi Żeromskiego na temat twórczości naturalistów w okresie dojrzałości pisarskiej. Społeczno-osobiste motywy sympatii Żeromskiego dla świata idei naturalizmu. Antyklerykalizm, krytyka obyczajowości mieszczańskiej i przyrodnicze założenia estetyki naturalistycznej jako dalsze przesłanki ideowego zbliżenia	7
Rozdział II: ELEMENTY NATURALISTYCZNE W TWÓRCZOŚCI ŻEROMSKIEGO	
I. Opis i interpretacja artystyczno-ideowa	
Pretensje naukowe estetyki naturalistycznej. Fikcja eksperymentalizmu. Dokumentaryzm. Naturalistyczny scjentyzm i realistyczna rzeczowość. Obsesja szczegółów i zasada wyboru. Dokumentaryzm i ambicje erudycyjne w utworach historycznych Żeromskiego. Wpływ dokumentaryzmu na kompozycję literacką dzieł pisarza. Schematyczno-rejestracyjna metoda opisu. Impresjonizm jako metoda oraz funkcja ideowo-artystyczna impresjonistycznego pejzażu. Przyrodnicze podstawy naturalistycznej poetyki i poglądu na świat. Metafora animalistyczna jako wyraz postawy ideowej. Zmienność funkcji i zasięgu tej metafory jako wykładnik wahań i fluktuacji światopoglądowych pisarza w poszczególnych okresach twórczości. Naturalistyczny portret, jego istota, odmiany i ideowo-artystyczna wymowa. Motywy patologiczne w twórczości naturalistów i Żeromskiego. Naturalizm wobec problemu wojny. Zjawisko wojny w ujęciu Żeromskiego. Ideowe i artystyczne konsekwencje obsesjonalnej skłonności pisarza do zjawisk patologicznych. Erotyka Żerom-	

skiego wobec sugestii naturalistycznego przykładu. Społeczne zainteresowania naturalistów. Krytyka obyczajowości, a nie podstaw ustroju. *Petit bourgeois* i szlagonomia ziemiańska w przedstawieniu Żeromskiego. Opozycja wobec instytucji mieszczańskiego małżeństwa. Zdobyte tematyczne naturalizmu: odkrycie proletariatu. Naturalistyczne deformacje w ujęciu życia klasy robotniczej. Świat doli proletariackiej w twórczości Żeromskiego i jego stosunek do zagadnienia rewolucji ludowej. Źródła omyłek społecznych pisarza i ich artystyczne oraz ideowe następstwa. Barwa i nastrój świata naturalistów. Motywy dysonansowe. Pesymizm jako klimat ogólny naturalistycznej prozy i jego źródła. Pesymizm Żeromskiego. Śmiech w dziele medańczyków i Żeromskiego. Odmiany komizmu i jego obiektywna wymowa 40

Rozdział III: ELEMENTY NATURALISTYCZNE W TWÓRCZOŚCI ŻEROMSKIEGO

II. Dynamika wzrostu i regresu

Periodyzacja twórczości Żeromskiego. Udział elementów naturalistycznych w poszczególnych okresach jego działalności pisarskiej. Zmienność siły nacisku naturalistycznych sugestii i zmienność obiektywnej wymowy naturalistycznych środków przedstawienia w poszczególnych dziełach i etapach twórczości. Bilans współżycia osobowości twórczej Żeromskiego ze światem idei naturalizmu; osiągnięcia i straty 173

Bibliografia	194
Резюме	197
Résumé	201

Biblioteka Główna UMK



300045315867



PRACE WYDZIAŁU FILOLOGICZNO-FILOZOFICZNEGO
TOWARZYSTWA NAUKOWEGO W TORUNIU

Tom I z. 1.	Rutski J., Doktryna Hume'a o prawdopodobieństwie. Uwagi w sprawie jej interpretacji, s. 53. Toruń 1948	zł 5,70
Tom I z. 2.	Sławińska I., Tragedia w epoce Młodej Polski. Z zagadnień struktury dramatu, s. 184. Toruń 1948 . .	zł 11,25
Tom I z. 3.	Mirowicz A., O grupach syntaktycznych z przydawką, s. 130. Toruń 1948	zł 12,25
Tom II z. 1.	Srebrny St., Critica et exegetica in Aeschylum, s. 60 Toruń 1950	zł 13,50
Tom II z. 2.	Krysinieł-Józefowiczowa B., De quibusdam Plauti exemplaribus Graecis, s. 109. Toruń 1949	zł 10,50
Tom II z. 3.	Zgorzelski Cz., Duma — poprzedniczka ballady s. 308. Toruń 1949	zł 18,—
Tom III z. 1.	Preisner W., Stosunki literackie polsko-włoskie w latach 1800—1939 w świetle bibliografii, s. 292. Toruń 1949	zł 22,80
Tom III z. 2.	Hrabec S., Elementy kresowe w języku niektórych pisarzy polskich XVI i XVII w., s. 160. Toruń 1950 . .	zł 24,—
Tom III z. 3.	Lewicki A., Zapominanie nazwisk, s. 190. Toruń 1950	zł 24,—
Tom IV z. 1.	Skimina St., Persjusz w Polsce, s. 74. Toruń 1952	zł 18,—
Tom IV z. 2.	Makowiecki T., Muzyka w twórczości Wyspiańskiego, s. 108. Toruń 1953	zł 14,—
Tom IV z. 3.	Strzałkowa M., Saint-Amant — poète du baroque français, s. 116. Toruń 1955	zł 14,—
Tom V z. 1.	Walentynowicz M., Działalność pedagogiczna bibliotekarza, s. 260. Toruń 1956	zł 16,50
Tom V z. 2.	Gerstmann St., Wpływ rodziców na zaburzenia emocjonalności uczniów, s. 179. Toruń 1956	zł 23,—
Tom V z. 3.	Tadeusz Makowiecki. Praca zbiorowa, s. 79. Toruń 1956	zł 10,—

Biblioteka
Główna
UMK Toruń

1051895

Biblioteka Główna UMK



300045315867