

TOWARZYSTWO NAUKOWE W TORUNIU  
PRACE WYDZIAŁU FILOLOGICZNO-FILOZOFICZNEGO  
TOM XXV — ZESZYT 5

---

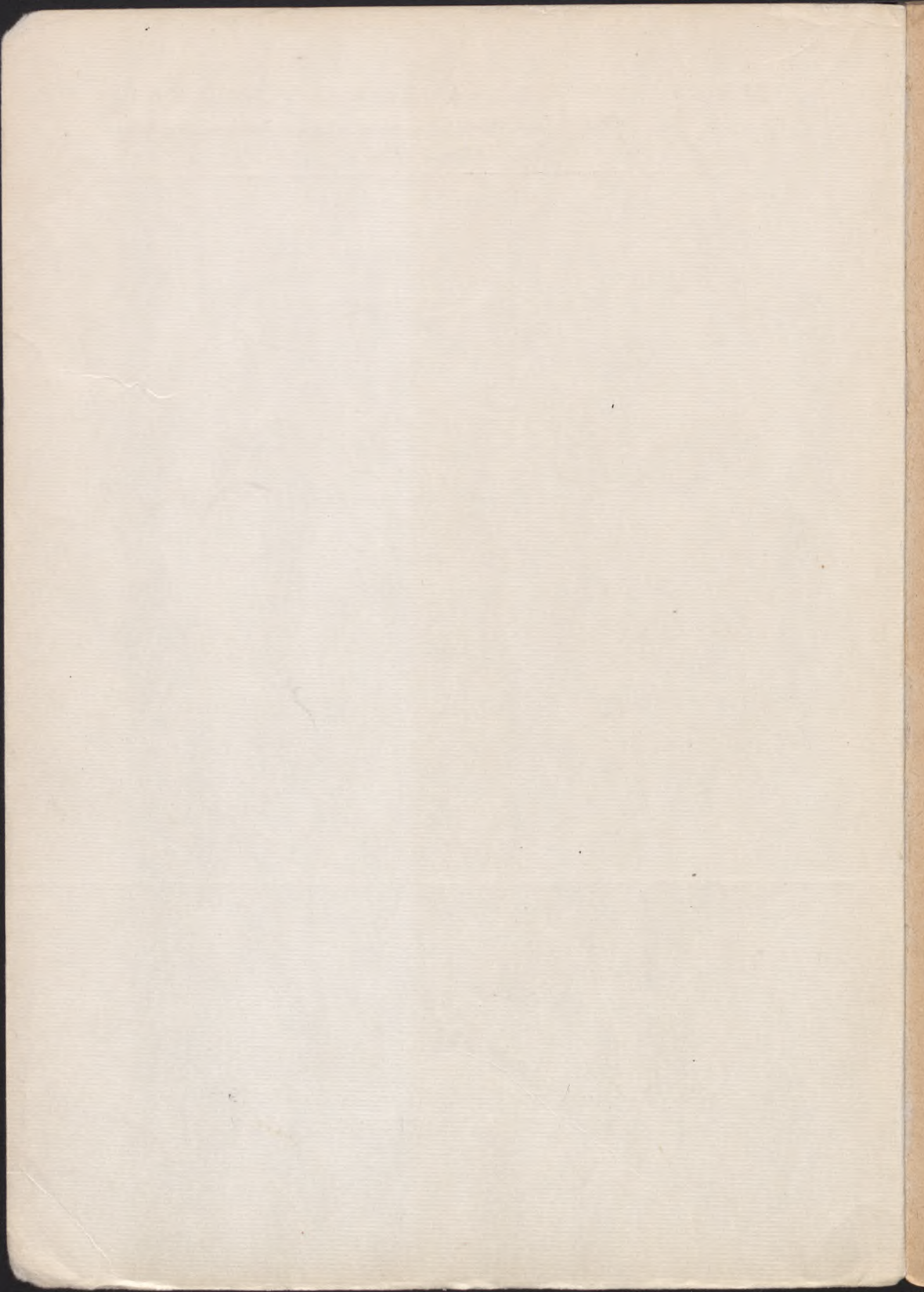
ARTUR HUTNIKIEWICZ

PORTRETY I SZKICE  
LITERACKIE

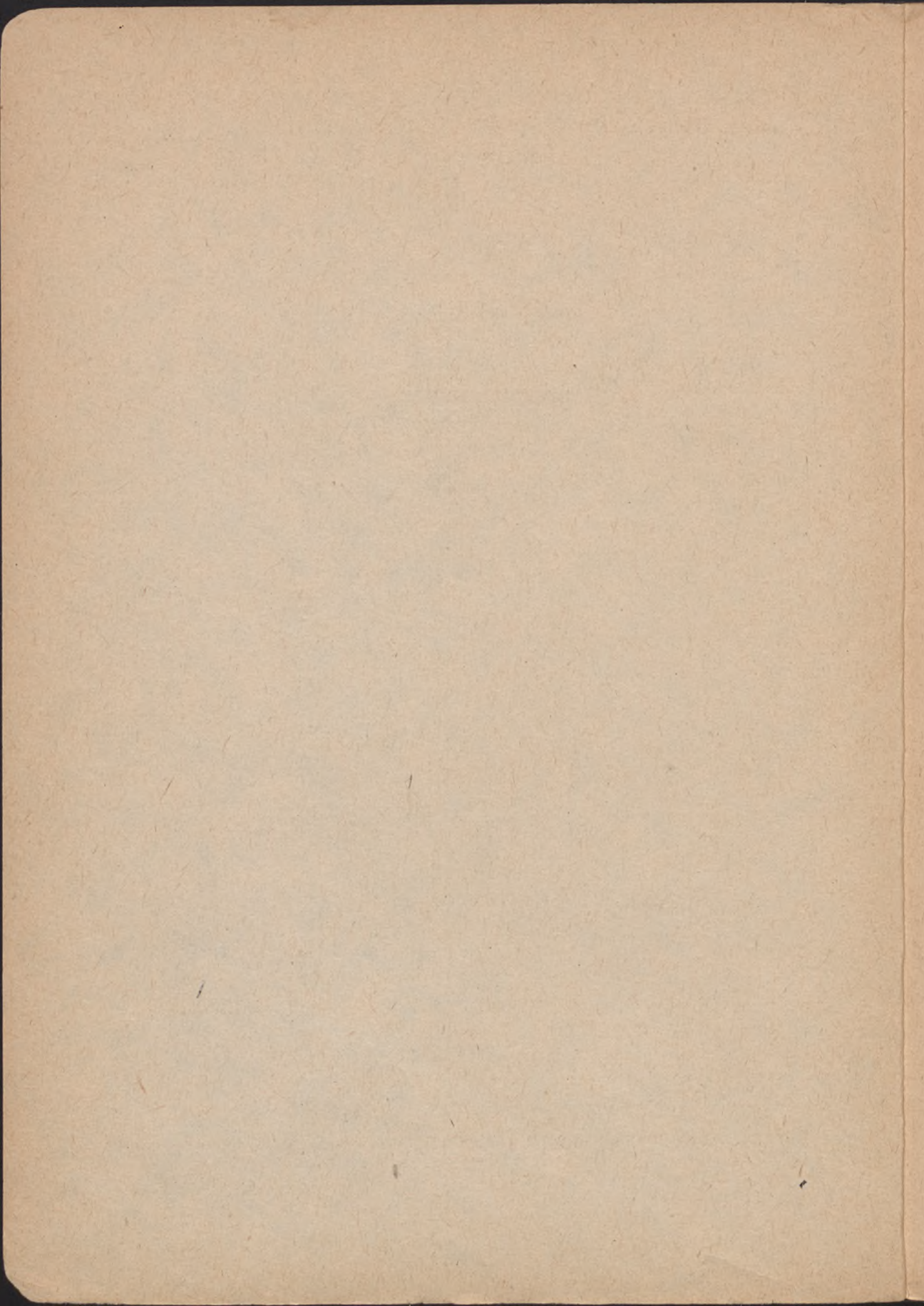


WARSZAWA — POZNAŃ — TORUŃ 1976  
PAŃSTWOWE WYDAWNICTWO NAUKOWE

A. HUTNIKIEWICZ — PORTRETY I SZKICE LITERACKIE (Prace. t. XXV, z. 5)



PORTRETY I SZKICE  
LITERACKIE



TOWARZYSTWO NAUKOWE W TORUNIU  
PRACE WYDZIAŁU FILOLOGICZNO-FILOZOFICZNEGO  
TOM XXV — ZESZYT 3

---

ARTUR HUTNIKIEWICZ

PORTRETY I SZKICE  
LITERACKIE



WARSZAWA — POZNAŃ — TORUŃ 1976  
PAŃSTWOWE WYDAWNICTWO NAUKOWE

Redaktor Naczelny Wydawnictw TNT

ARTUR HUTNIKIEWICZ

Komitet Redakcyjny

Przewodniczący: *Zofia Abramowiczówna*

Członkowie:

*Tadeusz Czeżowski, Bronisław Nadolski,  
Jadwiga Puciata-Pawłowska, Halina Turska*

Projekt obwoluty

ZYGFRYD GARDZIELEWSKI

WYDANO Z POMOCĄ FINANSOWĄ  
POLSKIEJ AKADEMII NAUK

Printed in Poland

Państwowe Wydawnictwo Naukowe  
Oddział w Poznaniu, 1976

Wydanie I. Nakład 3500+200 egz. Ark. wyd. 22,25. Ark. druk. 18,25.  
Papier druk. sat. kl. V 90 g, 70×100. Podpisano do druku 23 III  
1976 r. Druk ukończono w kwietniu 1976 r. Zam. 1942. A-14.  
Cena zł 67,—

Zakłady Graficzne w Toruniu



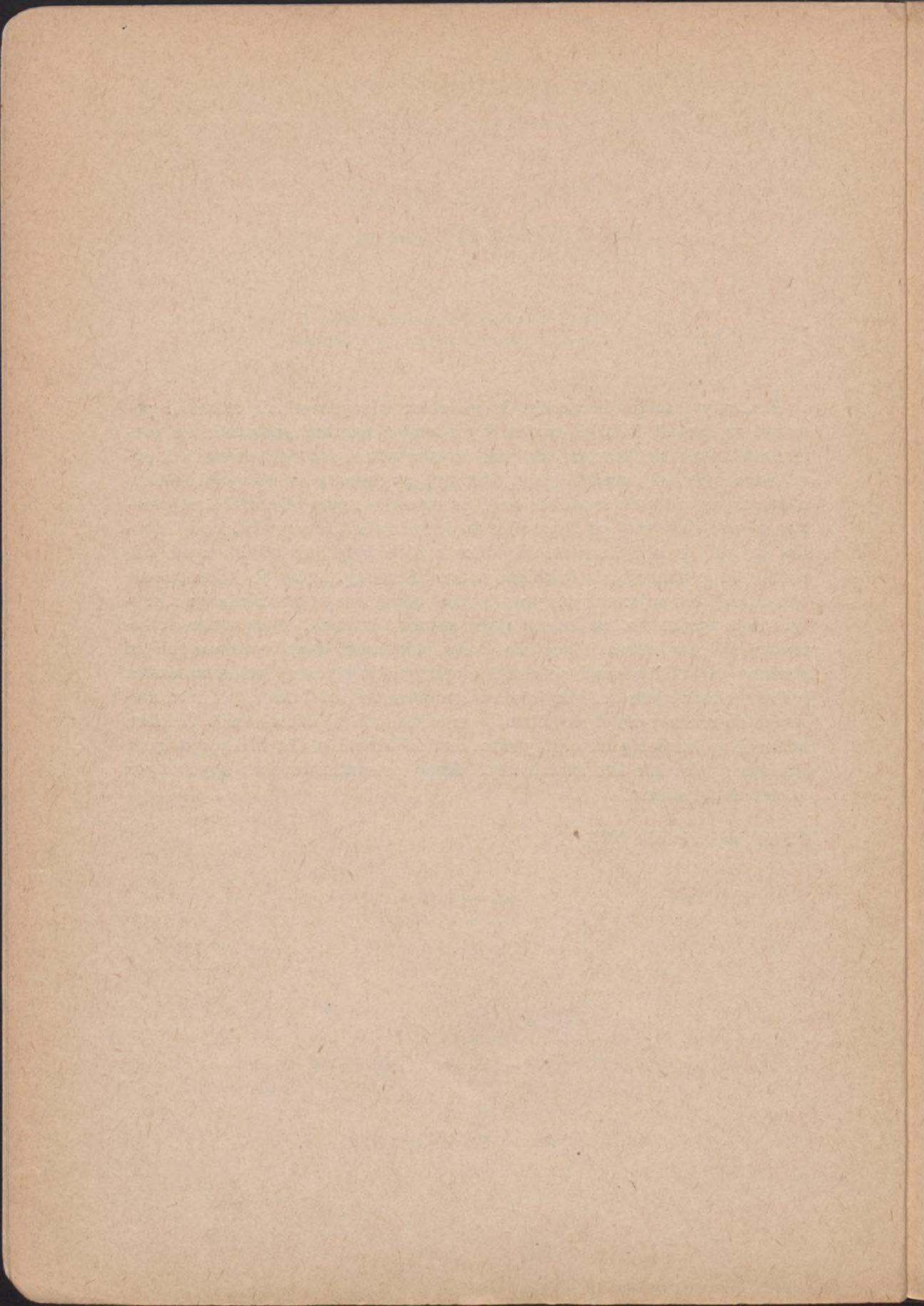
1100237

D. 381/14

## Od autora

Portrety i szkice literackie, które autor zdecydował się zebrać i połączyć w kształt książki, można by również nazwać „notatnikiem prelegenta”. Tak się bowiem złożyło, że wszystkie prawie powstały i pomyslane były od początku jako odczyty, wygłaszane w różnych okolicznościach, w różnych środowiskach, przeważnie nauczycielskich, na przestrzeni geograficznej od Szczecina do Jarosławia i Przemysła, i od Gdańska aż po Opole i Tarnów. Niektóre z nich były już publikowane odrębnie, inne ukazują się drukiem po raz pierwszy. Łączy je jedna przede wszystkim intencja: w miarę możliwości odmiennego, niezależnego i krytycznego spojrzenia na interesujące autora zjawiska. Tym właśnie tłumaczy się ów przewijający się przez większość zaprezentowanych tu studiów wątek dyskusji, polemiki i opozycji krytycznej zarówno wobec opinii uchodzących tradycyjnie za „ostatecznie ustalone”, jak i w stosunku do niektórych ekstremizmów estetycznych teraźniejszości. W kilku szkicach pokusił się autor o próbę rewindykowania dla bieżącego życia literatury zjawisk literackich zbyt długo przemilczanych i spychanych w cień zapomnienia.

*Toruń, w kwietniu 1975*





## O współczesnych powieściach Sienkiewicza

Autor *Trylogii*, instytucja wychowania narodowego, najbardziej „arcypolski” z wszystkich polskich pisarzy, kwintesencja „geniusza rasy”. Taka „formuła Sienkiewicza” jest oczywiście swoistego rodzaju stereotypem myślowym, w który świadomość zbiorowa usiłuje ująć i zamknąć w nim interesujące ją zjawisko. Nie byłoby w tym ostatecznie nic godnego szczególniejszej uwagi — jeśli uświadomimy sobie, że całe nasze myślenie o rzeczywistości jest niczym innym, jak nieustającą czynnością ujmowania dynamicznej substancji życia w pojęciowe, intelektualne schematy — gdyby nie z jednej strony nieodłączna od ujęć tego typu ich nieadekwatność w stosunku do określanego przedmiotu, a z drugiej ich niepokojąca trwałość. Mechanizm powstawania stereotypów analizowanego tu charakteru jest w istocie dość prosty, polega na eliminowaniu jednych elementów zjawiska i eksponowaniu drugich, na przemilczaniu lub milcząco negatywnym osądzie tych własności określanego przedmiotu, których uwzględnienie zniweczyłoby semantyczną prostotę i czystość stereotypu. Niepokojąca jest natomiast niesłychana żywotność przywiezionych tu formuł, stają się one swoistego rodzaju skamielinami pojęciowymi, które raz usadowiwszy się mocno w świadomości zbiorowej, wykazują tendencję do zadomowienia się na stałe w naszym myśleniu. Tę osobliwą inercję spotyka się również na terenie badań historyczno-literackich, które rzadko i nie zawsze ze skutkiem poddają rewizji liczne skonwencjonalizowane pojęcia i wyobrażenia o pisarzach i dziełach. Dowodzą tego najnowsze książki i rozprawy o Sienkiewiczu, które nawet gdy wykazują pewien niepokój wobec obiegowej formuły, to przecież rozstrzygnięcie wątpliwości odsuwają w nie określoną dokładnie przyszłość. Tymczasem jest to stan rzeczy wysoce niezadowolający z tego przede wszystkim powodu, że w jakimś stopniu upraszcza wizerunek pisarski Sienkiewicza i czyni go niejako uboższym. Stereotyp, prawdziwy w swych poszczególnych, cząstkowych konstatacjach, jako całość jest fałszem, tak jak zawsze fałszem jest każda półprawda, prawda częściowa. Półprawda zaś polega na tym, że całe dość pokaźne obszary Sienkiewiczowskiego piarstwa w owej obiegowej i społecznie usankcjonowanej formule zupełnie się nie mieszczą. Tak zatem ów konwencjonalny obraz Sienkiewi-

cza-pisarza domaga się dopełnienia i poszerzenia o te przede wszystkim dzieła, które najzupełniej niesłusznie zostały zepchnięte w cień jego piarstwa historycznego. Tym właśnie utworom, o których krytyka potoczna wyraża się z rezerwą i powściągliwie, jeśli nie z wyraźną niechęcią, poświęcony jest niniejszy artykuł. Jest on próbą swoistej rehabilitacji dwu wielkich powieści obyczajowych — *Bez dogmatu* i *Rodziny Połanieckich*.

Napisał je Sienkiewicz w latach 1890—1895. Znajdował się wówczas u szczytu pisarskiego powodzenia i twórczych możliwości, o jakimkolwiek znużeniu czy też wyczerpaniu talentu mowy być nie mogło; wszak wkrótce po tych dwu powieściach miały przyjść *Quo vadis* i imponujące malowidło *Krzyżaków*. Sienkiewicz dobiegał pięćdziesiątki i miał za sobą bogate doświadczenia, osobiste, życiowe, dobre i złe, rzecz nieobojętna dla pisarza, który bierze na warsztat temat współczesny. Obie powieści stały się jednakowoż dla opinii czytelniczej swoistego rodzaju zaskoczeniem i przyjęte zostały z mieszanymi uczuciami. Przyczyna była jasna; zaczął działać stereotyp. Sienkiewiczowi przyczepiono już etykietkę „czwartego wieszca”, krzepiciela narodu, a tymczasem artysta daleki był od rezygnacji tego rodzaju i czuł, że ma coś więcej do zakomunikowania światu poza tym, co powiedział i mógł powiedzieć w swoich „awanturach rycerskich”.

*Bez dogmatu* przyjęto w Polsce z szacunkiem należnym talentowi, którego nikt nie kwestionował, ale na ogół chłodno. O przyjęciu zadecydowały oczywiście czynniki i mierniki z wartościowaniem literackim sensu stricto nic nie mające wspólnego — moralne, społeczne, światopoglądowe. Oczekiwano bohatera pozytywnego, ale w Płoszowskim niepodobna było się takiego dopatrzeć. Konserwatystów raził swą „niemoralnością” i „frywolnością”, demokratów i liberałów „reakcjonizmem” i „aspołeczną” postawą. Rzecz natomiast znamienne, że powieść wywołująca w kraju tyle grymasów krytyki i opinii publicznej, poza granicami cieszyła się niebywałym powodzeniem. Znany jest pochlebny o niej sąd Tołstoja, który czytał ją w przekładzie drukowanym w czasopiśmie „Ruskaja Mysl”. W Anglii porównywano Sienkiewicza — zapewne przesadnie — z autorem *Anny Kareniny*, a o sukcesach w Niemczech pisał on sam w liście do Marii Godlewskiej:

Między Niemkami miałbym może powodzenie, gdyby nie to, że jest tu jeden młody człowiek, z którym walczyć niepodobieństwo. Jest to niejaki von Ploschowski z powieści *Ohne Dogma*. Niemki kochają się w nim na zabój. Powieść rozchodzi się tysiącami i stanowi wypadek dnia <sup>1</sup>.

Krytyka naukowa polska podtrzymała aż nieomal do dzisiaj tamtą pierwotną, powściągliwą opinię, traktując *Bez dogmatu* w ogólnym obra-

<sup>1</sup> Zob. J. Krzyżanowski, *Henryka Sienkiewicza żywot i sprawy*, Warszawa 1966, s. 158.

zie twórczości Sienkiewicza dość marginalnie, nawiasowo, lekceważąco. Kwintesencją jej dąsów może być bezceremonialny osąd K. W. Zawodzińskiego, który prawdziwie po kawaleryjsku rzecz definitywnie skwitował: „*Bez dogmatu* jest szczytem nudy, a jego problematyka co chwila ociera się o śmieszność”<sup>2</sup>.

Jeszcze więcej nieporozumień i sprzecznych sądów wywołała następna ze współczesnych powieści Sienkiewicza — *Rodzina Połanieckich*. Pomysłana jako swoisty pozytywny stosunek do „bezdogmatyzmu” płoszowszczyzny, wydała się wielu krytykom i czytelnikom jeszcze bardziej w swej wymowie wątpliwa niż dzieje estetyzującego dekadenta bez steru i bez busoli. Przyjęta z aprobatą jedynie przez opinię zdecydowanie konserwatywną, Tarnowskiego i Spasowicza, rozpętała prawdziwą burzę inwektyw i potępień nad głową autora. Spośród głosów krytycznych szczególnie dotkliwe dla pisarza były wystąpienia Stanisława Brzozowskiego oraz znanego z piniaczej zapalczywości geografa i publicysty Wacława Nałkowskiego. Obaj polemici, traktujący powieść ze stanowiska postępowego radykalizmu, obarczyli ją najcięższymi grzechami: społecznej reakcyjności, filisterstwa, tępoty umysłowej, pływaczki moralnej i świętoszkowatej obłudy. Krytyka nam współczesna, unikając napastliwych jaskrawości stylistyki polemicznej Nałkowskiego, potwierdziła na ogół sąd negatywny. Zawodziński uznał *Rodzinę* za pozycję martwą lub co najwyżej „przyjemne poczytanie”<sup>3</sup>, Konrad Górski wystąpił z oryginalnym sądem, że powieść byłaby niewątpliwie arcydziełem, gdyby ją Sienkiewicz napisał w takiej tonacji, jak Weysenhoff swego *Podfilipskiego*, tj. w tonacji ironicznej<sup>4</sup>. On też, a ostatnio i Julian Krzyżanowski wysunęli interesującą supozycję, że gdyby się tak dokładnie wzięło owych *Połanieckich* na warsztat, to kto wie, czy nie ujawniłyby się wyraźnie owe satyryczne w istocie akcenty dzieła<sup>5</sup>. To ciekawe przypuszczenie nie zostało niestety nigdzie przez obu badaczy szerzej rozwinięte.

Tak więc bilans ogólny obu powieści jest jak dotychczas ujemny. Stawia to krytyka, który by się kusił o rewizję opinii, w sytuacji niełatwej, czyni go niejako obrońcą i adwokatem niedobrej i podejrzananej sprawy. Niemniej ponowne odczytanie obu powieści zdaje się utwierdzać w mniemaniu, że dotychczasowe opinie są przecież mimo wszystko niesprawiedliwe, że oba te utwory zasługują na bardziej przychylnie ich potraktowanie i należne im wysokie miejsce nie tylko w dorobku samego Sienkiewicza, ale i całej literatury polskiej. Zaczniemy od *Bez dogmatu*.

Zarzut główny i generalny, który się powtarza we wszystkich krytycz-

---

<sup>2</sup> K. W. Zawodziński, *Stulecie trójcy powieściopisarzy*, Łódź—Wrocław (1947), s. 24.

<sup>3</sup> *Ibid.*, s. 92.

<sup>4</sup> *Ibid.*, s. 90.

<sup>5</sup> Zob. J. Krzyżanowski, *Nowe spojrzenie na Sienkiewicza*, [w:] *W kręgu wielkich realistów*, Kraków 1962, s. 32—33.

nych enuncjacjach o tej powieści, to pretensja o rozdźwięk między założeniem filozoficznym dzieła a jego ostatecznym wynikiem. Losy Płoszowskiego, pomyślane jako przestroga, stały się w przedstawieniu pisarza niemal apoteozą dekadencji, ponieważ bohater, przeznaczony pierwotnie na potępienie, okazał się nieoczekiwanie osobistością ujmującą i godną prawdziwego współczucia. Drugi zarzut podstawowy to rzekoma płytkość intelektualno-filozoficznej tkanki utworu. Sienkiewicz nie potrafił jakoby pogłębić myślowo swojej powieści i kazał powtarzać Płoszowskiemu ustawicznie te same, nudne i nieznośne frazesy o krytycyzmie, sceptycyzmie i bezdogmatowości współczesnego człowieka. Obu tym zarzutom warto się przyjrzeć.

A więc ów rzekomy rozdźwięk między intencją a wykonaniem. Wiemy istotnie z korespondencji Sienkiewicza, że powieść miała godzić w dwa jednocześnie cele: w schyłkowy nihilizm i w kosmopolityczną arystokrację. Dydaktyczne, moralne założenia utworu wydawałyby się zatem czymś oczywistym, ale czy tak było od pierwszego zamysłu, czy takie były pierwotne intencje i ambicje pisarza? Otóż w świetle zachowanej korespondencji nie ulega najmniejszej wątpliwości, że powzięty pierwotnie pomysł poddawany był w toku pisania różnorodnym transformacjom i że owe mutacje powstającego dzieła dają niejaki podstawy do przyjęcia supozycji, iż — być może — pierwszym zamysłem autora było po prostu obiektywne przedstawienie pewnego fenomenu psychologiczno-socjologicznego, który Sienkiewicza wysoce zafrapował jako symptom epoki, a cała tzw. filozofia i moralistyka powieści została dorobiona w czasie późniejszym. Działy w tym kierunku wrodzone, jak się zdaje, inklinacje Sienkiewicza do swobodnego dydaktyzmu i moralizowania, a także — może w wyższym nawet stopniu — presja zewnętrzna, narzucona mu przez opinię pozycja pisarza, od którego oczekuje się wyraźnie konstruktywnych wskazań. Sienkiewicz wewnętrznie protestował przeciw narzuconej mu roli, która była jakimś oczywistym ograniczeniem wolności działań, ale był zarazem zbyt czuły i wrażliwy na żądania i życzenia opinii, by im nie ulec. Była wreszcie jeszcze jedna instancja, której orzeczenia przyjmował głośny pisarz z wyjątkową pokorą — pani Jadwiga Janczewska, szwagierka Sienkiewicza, żona profesora botaniki Uniwersytetu Jagiellońskiego, wieloletnia adresatka obfitej korespondencji autora *Trylogii*. „Najmilszy Jankulio” — jak ją określał Sienkiewicz szyfrowanym językiem ich epistolarnych wynurzeń — mocno trzymała w cuglach zapalnego Dicka, którego ponosił niekiedy temperament pisarski. Ona to nakazywała skreślać wszystkie brutalności i wybujałości opowiadania, które mogłyby urazić jej subtelną wrażliwość; ona dbała pieczołowicie o to, aby myśl ostateczna była moralna. Wskazówki „najmilszego cenzora” były nieodwołalne.

Nie pozostaje mi nic innego — pisał Sienkiewicz w jednym z listów — jak tylko [...] przyrzec ci, miły Jankulio, że pójdę za Twoją radą.

Powykreślałam wszystko w myśli, co miało być napisane, a co mogłoby razić;

rzeczy konieczne pozbawię jaskrawości, brzydkiej plastyki, choćby na tym miało wrażenie prawdziwości ucierpieć. Będę pisał jak najdelikatniej, bez tej dotykanej brutalności, za pomocą której realiści chcą dać miarę swego talentu <sup>6</sup>.

W *Bez dogmatu*, gdy mu się przyjrzeć bliżej, są istotnie ślady owych operacji „oczyszczających” i modyfikujących pierwotny zamysł, czego nie możemy niestety poczytać pani Janczewskiej za szczególną zasługę wobec literatury polskiej. Sienkiewicz był jednakże nazbyt wielkim i radosnym pisarzem, aby dał się kierować i ujarzmić bez reszty. Psychologia twórczości zna doskonale to zadziwiające zjawisko, któremu tak świetny wyraz dała stara historia o owym uczniu czarnoksiężnika, który rozpętał niebacznie demoniczne moce i już nie potrafił ich przywołać do posłuszeństwa. „Nie tworzy się książek, jak by się chciało — zapisali w swym dzienniku bracia Goncourt. — Fatalność działa w pierwszym trafie, gdy ów narzuca nam pomysł. Później siła nieznaną, jakiś mus wyznacza dziełu kierunek i prowadzi pióro. Czasem nasze książki nie wydają się nam własnym tworem: jesteśmy zdumieni, że to coś było w nas i że nie mieliśmy o tym pojęcia” <sup>7</sup>. Każdy twórca zna ów moment zdziwienia, a jednocześnie szczęścia i najwyższej satysfakcji, w którym stworzone przez niego kreacje postaciowe zaczynają jak gdyby ujawniać jakąś niepokojącą samodzielność, tendencję do wymknięcia się z rąk, opór wobec wszelkich prób naginania ich wewnętrznego życia i ich postępów do założeń niezgodnych z ich autonomiczną osobowościową strukturą. Najbardziej zdumiewający paradoks sztuki na tym właśnie polega, że to, co do najostateczniejszego nawet szczegółu jest z ducha twórcy, istnieje równocześnie w swoisty sposób niezależne i wewnętrznie wolne. I oto już nie pisarz, lecz twory jego imaginacji przejmują inicjatywę, zaczynają się rozwijać i działać według wewnętrznej konieczności, a on, ich twórca, postępuje tylko za nimi, użyczając tym widmowym twórcom własnych zasobów, aby w pełni ożyły. Z *Bez dogmatu* — jak się zdaje — stała się rzecz podobna; Płoszowski wymknął się jak gdyby Sienkiewiczowi, przekreślając wszystkie rachuby i tendencyjne założenia. To, że odkładając książkę odczuwamy wzruszenie i że zamiast potępić bohatera w imię dogmatu jesteśmy gotowi i jesteśmy w stanie go zrozumieć i poniekąd nawet rozgrzeszyć, wbrew potocznym, obiegowym mniemaniom nie jest bynajmniej klęską, lecz najwyższym triumfem pisarza. Jest to dowód, że Sienkiewicz stworzył kreację postaciową tak wewnętrznie żywą i tak bogato psychicznie uposażoną, że prawdą swęj człowieczej osobowości zneutralizowała niejako i usunęła w cień wszystko, co w tej powieści miało być daniną zamówieniu społecznemu splotu. Obojętne więc jest, czego chciał Sienkiewicz, co chciał sugerować i czego oczekiwali od powieści zawiedzeni odbiorcy. Te wszystkie sprawy „bezdogmatowości” są już dzisiaj nieaktualne i zupełnie zwietrzałe. Toteż ktokolwiek przystę-

<sup>6</sup> Cyt. za J. Krzyżanowski, *Henryka Sienkiewicza żywot i sprawy*, s. 154.

<sup>7</sup> Zob. J. Parandowski, *Alchemia słowa*, Warszawa 1950, s. 286—287.

puje do lektury *Bez dogmatu* bez apriorycznego nastawienia, kto nie oczekuje ani budującego morału, ani potępienia, ani konstruktywnej przestrogi, lecz staje na gruncie dzieła, na gruncie tego, co jest, ten dostrzec musi w tej powieści przede wszystkim jedno — znakomite, nie mające równego we współczesnej Sienkiewiczowi literaturze polskiej — studium psychologiczne. I tak właśnie, jako studium, w oderwaniu od otocza okoliczności, w jakich powieść ta powstała, jako dzieło w swej zawartości poznawczej i w swej żywej aktualności w pewnym sensie ponadczasowe, tak jak niezależne od czasu są poniekąd pewne typy i rodzaje postaw moralnych i psychicznych, należałoby *Bez dogmatu* współcześnie czytać.

Aby uświadomić sobie zdumiewającą intuicję i odkrywczą psychozawczą Sienkiewicza, trzeba przywołać tu na moment psychologię współczesną. Szczególną wziętość i powszechne zainteresowanie zdobywają sobie ostatnio badania psychologiczne nad rozwojem osobowości. W badaniach tych podstawową rolę odgrywają dwa pojęcia: tzw. integracji i dezintegracji psychicznej<sup>8</sup>. Integracja psychiczna polega na tym, że raz ustalona, wrodzona niejako i ukształtowana w okresie dzieciństwa i młodzieńczego rozwoju struktura osobowościowa wykazuje znamiona stabilności. Takie zintegrowane struktury, spotykane z reguły u tzw. osobników normalnych, wykazują na ogół wybitne zdolności przystosowawcze, nie przeżywają nigdy żadnych wewnętrznych konfliktów, nie reagują na bodźce, które nie są dla nich swoiste, oraz zorientowane są wyłącznie na automatyczne zaspokajanie swoich instynktownych, popędowych pożądań, hamowanych jedynie w ograniczonym zakresie doświadczeń nawykowych.

Zupełnie inny obraz psychiczny przedstawia tzw. dezintegracja. Pierwotna spójność osobowości ulega w procesie dezintegracyjnym coraz głębiej sięgającemu rozluźnieniu aż do całkowitego rozbicia. Przejawem tego rozbicia i rozchwiania równowagi jest zjawisko spotęgowanej świadomości, która pojawia się na skutek działania kilku bardzo istotnych dla rozwoju osobowości ludzkiej dynamizmów wewnętrznych. Jeden z nich określany jest przez psychologię nowoczesną jako „przedmiot-podmiot”. Jednostka rozdwa się jak gdyby wewnętrznie i sama staje się dla siebie obiektem wnikliwej, krytycznej analizy. Jest to zatem dynamizm leżący u podstaw wszelkiego samopoznania. Współdziała z nim dynamizm inny, tzw. czynnik trzeci. Jest to jak gdyby czynne sumienie kształtującej się osobowości, które na forum internum świadomości ludzkiej „osądza”, co jest w człowieku „wyższe”, a co jest „niższe”, co zgodne jest z ideałem osobowościowym, a co przeszkadza wewnętrznemu wzrostowi. I wreszcie „ośrodek dyspozycyjno-kierowniczy”; jest to dy-

<sup>8</sup> Zob. K. Dąbrowski, *O dezintegracji pozytywnej. Szkic teorii rozwoju psychicznego człowieka poprzez nierównowagę psychiczną, nerwowość, nerwice i psychonerwice*, Warszawa 1964.

namizm rządzący wolitywno-realizacyjny, który rozstrzyga o tym, czy w walce sprzecznych sił zwyciężą instynkty podstawowe, egoistyczne, czy też ideał osobowościowy, ów odległy wzór, który w momencie pozytywnej realizacji doprowadzić ma rozbitą i labilną, płynną sytuację psychiczną do stanu integracji wtórnej na wyższym stopniu wewnętrznego rozwoju. Mechanizm dezintegracji wielopoziomowej jest więc koniecznym warunkiem pozytywnego przekształcania się osobowości. Bez świadomości wewnętrznego rozdarcia, kompleksów, niezadowolenia z siebie, poczucia winy i niższości w stosunku do pewnego ideału, jaki ma się w sobie, niemożliwy jest nie tylko intelektualny i moralny rozwój jednostki, ale i jakiegokolwiek rzeczywiste osiągnięcia w działalności społecznej, naukowej czy artystycznej. „Żadne z wielkich dzieł ludzkich nie pojawiło się bez udziału tego poczucia wewnętrznej niedoskonałości”<sup>9</sup>

Nie zawsze jednakowoż walka owych sił sprzecznych doprowadza do powtórnego zintegrowania się osobowości na wyższym poziomie wewnętrznego rozwoju. Można bowiem znać siebie i „można umieć kwalifikować swoje czyny [...] można mieć ideał, do którego chciałoby się zbliżyć i... stać w miejscu. W takim stanie znajdują się jednostki, które tkwią bezsilnie w okresie permanentnej dezintegracji”<sup>10</sup>. Stany tego rodzaju pojawiają się zwłaszcza u osobników cierpiących na astenię psychiczną. Polega ona na wybitnym osłabieniu funkcji rzeczywistości, nadmiernym hamowaniu, na skłonności do wahań, niechęci do kończenia zaczętej pracy lub całkowitej atrofii mechanizmu samoregulacji, co paraliżuje zdolność działania.

Najmilszą rzeczą — czytamy w wyznaniach tak właśnie zorganizowanej jednostki — jest układać projekty, czynić przygotowania, a nie doprowadzić niczego do skutku. To, czego pragnie się najgoręcej, traci wartość, gdy jest osiągnięte, [ponieważ] żadna rzecz nie przechodzi ze sfery wyobraźni w sferę rzeczywistości bez straty<sup>11</sup>.

Ogólnie mówiąc „typ chronicznie zdezintegrowany to taki, w którym stan rozbicia przybiera charakter permanentny na skutek niemożności wykryształizowania się dostatecznie silnego ośrodka dyspozycyjno-kierowniczego”<sup>12</sup>.

Jeśli przeniesiemy teraz z kolei naszą uwagę na *Bez dogmatu*, swoista rewelacyjność tej powieści stanie się jasna i oczywista. Na wiele lat przed odkryciami nowoczesnej psychologii indywidualnej, nie znając z przyczyn naturalnych orzeczeń i koncepcji dwudziestowiecznej szkoły psychoanalitycznej, mocą jedynie swej artystycznej intuicji i wiedzy życia stworzył

<sup>9</sup> C. M. Campbell, *Towards Mental Health. The Schizophrenia Problems*, Cambridge 1933. Cyt. za: K. Dąbrowski, op. cit., s. 42.

<sup>10</sup> K. Dąbrowski, op. cit., s. 53—54.

<sup>11</sup> B. Fontenelle, *Rozmowy zmarłych*, Warszawa 1911. Cyt. za: K. Dąbrowski, op. cit., s. 88.

<sup>12</sup> K. Dąbrowski, op. cit., s. 234.

Sienkiewicz kreację bohatera, który mógłby stanowić klasyczny przykład i argument dowodowy dla każdego nowoczesnego psychologa i psychoanalityka, interesującego się zagadnieniami osobowości i teorią jej rozwoju. Bo *Bez dogmatu* to znakomite studium jednostki — mówiąc językiem nowoczesnej psychologii — zdeintegrowanej. Sienkiewicz dał analizę psychologiczną w każdym szczególnie idealnie bezbłędną. Podkreślił więc w Płoszowskim wszystkie te znamiona organizacji duchowej, które dla jednostek znajdujących się w stanie trwałej dezintegracji są konstytutywne, a które pod wpływem wyjątkowej sytuacji bohatera rozwinać się w nim musiały szczególnie, aż do stanu przerostu. Dobrobyt, materialna niezależność, uwalniająca go od konieczności jakiegokolwiek produktywnego wysiłku, kultura wewnętrzna, będąca w istocie w dużym stopniu raczej odziedziczonym niż samodzielnie wypracowanym kapitałem duchowym, wyposażyły osobowość Płoszowskiego z jednej strony w ową przy niewątpliwiej błyskotliwości pewną powierzchowność i dyletantyzm myśli, które tak raziły krytyków dawniejszych i współczesnych, a co w istocie nie jest błędem pisarza, lecz warunkiem prawdy, z drugiej zaś strony pogłębiły wszystkie owe znamiona konstytucjonalne jego neurastenicznej osobowości: wyjątkowo aktywny autokrytycyzm, jakąś spotęgowaną nadświadomość, skłonność do rezonerstwa, prerafinowanie nerwowe, słabość woli i niezdolność działania. Czynny jest więc w Płoszowskim permanentnie ów mechanizm autoanalityczny, który ukazuje mu to wszystko, co w nim samym się dzieje, z jakąś bezlitosną, ale i obezwładniającą prawdziwością. „Mam w sobie zawsze dwóch ludzi — zapisze w swym dzienniku — aktora i widza”<sup>13</sup>. „Jestem istotą w wysokim stopniu świadomą siebie. Czasem posyła się do diabła to drugie ja, badające i krytykujące pierwsze — nie pozwalające oddać się całkowicie żadnemu wrażeniu, żadnemu uczuciu, żadnej rozkoszy, żadnej namiętności”<sup>14</sup>. Ten obezwładniający przymus istnienia jak gdyby pod ustawicznie czujną i bezwzględną kontrolą w połączeniu z wrażliwością i subtelnością odczuć mógłby stanowić układ warunków idealnie sprzyjających wewnętrznemu wzrostowi, gdyby nie zabrakło owego czynnika trzeciego, regulującego, wolitywnego, który umożliwia przewyciężenie stanu dezintegracji i zintegrowanie się na wyższym poziomie duchowego rozwoju. Płoszowski, mając pełną świadomość wszystkich swych niedostatków, co jest zawsze znamieniem każdej wyższej natury, nie jest zarazem zdolny do ich przewyciężenia. Typowy psychastenik żyje w wyższym stopniu życiem imaginatywnym aniżeli realnym, ponieważ jakikolwiek krok w kierunku urzeczywistnienia zamysłu napawa lękiem przed nieznanym, które może zniszczyć marzenie. Jest rzeczą charakterystyczną, że jego miłość do Anielki, którą stracił na skutek instynktownej nie-

<sup>13</sup> H. Sienkiewicz, *Bez dogmatu*, Warszawa 1949, t. 1, s. 75.

<sup>14</sup> *Ibid.*, s. 18.



chęci do podejmowania wyraźnych i odpowiedzialnych decyzji życiowych, nabiera szczególnej siły, staje się wyłączną nieomal sprawą życia dopiero wówczas, gdy obiekt namiętności stał się nieosiągalny i cały problem przybrał wyraźny charakter dramatu imaginacyjnego. Na pytanie, dlaczego się nie zdecydował, skoro wiedział, że Anielka go kocha, Płoszowski odpowiada sam sobie: „Znalazłem taką odpowiedź: nie chcę, by mi cośkolwiek przypadło z tych wzruszeń, z tych drgnięć, z tych wrażeń, z tego uroku, jaki mają niedomówione słowa, pytające spojrzenia, oczekiwanie”<sup>15</sup>. Płoszowski rozkoszuje się „tymi pochyłościami, tym zawieszeniem wszystkiego jakby na nici”<sup>16</sup>. Nie znaczy to oczywiście, że uczucia jego są płytkie i powierzchowne, wraz z rozwojem sytuacji nabierają one charakteru autentycznej i głęboko przeżywanej osobistej tragedii, ale rzecz znamienna, w momencie, gdy Kromicki umiera i zdają się odpadać wszystkie przeszkody, w Płoszowskim odzywa się jakby jakiś lęk hamujący:

Anielka wolna, Anielka wolna! — powtarzam te wyrazy i nie ogarniam jeszcze całego ich znaczenia. Czuję, że mógłbym oszaleć z radości i zarazem chwytam mnie niezrozumiała bojaźń. Miałoby się naprawdę rozpocząć dla mnie nowe życie? Co to jest? Czy to zasadzka losu, czy to miłosierdzie boże nade mną za to, że się tak ogromnie wymęczył, a tak bardzo kochał?<sup>17</sup>.

Ta bojaźń, ta „zasadzka losu” — to znakomicie zaobserwowane i wystudiowane przez Sienkiewicza klasyczne nieomal wyznaczniki osobowości psychastenicznej, która nie jest zdolna przekroczyć granicy między życiem realnym a życiem wyobraźni.

Podobnie cały mechanizm miłości Płoszowskiego przedstawiony został w powieści z intuicją świadczącą o tym, że wbrew dość pospolitej opinii o rzekomo ograniczonych możliwościach Sienkiewicza w zakresie umiejętności tworzenia pogłębionych charakterów, był w nim doskonały materiał na tęgiego psychologa. Zainteresowanie sferą życia erotycznego przekracza zapewne u Płoszowskiego granice normy, co współczesny psychoanalityk ze szkoły Junga bardzo prosto by wytłumaczył bezczynnością i bezproduktywnością jego jałowej egzystencji. Nawiasem należałoby tu jeszcze podkreślić świetną intuicję socjologiczną Sienkiewicza, który wyprzedzając na wiele lat *Buddenbrooków* Tomasza Manna dał zupełnie oryginalną, niezależną, choć zdumiewająco zbieżną diagnozę duchowego wyczerpania się i zużycia ginącej rasy. Środowisko *Bez dogmatu* jest oczywiście odmienne od środowiska *Buddenbrooków*, ale problem jest identyczny. W jednej i w drugiej powieści po wiekowym biologicznym wysiłku wyczerpuje się zdolność dalszego snucia rodowej pracy; pozostaje już tylko bezruch i w tym bezruchu doskonałość nawyków, bły-

<sup>15</sup> Ibid., s. 49.

<sup>16</sup> Ibid., s. 54.

<sup>17</sup> Ibid., t. 3, s. 153.

skotliwa, najwyższa inteligencja, estetyczna kontemplacja całego tego wspaniałego świata wartości i kultury duchowej, jaki przeszłość wypracowała, bez możliwości kontynuacji, zmysłowość rozbudzona nad miarę przez atrofię nieprzydatnego w sytuacji najwyższego kulturowego nasycenia instynktu walki o zabezpieczenie indywidualnej biologicznej egzystencji.

Ale w przypadku Płoszowskiego nie chodzi jedynie o jakieś rozregulowanie życia popędowego. Miłość do Anielki jest w sytuacji bohatera zjawiskiem specjalnego gatunku i zupełnie czymś innym niż romans z „pogańską” Laurą i niezliczone miłostki, w których ostrzył Płoszowski swój szlif wielkoświatowy. Psychologia współczesna opisuje takie przypadki, gdy kobieta staje się dla mężczyzny podniecią duchowego przeistoczenia. Mężczyzna spotyka swoją *anima*, swoje kobiece uzupełnienie<sup>18</sup>. W miarę pogłębiającego się uczucia wykształca się w nim najściślejszy związek monogamiczny z przedmiotem miłości; kobieta staje się inspiracją, zadaniem, kimś, kto wypełnia życie, pozwala przekroczyć dotychczasową egoistyczną postawę izolacji i lęku, zbudować most nad przeciwieństwami między indywidualnością a zbiorowością, zintegrować się psychicznie i otworzyć drogę do społeczeństwa. Oczywiście pewne frywolne uwagi niektórych współczesnych monografistów Sienkiewicza na temat Anielki, że to geś, trzymająca się kurczowo swojej katechizmowej moralności, i że powinna była jak najspieszniej, bez względu na okoliczności, uszczęśliwić Płoszowskiego, są nieporozumieniem i wynikają z pewnych niedoborów wykształcenia psychologicznego, które dla badaczy literatury powinno być obowiązkowe. Pomijając już motywację światopoglądową (Anielka jest wierząca) i stając wyłącznie na gruncie empirycznej psychologii, trzeba tu stwierdzić, że właśnie to skonstrastowanie dwu diametralnie odmiennych struktur osobowościowych świadczy o niezawodnej intuicji psychoznawczej pisarza. To właśnie dzięki swej wewnętrznej prawości i niezłomności Anielka staje się jak gdyby dopełnieniem Płoszowskiego, reprezentuje wobec labilności psychicznej bohatera jakby czynnik stały, który go podświadomie pociąga, bo jest tym, czego on sam w sobie nigdy znaleźć nie może. Anielka mogła więc stać się dla Płoszowskiego ocaleniem, jej śmierć przekreśla wszystko. Zakończenie powieści nie jest więc konwencjonalnym, romansowym i efektownym zamknięciem wątku, lecz następstwem przesłanek bardzo starannie przemyślanych, przygotowujących i determinujących katastrofę z nieubłaganą konsekwencją.

Literatura światowa zna wiele takich wypadków, w których dzieło sztuki genialnie wyprzedza późne i dalekie konstatacje naukowe. Intuicja artysty i jego wiedza życia mogą na długo przeczuć i opisać zjawiska rzeczywistości, które dopiero po latach potwierdzi systematyzująca myśl

<sup>18</sup> C. G. Jung, *Über die Psychologie des Unbewussten*, Zürich 1960. Cyt. za: K. Dąbrowski, op. cit., s. 216.

uczonego. Udział literatury polskiej w tym rozpraszaniu tajemnic ludzkiej egzystencji był na ogół dość skromny na skutek uwikłania się zbyt wyłącznego w problematykę społeczną i narodową. Na tle tego względnego ubóstwa tym wyższa staje się ranga Sienkiewiczowskiego *Bez dogmatu* jako najwybitniejszej polskiej powieści psychologicznej XIX wieku.

A *Rodzina Połanieckich*, spostponowana przez krytykę dawniejszą i współczesną w bezprzykładny sposób? Wydaje się, że cała ta krytyka i utrzymująca się wciąż jeszcze siłą inercji negatywna ocena tej powieści oparte są na jakimś zdumiewającym nieporozumieniu, na pretensjach wobec pisarza, których merytoryczna zasadność, na zdrowy rozsądek biorąc, zdaje się być wielce wątpliwa, bo nie jest ważne, czego byśmy pragnęli, lecz to, co zamierzał i co spełnił w swojej powieści autor.

By wyplątać się z tego błędnego koła nieporozumień, przyjrzyjmy się w największym skrócie głównym zarzutom. A więc: wąskość bazy społecznej *Połanieckich*, brak tła i środowiska, brak realiów, bez których nie ma powieści realistycznej; w tym trytomowym romansidle nic się rzekomo nie dzieje poza składaniem sobie wzajemnych wizyt i plotkowaniem. Otóż pominąwszy pewną demagogiczność tego zarzutu, bo jednak coś się dzieje (jest przede wszystkim świetne studium rozmaitych odcieni erotyzmu), zarzut wydaje się po prostu naiwny, bo nie bierze zupełnie pod uwagę intencji twórcy. Zestawianie *Połanieckich* dla ich pognębienia z *Lalką* Prusa jest zabiegiem nielojalnym i metodologicznie niedorzecznym, bo założenia obu powieści są zupełnie odmienne. *Lalka* jest niewątpliwie powieścią panoramiczną, dążącą świadomie do zagarnięcia maksymalnie szerokiego zakresu treści, *Połanieccy* są powieścią najoczywiściej kameralną. Jest to typowy romans rodzinny, *Familienroman*, jak to się w Niemczech określa, specyficzna odmiana powieści dziewiętnastowiecznej, niebywale popularna w okresie rozkwitu i stabilizacji mieszczańskiego porządku, obyczajowości i stylu życia<sup>19</sup>. Taki *Familienroman* miał swoją poetykę, która określała niejako granice tematyczne gatunku i sposoby ujęcia powieściowej materii. A więc jego świat ograniczał się do kręgu rodziny, jego konflikty wynikały z rodzinnych związków. Kobieta, dziecko, małżeństwo stawały się tu głównym i wyłącznym niemal tematem. I wszystko to, co z rodzinnym życiem wiąże się najściślej: problemy wychowania, religii jako czynnika cementującego rodzinę, przysposobienia kobiety i mężczyzny do społecznych zadań, małżeńskiej miłości. Jest rzeczą nad wyraz zastanawiającą, jak krytyka polska przeszła do porządku nad tytułem powieści, który powinien był stać się dla niej znakiem rozpoznawczym, żądając od pisarza tego, czego dać nie zamierzał. Powieść rodzinna, koncentrująca się świadomie na przeżyciach i pe-

<sup>19</sup> Zob. Ch. Touaillon, *Familienroman*, *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, hrsg. von P. Merker u. W. Stammer, Berlin 1925/1926, I Band, s. 348—353.

rypetiach dwojga ludzi, którzy idąc za odwiecznym instynktem postanowili założyć ognisko życia, stanowiące od niepamiętnych czasów zasadniczą podstawę społecznego porządku, i którzy mimo katastrofalnej przygody, jaka ich spotkała u zaczętej zaledwie drogi, ognisko to zdołali ocalić, otóż powieść tego rodzaju z natury rzeczy wszystkie inne problemy musiała potraktować dość marginalnie. Owa ograniczoność perspektywy nie jest więc błędem, lecz osobliwością gatunku.

Dotyczy to tym samym drugiego z podstawowych zarzutów, jaki *Połańciekiem* stawiano, że powieść ta jest jakoby w swej wymowie ideowej apoteozą aferzysty, geszefciarza i groszoroba, którym na dobrą sprawę winien się zająć prokurator. Pomijając już naiwność zarzutu, że *Połańcieki* się bogaci, zarzutu, który mógł się pojawić tylko w społeczeństwie tak zacofanym i tak pozbawionym zmysłu ekonomicznego, jak współczesne Sienkiewiczowi społeczeństwo polskie (wszędzie indziej w tamtoczesnej mieszczańskiej Europie byłoby to *Połańciekiem* poczytane za zaletę i cnotę), zarzut ten jest wybitnie nielojalny, jeśli go rozpatrywać na tle całej twórczości Sienkiewicza. Gloryfikacja aspołecznie nastawionego aferzysty to przecież nie tylko sprzeczne z wymową Sienkiewiczowskiego dzieła, ale i wprost nie do pomyślenia u pisarza, który w całej swej postawie był zaprzeczeniem wszelkiej wulgarności życiowej i który w żadnych okolicznościach nie mógł przedstawić swemu narodowi jako wzoru do naśladowania pospolitego mieszczańskiego łyka, i to w dodatku podejmującego machinacje kupieckie, kwalifikujące go do kategorii gospodarczych przestępców. Pomysł i zarzut absurdalny, który mogły podyktować jedynie zacierzwienie polemiczne, demagogia lub po prostu nazbyt literalne odczytanie tekstu powieści. Sprawa jest oczywista i jasna. Sienkiewicza interesowała w tej powieści raczej dziedzina intymności; musiał jednakże dorobić swemu bohaterowi jakiś zyciorys, musiał go jakoś w życiu usytuować, ponieważ realizm zakłada, że ludzie nie tylko się kochają, ale ponadto muszą jeść i zarabiać na życie. Chciał zarazem pokazać w bohaterze powieści z jednej strony jakby człowieka nowych czasów, z drugiej *selfmademana*, przykład dzielności, zaradności, aktywności życiowej, a więc zalet i walorów ze społecznego punktu widzenia niezwykle cennych. Zrobił to zapewne może niezbyt fortunnie, każąc wdawać się *Połańciekiem* w istotnie dość niejasne kombinacje handlowe, ale owa dwuznaczność wynikła po prostu z tego, że sam ten wątek jako w całości obrazu, w stosunku do tematu głównego najoczywściej marginalny, został zaledwie naszkicowany, a niezbyt, jak się wydaje, pewna i mocna orientacja pisarza w mechanizmie czynności tak bardzo specjalnych i skomplikowanych, jak operacje finansowe, stała się powodem pewnej dwuznaczności i naiwności w samym przedstawieniu problemu<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> Notabene ekonomiczna strona realizmu powieści polskiej nigdy nie była jej najmocniejszą stroną. Wystarczy przypomnieć wszystkie fantazje i naiwności

Mimo tych niezręczności, które krytyka przesadnie wyolbrzymiła, nadając sprawie proporcje, jakich w materiale powieści rzecz nie posiada, w głównym wątku myślowym są *Połanieccy* jedną z najświetniejszych polskich powieści realistyczno-obyczajowych. Nawet to, co się jej i dziś jeszcze dość powszechnie zarzuca, że świat Połanieckich jest tak bardzo ograniczony, ludzie tak pospolici, bohater tak przeciętny, ideały tak mierne, poglądy tak nieznośnie płytkie i powierzchowne, wbrew zgryźliwym zoilom jest nie klęską pisarza, lecz jego walnym sukcesem. To triumf prawdy nad abstrakcją, życia nad nierealnym wymysłem. Gdy Brzozowski i Nałkowski żądali idealnych, budujących przykładów, Sienkiewicz postanowił ukształtować swą powieść z powszechnej, potocznej miazgi człowieczego istnienia, ukazać ludzi zwyczajnych, wyposażonych przez naturę w wady i zalety na miarę przeciętności, wprzęgniętych w odwieczne misterium życia i usiłujących znaleźć dla siebie jakąś drogę i miejsce pośród gry żywiołów. Dlatego zarzuty stawiane tej powieści zarówno przez krytyków laickich, jak katolickich, którzy twierdzą, że filozofia Połanieckich jest rozpaczliwie banalna, płytka, katechizmowa, że chrześcijaństwo wypadło w tej powieści rzekomo tak mizernie, iż niemal kompromitująco, wydają się zupełnie bezprzedmiotowe. Pomijając nawet fakt, że owa „filozofia dziesięciorga przykazań” nie jest znowuż aż tak bardzo łatwa i płytka, za decydującą przyjdzie uznać intencję twórczą autora. Sienkiewicz chciał dać powieść naprawdę realistyczną, powieść o ludziach, z jakich składa się z reguły tzw. większość każdej zbiorowości społecznej; i chciał w niej pokazać, na jakie niebezpieczeństwa jest narażony i jak się realizuje mimo wszystko porządek wewnętrzny w człowieku najzupełniej przeciętnym, ten ład, który nadaje nawet najbardziej niepozornemu życiu pewną linię i wartość, co sprawia, że to banalne na pozór życie w ogólnym rachunku daje przecież najczęściej jakieś pozytywne wyniki.

Nie potrzeba przywoływać koniecznie wielkich racji filozoficznych, by żyć uczciwie, bo tylko dla nielicznych ludzi ich stosunek do życia, do świata i do Boga jest przedmiotem refleksji. Jeśli zważyć, że każda społeczność składa się nie z heroicznych przewodników ludzkości i poszukiwaczy prawdy w najwyższych regionach myśli, lecz z jednostek zwyczajnych, które nie kwapią się bynajmniej do rozwiązywania wielkich problemów, a w potocznych potrzebach życia kierują się instynktem, intuicją moralną, jakimś wrodzonym, niewyroczonym poczuciem obowiązku i sprawiedliwości, w końcu ową prostą i jednoznaczną wiedzą katechizmową, to w świetle tych stwierdzeń *Rodzina Połanieckich* nabiera, na tle tamtych zwłaszcza czasów, w których powieść powstała, wyraźnych znamion szczególnej reprezentatywności i typowości społecz-

w tym zakresie Żeromskiego, a nawet tak chwalonego i przeciwstawianego Sienkiewiczowi Prusa. Ostatecznie kariera Wokulskiego też nie jest tak idealnie czysta, jak to się zwykło sądzić.

nej. Stanisław Połaniecki miał jakąś intuicyjną niewyrozumowaną pewność wartości życia. Jest to rys bardzo trafnie przez Sienkiewicza zaobserwowany, bo przecież owa pewność to właśnie siła, która trzyma przy życiu większość ludzi mimo wszystkich szczęśliwych i niepomysłnych obrotów losu. Wiedział też, że to życie, „jakie ono jest, tajemnicze czy nie tajemnicze, musi być wypełnione szeregiem prac i czynów”<sup>21</sup>. A podlegając, jak każdy najprostszy człowiek, chwilom zwątpienia, gdy stawały przed nim owe wieczne pytania: po co? dlaczego? — znajdował na nie odpowiedź w miłości do kobiety i w poczuciu istnienia ponad znikomością ludzką jakiejś siły i mądrości, której można zaufać. Czuł, że miłość, jeśli nie jest zdolna przesłonić śmierci, to godzi przynajmniej z życiem. A poszukując wśród niestałości rzeczy tego świata jakiegoś punktu oparcia i jakiejś racji nadrzędnej, odkrywał ją dla siebie w tej prostej konstatacji, że „wszystko mija — mija życie, mijają bóle, nadzieje, porywy, mijają kierunki myśli i całe systemy filozofii — a msza po staremu się odprawia jakby w niej jednej była wieczysta niepożytość”<sup>22</sup>. Ileż papieru zapisano od sformułowania tych słów na temat owej mszy nieszczęsnej, która „po staremu się odprawia”, jak gdyby była ona jakimś dnem ostatecznym intelektualnego upadku znakomitego pisarza. A jednak Sienkiewicz miał rację i to rację z czysto literackiego punktu widzenia, by się już tylko gruntu samej powieści trzymać i nie wdawać w zawsze niepewne, dyskusyjne i skomplikowane sprawy ideologii. Przystępując do pisania powieści o ludziach i o życiu realnym, a nie wyimaginowanym, wiedział on doskonale, że to, ku czemu ostatecznie zmierzają wszystkie człowiecze usiłowania, a co w potocznym nazwaniu określa się jako mądrość, spokój i szczęście ludzkich społeczeństw, nie powstaje ani z demagogicznych, hałaśliwych manifestów, ani z filozofowania zawodowych gadułów, ani z urządzania co kilka lat jeszcze jednej rewolucji, lecz z codziennej, sumiennej pracy, z rzetelnego wysiłku, z poczucia obowiązku, opromienionego miłością drugiego człowieka, a niekiedy znajdującego swą sankcję również w jakiejś myśli i mądrości najwyższej, która czuwa nad wszystkim.

Nie znaczy to bynajmniej, że *Rodzina Połanieckich* proponuje nam wizję rzeczywistości łatwą i sielankową. Nic podobnego. Jest to powieść gorzka i mimo tradycyjnego happy endu w istocie smutna. Okazuje się bowiem, że nawet zbudowanie takiego małego, prostego, banalnego szczęścia może być zadaniem niełatwym, że trzeba tu ogromnego wysiłku i dobrej woli, uczciwości i zdolności dźwigania się ustawicznego z ludzkich upadków. Na marginesach obrazu pełno tu jednostek rozbitych, istnień zmarnowanych, najpiękniejszych uczuć wdeptanych w błoto przez interesowność, lekkomyślność lub podłość ludzką. Powieść wchłonęła całą gorycz osobistych rozczarowań pisarza, wyniesionych z bolesnej dłań

<sup>21</sup> H. Sienkiewicz, *Rodzina Połanieckich*, Warszawa 1958, t. 1, s. 71.

<sup>22</sup> *Ibid.*, t. 3, s. 344.

historii jego drugiego, niefortunnego małżeństwa. Sienkiewicz nie oszczędził nikogo i choć swoją rodzinę Połanieckich od ostatecznej katastrofy ocalił i wyprowadził szczęśliwie na bezpieczną i prostą drogę, to pokazał zarazem, jak to szczęście rodzinne zawisło w pewnym momencie nad krawędzią przepaści, jak niepewne są ludzkie uczucia i jak bezradni jesteśmy wobec niezwalczonych impulsów naszej natury. Pisarz dokonał rewolucyjnego przewrotu w starej konwencji powieściowej, zaczynając od miejsca, gdzie się rzecz zwykła kończy. Większość romansopisarzy, doprowadziwszy swych ulubieńców do drzwi małżeńskiej sypialni, zamykała wątek narracji, uważając zapewne, że to wszystko, co się w tym momencie zaczyna, nie przedstawia dla literatury nic ciekawego. U Sienkiewicza właściwa historia Połanieckich zaczyna się dopiero nazajutrz po ślubie, zaczyna się gorzko i drastycznie. Zdobywszy kobietę, w której widział idealną partnerkę, ów gatunek i typ, jakiego każdy mężczyzna poszukuje, wiedziony jakimś tajemniczym instynktem erotycznego powinowactwa, w egoistycznym poczuciu posiadacza, który osiągnąwszy rzecz upragnioną, zdaje się jak gdyby mniej ją sobie cenić, Połaniecki zdradza Marynię niemal nazajutrz po przysiedze, zdradza ją niegodnie, płasko, trywialnie i w dodatku w momencie, gdy ona w oczekiwaniu macierzyństwa mogłaby się spodziewać większej niż kiedykolwiek miłości i subtelności z jego strony. Realizm niemal brutalny, silne osadzenie ludzi i zdarzeń w konkretności życia, bez idealizacji, to jedna z najmocniejszych stron tej powieści, wartość nie tak znowu codzienna i zwyczajna w naszej nazbyt konformistycznej i ugładzonej literaturze. A pomijając już względy etyki osobistej i społecznej, jakimż arcydziełem i majstersztykiem literackiej roboty jest to wielkie w tej powieści studium erotyzmu, bo cała ta rodzinna historia zanurzona jest przecież w jakiejś obezwładniającej aurze seksualnego podniecenia, i to nie Żeromski „zdemoralizował” literaturę polską. Można by nawet powiedzieć, że erotyka Żeromskiego jest swoiście bezgrzeszna i moralnie czysta, jak osobliwie czysty i moralnie neutralny jest każdy żywiołowy i naturalny impuls. To Sienkiewicz, wytrawny znawca życia, pierwszy w swych powieściach obyczajowych pokazał z artystyczną dyskrecją, ale i z werystyczną jednoznacznością to wszystko, co w stosunku między mężczyzną a kobietą jest wyrafinowaniem, zmysłowością i grą drapieżnych egoizmów.

Właściwie cała galeria kobiet sienkiewiczowskich — pisał już przed laty Antoni Potocki — to jeden wirydarz odmian zmysłowych na wszystkie, ale zawsze bardzo męskie gusta; od podlotków do rozkwitłego kobiecego lata. I każdy typ ma dyskretną, lecz nie mniej drażniącą zaprawę płciową [...] To stary, wytrawny gracz. Wie, że nie trzeba obrazu orgii na pobudzenie zmysłów i że Nana nie mająca dla nas tajemnic mniej budzi specyficznej ciekawości niż jakaś dyskretna pani Maszkowa [...] Wychowanie nasze zmysłowe poczynając od Sienkiewicza postąpiło ogromnie naprzód<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> A. Potocki, *Polska literatura współczesna*, Warszawa 1912, cz. 2, s. 21.

To nietykalne spostrzeżenie Potockiego poszło oczywiście w niepamięć, jak to zwyczajnie u nas, gdzie każdy krytyk zaczyna wszystko od zera, jakby nikt przed nim na dany temat nie pisał, i tak oto przeoczono, że w obu powieściach współczesnych Sienkiewicza literatura polska wzbogaciła się nie tylko o dwa doskonałe obrazy obyczajowe i psychologiczne, ale i o dwie świetne powieści o miłości, jakich w nadmiarze bynajmniej nigdyśmy nie posiadali.

Anegdota literacka przekazała plotkę, że Sienkiewicz napisał podobno swe *Bez dogmatu* i *Rodzinę Połanieckich* podrażniony uszczypliwą uwagą Brandesa. Jerzy Brandes, głośny na przełomie dwu wieków krytyk duński, autor dzieła o współczesnych mu prądach w piśmiennictwie europejskim, przebywał w r. 1886 w Warszawie z odczytami o literaturze polskiej, gdzie zetknął się z Sienkiewiczem. Słabo zorientowany w jego twórczości „zaatakował go ogólnie dowodząc, że w okresie realizmu jedynie powieść psychologiczno-społeczna może być dziełem sztuki, historyczna zaś ma wartość kawy, ale figowej, a więc namiastki”<sup>24</sup>. Sąd Brandesa, oczywiście niesłuszny, podrażnił rzekomo autora *Trylogii*, który postanowił „pokazać”. Plotka plotką, nie wiadomo naprawdę, czy istotnie tak było. Faktem jest, że być może dzięki złośliwości błyskotliwego, choć powierzchownego i nazbyt doktrynerskiego komiwojażera literackiego, cieszącego się ówczesnie europejskim rozgłosem, literatura polska wzbogaciła się o dwie znakomite powieści psychologiczno-obyczajowe, nie tylko dorównujące, ale i w swym mistrzowskim psychologizowaniu i doskonałości formalnej przewyższające niejedno z okrzyczanych wówczas arcydzieł powieściowych Zoli czy Bourgeta. W gatunku, który nie leżał rzekomo w naturze jego talentu, okazał Sienkiewicz siłę pewną i niezawodną. Bo pisarz, który z równą odwagą i z bezbłędną intuicją odsłania wszystkie kręte zawiłości istnień niezwykłych i skomplikowanych i z podobną swobodą, porusza się w bardziej przyziemnych i nizinnych obszarach życia, jest ponad wszelką wątpliwość pisarzem rangi najwyższej.

1966

---

<sup>24</sup> J. Krzyżanowski, *Henryka Sienkiewicza żywot i sprawy*, s. 146.



---

## Upadek i odrodzenie Młodej Polski

W r. 1938 znany w krakowskim świątku literackim i politycznym publicysta, dziennikarz, trochę literat, a przede wszystkim inspirator najrozmaitszych inicjatyw kulturalnych Adam Polewka wpadł na kapitalny pomysł. Oto wystawiając w eksperymentalnym teatrzyku Józefa Jarremy „Cricot” komedię Aleksandra Fredry *Mąż i żona*, wprowadził na scenę dwu antagonistów w głośnym sporze o zakończenie tej komedii, Boya i Kucharskiego. W ten sposób jeden z pierwszoplanowych bohaterów negatywnych *Obrachunków fredrowskich* oraz jego pogromca stali się postaciami dramatu, wzbogacając znakomitą komedię o jeszcze jeden wspaniały akcent satyryczny.

Fredro nie był jednakże jedynym placem boju, na którym spotkali się profesor i jego sarkastyczny prześmiewca. Jeśli istnieje coś takiego, jak Ananke, Nemezis, Los, Przeznaczenie, to należałoby przypuszczać, że są one obdarzone znakomitą niekiedy poczuciem humoru. Boy i Kucharski tak ustawicznie i tak długo przedziwnym zbiegiem okoliczności wikłali się w obustronne spory, aż los połączył ich we wzajemnym koleżeństwie, kiedy to Boy, zaprzysięgły przeciwnik profesorskich autorytetów, kwitujący całość osiągnięć ówczesnej filologii uniwersyteckiej zjadliwą formułą „polonistyka od pana Zagłoby”, w ostatniej fazie swego życia sam wszedł w to z taką ironią traktowane przez siebie środowisko profesorskie, stając się jako wykładowca literatury francuskiej kolegą Kucharskiego na tym samym wydziale uniwersytetu we Lwowie.

Ale zanim to się stało, na dziesięć mniej więcej lat przed rozpętnaniem się burzy wokół Fredry, w r. 1924 obaj antagoniści, a później koledzy spotkali się przy zupełnie innej okazji. Oto Kucharski, ówczesnie jeszcze docent, wydał był w „Bibliotece Narodowej” *Wybór poezji* Asnyka, poprzedzony własnym wstępem i opatrzone komentarzem. We wstępie tym znalazł się znamieny fragment, zawierający niesłychanie ostrą i impetyczną krytykę literatury okresu Młodej Polski. Komentując mianowicie znany wiersz Asnyka *Szkic do współczesnego obrazu* oraz nawiązując do demokratycznych poglądów poety, wypisał Kucharski zaskakująco surową diatrybę antymodernistyczną, którą warto jako wypowiedź dość

znamienną dla postawy dwudziestolecia międzywojennego wobec Młodej Polski tutaj przytoczyć.

Prawdziwą niespodziankę w tym względzie — pisał Kucharski — stanowi w *Szkicu do współczesnego obrazu* przeciwstawienie zbuntowanej masy wydziedziczonych wytwornej grupce pięknoduszków i bawidamków, rozplywających się w ekstazie „najnowszej sztuki”. Na pierwszy rzut oka ten kontrast zdumiewa. Co wspólnego z starą krzywdą społeczną może mieć nowa poezja, nowa sztuka, wielbiona jako najszlachetniejszy kwiat duchowej kultury? Jaki związek istnieje między „łaknieniem ziemi, powietrza i chleba” a pragnieniem nowych ideałów artystycznych, a modernizmem? A jednak dla poety łączność ta nie tylko istnieje, ale go pali jak żrąca rana, bo posiada on żywą świadomość, że cały ten modernizm z swym przerafinowaniem, nastrojami, nagą duszą, amoralizmem, erotomanią, „nowym dreszczem” i wszelkimi innymi „absolutami” jest typowym wytworem kapitalistycznej kultury, pasożytniczą rośliną, która wyrosła i zakwitła na krzywdzie i wyzysku tych „zza bramy”. Jest sztuką godną pana, który ją opłaca „trubadurom, stojącym u pańskich, bankierskich bram” — amoralną i cyniczną, bo przeznaczoną dla warstwy, która wyzbyła się moralności przy „robieniu” majątku, przerafinowaną, bo do zmysłów stępiających mówiącą, wyłączną i tłumem gardzącą, bo cieszyć ma wybrane uszy dystygowanych — trutniów. To, co jasne się staje dzisiaj — pisał Kucharski w r. 1924 — dostrzega Asnyk w dobie rosnących zachwyty dla „modernizmu”, dostrzega wtedy, gdy najwালniejsi socjali trębacze piali peany na cześć „młodej sztuki”<sup>1</sup>.

Wystąpienie Kucharskiego wywołało nieoczekiwaną replikę Boya, stojącego w obronie literatury, która stanowiła rzeczywistość jego młodości<sup>2</sup>. Kto miał tu rację, a raczej czyje argumenty w tym krótkim polemicznym spięciu wydają się bardziej przekonujące, trudno osądzić wobec faktu, że tak interesująco zaczęta i zapowiadająca się dyskusja spełzła na niczym. Obu dyskutantów poniosła pasja i rzecz cała rozplynęła się w osobistych przycinkach. Jeśli więc przypominam w tej chwili ów epizod sprzed lat tak odległych, to wyłącznie dlatego, że zdaje się on dość dobrze ilustrować zjawisko swoistej polaryzacji dwu przeciwnych stanowisk wobec Młodej Polski.

Postawa Boya wydaje się tu na tle dość powszechnej opinii i ogólnego klimatu umysłowego lat międzywojennych raczej nietypowa i odosobniona. Boy, najczarowniejszy, niezrównany brązownik bronił oczywiście swojej własnej „złotej legendy”. Młoda Polska to była przecież jego młodość, jego przyjaciele, powinowaci, to był jego najosobistszy okres heroiczny. W proteście Boya argumentacja merytoryczna nie odgrywa

<sup>1</sup> A. Asnyk, *Wybór poezji*, Kraków 1924, Biblioteka Narodowa, S. I, nr 67, s. XXIV—XXV.

<sup>2</sup> T. Boy-Żeleński, *Komentarz do komentarza*, Kurier Poranny 1924, nr 92; E. Kucharski, *Nienawiść do literatury i dulszczyzna*, Słowo Polskie 1924, nr 118; T. Boy-Żeleński, *Jeszcze o „sztuce dla bankierów”*, Kurier Poranny 1924, nr 123; E. Kucharski, *Przeciw obcym bóstwom*, Słowo Polskie 1924, nr 133—134; T. Boy-Żeleński, *„Polskim butem” w obce bóstwa*, Kurier Poranny 1924, nr 139.

najmniejszej roli, właściwie to jej po prostu nie ma. Boy nie podejmuje żadnej zasadniczej dyskusji z tymi zastrzeżeniami wobec spuścizny młodopolskiej, jakie wytoczył Kucharski i jakie z najrozmaitszych stron wysuwano jeszcze w czasie trwania i aktywności artystycznej modernistycznego modelu sztuki. Satyryk i fraszkopisarz Zielonego Balonika prześmiewał co prawda w swoim czasie epigońskie dewiacje i przerosty młodopolskiego patosu i kapłaństwa, ale w istocie sam pozostawał zawsze w ramach kulturowych epoki, jego krytyka była immanentna i konformistyczna, była — jak słusznie ostatnio zauważono<sup>3</sup> — swoistą klapą bezpieczeństwa, która pozwalała wyładować się pewnym nadmiarom i przerostom. Problemy zasadnicze epoki, których niepodobna było załatwić żartem, Boya nie interesowały zgoła, brązoburca zasadniczo apróbował istniejący stan rzeczy jako stabilny i nienaruszalny, sztukę epoki en bloc akceptował i odrzucał epitety dyskredytujące, jakimi ją obsypał adwersarz. Nie mogło być inaczej u pisarza, związanego pochodzeniem, pozycją, koneksjami towarzyskimi i więzami przyjaźni z kręgiem środowiskowym konserwatywnego „Czasu”.

Postawa Kucharskiego wydaje się być pod tym względem antytezą Boyowskiej. Kucharski był impetykiem i ten jego temperament gwałtowny ponosił go zbyt często w starciach polemicznych. Bywał jednostronny i przesadny, zwłaszcza w rozmaitych literackich idiosynkrazjach i animozjach. Ale byłoby rzeczą ciekawą zbadać np., o ile baza materialna, genealogia społeczna, środowisko ideowe mogą mieć wpływ na poglądy badaczy i historyków literatury. Kucharski pochodził z wielodzietnej rodziny robotniczej, ojciec jego był technikiem wiertniczym w drohobyckim zagłębiu polskiego przemysłu naftowego<sup>4</sup>. Tło młodości przyszłego fredrologa stanowiły jaskrawe kontrasty społeczne, wyzysk obcego kapitału, oszalała spekulacja giełdowa, ustawiczna niepewność jutra, towarzysząca ówczesnym początkom i pierwocinom galicyjskiej industrializacji. Lata wczesnej młodości spędził na guwernerce. Lwów w przeciwieństwie do starego, trumienneo, opanowanego przez stańczyków, hiperlojalnego i centusioowego Krakowa uchodził ówczesnie za siedlisko czerwonej nieomal demokracji, buntowniczej młodości, kuźnię aspiracji niepodległościowych. W swoich latach akademickich prowadził Kucharski pośród studenterii lwowskiej tajne studium przysposobienia wojskowego, a jako młody nauczyciel był gorliwym — jak byśmy dzisiaj powiedzieli — aktywistą Towarzystwa Teatrów i Chórów Włościańskich. Nawet polonistyka lwowska, sygnowana nazwiskami starego Małeckiego, Pilata, Chmielowskiego i Bruchnalskiego, przewodząca kultowi nonkonformistycznego, radykalnego Słowackiego, zdawała się mieć w stosunku do krakow-

<sup>3</sup> Zob. J. Prokop, *Z przemian w literaturze polskiej lat 1907—1917*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1970, s. 77—81.

<sup>4</sup> Zob. Z. Czerny, *Czołwiek — Kolega — Przyjaciel*, [W:] *Eugeniusz Kucharski*, Toruń 1957, s. 59—64.

skich Tretiaków i Tarnowskich jakby odcień z lekka różowy. Nie zapominał wreszcie, że Lwów i w ogóle wschodnia Galicja były główną bazą nakładową pism najwybitniejszego krytyka moderny polskiej Stanisława Brzozowskiego i głównym siedliskiem jego najzarliwszych obrońców, Irzykowskiego i Ortwina oraz tak uderzająco zbieżnego w wielu swych poglądach z myślą autora *Legendy*, przedwcześnie zmarłego Tadeusza Dąbrowskiego.

W spuściźnie po Kucharskim zachował się egzemplarz *Legendy Młodej Polski* z r. 1910. Znamienne są w tej książce marginalne zakreślenia, pochodzące z całą pewnością z ręki właściciela. Charakter tych zakreśleń zdaje się wskazywać na organiczny związek między zasadniczymi punktami myśli krytycznej Brzozowskiego a intencją ideową owej impetycznej diatryby antymodernistycznej ze wstępu do poezji Asnyka. Tak więc Lwów już przed r. 1914 stał się ośrodkiem narastającej opozycji wobec dziedzictwa coraz głębiej grzężącej w epigonizmie krakowskiej Młodej Polski.

Zarzuty formułowane pod adresem moderny polskiej już w ostatniej fazie jej aktywnego istnienia, układały się koncentrycznie wokół kilku ośrodków głównych opozycji intelektualnej. Pierwszy z nich to niewystarczalność i nieprzydatność orientacji ideowej modernistycznego modelu sztuki i kultury dla budowania nowoczesnej struktury i organizacji życia. To teza Brzozowskiego<sup>5</sup>. Podstawowej omyłki programu ideowego i estetyki młodopolskiej dopatrywał się on w sprowadzaniu wartości sztuki do talentu artysty i do oryginalności jego wzruszeń, gdy w jego przekonaniu w każdej sztuce chodzi przede wszystkim o samą wartość stanu duchowego, reprezentującego cenną, słuszną, społecznie pozytywną i płodną koncepcję życia. Ostatecznym kryterium sztuki miało być bowiem życie, o wartości sztuki decydować wyrażona przez nią wartość życiowa, przy czym w miarę możliwości wartość o znaczeniu powszechnym, powszechnie obowiązująca, odpowiadająca doświadczeniu wielkich gromad ludzkich. Taką wartością o najszerszym i najtrwalszym zasięgu była dla Brzozowskiego praca. Sztuka wieczna to taka, która do godności ideału wynosi wysiłek i pracę ludzką. Mierząc tym kryterium sztukę Młodej Polski, Brzozowski zarzucał jej brak zrozumienia dla wartości pracy, że się niczym nie przyczyniła do ugruntowania w społeczeństwie polskim zrozumienia dla wartości życia opartego na pracy, jako na jedynej podstawie ludzkiego odpowiedzialnego istnienia.

Ta myśl Brzozowskiego przewija się w rozmaitych wariantach we wszystkich zasadniczych rewizjach dziedzictwa Młodej Polski literackiej, uzupełniana zastrzeżeniami dodatkowymi, ale zawsze w ostatecznej instancji dającymi się sprowadzić do owej kwestii generalnej.

Kierunek drugi ataku koncentrował się na coraz bardziej pogłębiają-

<sup>5</sup> Zob. J. S p y t k o w s k i, *Stanisław Brzozowski, estetyk-krytyk*, Kraków 1939, passim.

cej się społecznej izolacji pokolenia moderny. Ten nurt opozycji reprezentował najdobitniej Krzywicki, a także Marchlewski i Dąbrowski. Zrazu przyjmujący modernizm nader przychylnie, jako objaw zdrowego i naturalnego buntu przeciw ówczesnemu status quo społeczno-ustrojowemu, Krzywicki zrewidował dość szybko swe stanowisko, zniechęcony coraz silniejszym oddalaniem się ówczesnej sztuki od jakichkolwiek form społecznego zaangażowania<sup>6</sup>. Zrażony tym postępującym absenteizmem, zarzucał Młodej Polsce zupełną obojętność dla jakichkolwiek innych aspektów rzeczywistości poza Nirwaną, nagą duszą, absolutem, jałową, bierną opozycją, która nie miała już nawet siły i rozmachu rozpaczliwych buntów Przybyszewskiego i była jedynie — według określenia Brzozowskiego — „demoralizującym pieczeniarstwem negacji”<sup>7</sup>.

Na aspołeczny i arystokratyczny estetyzm, zwłaszcza w wydaniu Miriamowskim, zwracał również uwagę z dezaprobatą Julian Marchlewski<sup>8</sup>, a Tadeusz Dąbrowski, wskazując na szerzenie się wśród najmłodszego pokolenia wciąż nadal żywych idei strywalizowanego nietzscheanizmu i przybyszewszczyzny, pogardy dla zbiorowości, apoteozy życia osobniczego, arystokratyzmu duchowego, odgraniczającego się w wyniosłym odosobnieniu od świata twórczej pracy społecznej, widział w tych objawach cały system mitów filozoficznych, historycznych, kulturowych i literackich, którymi usiłowano oplątać życie polskie w złudnej nadziei podniesienia go tą drogą na wyżyny światowe. Tymczasem w zawierusze celebryalnych, wielkich a pustych słów zagubił się zupełnie właśnie instynkt życia<sup>9</sup>.

Trzecia linia ataku wymierzona była przeciwko obyczajowości moderny. Specjalizował się niejako w tym gatunku opozycji głównie Nowaczyński, demaskując zakłamanie wewnętrzne modernistycznego konwenansu i stylu życia, jaskrawą, choć starannie przesłanianą sprzeczność i rozbieżność między gestem rzekomo antyfilisterskim a praktyczną uległością wobec niepisanych kanonów mieszczańskiego *savoir-vivre*'u.

Z innego zupełnie stanowiska osądzał bilans Młodej Polski Karol Irzykowski. Uczulony na technikę i konwencje, immanentne problemy literatury jako dziedziny twórczej, samoistnej i autonomicznej, zarzucał Młodej Polsce przede wszystkim zmarnowanie jedynej i wielkiej szansy, sygnalizowanej i zainicjowanej przez Przybyszewskiego, a mianowicie stworzenia literatury *par excellence* modernistycznej, tj. absolutnie

---

<sup>6</sup> Zob. K. Wyka, *Młoda Polska jako problem i model kultury*, Pamiętnik Literacki 1963, z. 2, 375.

<sup>7</sup> S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski*, Lwów 1910, s. 246.

<sup>8</sup> J. Marchlewski, *Chimeryczny pogląd na stosunek społeczeństwa do sztuki*, [W:] *Polska krytyka literacka. Materiały*, t. 4, Warszawa 1959, s. 169—177.

<sup>9</sup> Zob. J.E. Płomieński, *Zapomniany krytyk. Tadeusz Dąbrowski jako krytyk literacki*, Lwów—Warszawa—Kraków 1927, s. 7 n.

wolnej od obciążeń i serwitutów historycznych. Stąd niechęć Irzykowskiego do Wyspiańskiego i Żeromskiego przede wszystkim jako tych pisarzy, którzy swą uległością wobec tradycyjnych zobowiązań literatury przekreślili i zaprzepaścili ową możliwość<sup>10</sup>. Tak więc Młoda Polska jako pewien model kultury, obyczajowości i sztuki została zakwestionowana jeszcze w czasie swojego trwania na gruncie przede wszystkim tej dziedziny pisarstwa, która pretendowała do roli najwyższego areopagu i najwyższej świadomości swojej epoki.

Ale nie tylko na gruncie krytyki społecznej i filozoficznej, lecz i na gruncie życia samego. Decydujące znaczenie miał tu rok 1905. Postawił on literaturę wobec konieczności nie dającego się uniknąć wyboru. Wobec perspektyw nadciągających nieuchronnie kataklizmów historycznych, wobec rosnącego napięcia społecznego, którego rewolucja nie rozwiązała, lecz wręcz przeciwnie, zaostrzyła i pozostawiła jako pierwszy i podstawowy problem życia zbiorowego, wobec przebudzonego jednocześnie romantyzmu politycznego i gwałtownie narastających tendencji niepodległościowych literatura, usiłująca kontynuować wskazania estetyzmu spod znaków „Życia” i „Chimery”, indywidualistyczne bunty, postawę wyniosłej izolacji, zaczęła tracić oddech i grunt. Wciągnięta w wir nadciągających wydarzeń, zmuszona zdeklarować się wyraźnie po jednej lub drugiej stronie barykady, albo obozu rewolucji albo coraz bardziej konserwatywnego społecznie nacjonalizmu, literatura coraz wyraźniej wycofuje się z tych pozycji wewnętrznej niezależności i suwerenności wobec życia, od których rozpoczęła ongiś swój start. Oznaczało to początek końca Młodej Polski jako określonej formacji kulturowej i artystycznej. Wojna i niepodległość narodowa, stwarzając zupełnie nową sytuację, zdawały się oznaczać jednocześnie ostateczną likwidację dziedzictwa modernistycznego.

Zjawisko było zupełnie zrozumiałe, jeśli uwzględnić pewną normę, przejawiającą się w ewolucji i w przebiegu luzujących się kolejno faz i ogniw procesu historycznego, a mianowicie swoistą dialektykę przeciwieństw. Epoka następująca wykazuje naturalną skłonność do zasadniczej nieufności wobec okresu bezpośrednio wyprzedzającego, skłonność do określania samej siebie poprzez opozycję. Sprzeciw ten ogarnął całość produkcji artystycznej okresu, poezję, prozę. Witalizm, biologizm, energetyzm, fascynacja życiem, nowością, techniką, urokami wielkiego miasta, kult szarego człowieka i potocznej codzienności, plebejskość, „nowa rzeczowość”, autentyzm, literatura dokumentu — zdawały się być jaskrawym przeciwieństwem hieratycznego patosu, arystokratyzmu i metafizycznych aspiracji moderny. W Polsce niepodległej, po zrzuceniu stu-letnich ograniczeń, którymi usprawiedliwiano dotychczas beczynność,

<sup>10</sup> Zob. K. Wyka, *Programy, syntezy i polemiki okresu*, [W:] *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. Literatura okresu Młodej Polski*, t. 1, Warszawa 1968, s. 134 n.

nie można już było sobie pozwolić na „program totalnej negacji i bezruchu”<sup>11</sup>. Nawet najbardziej na pozór tradycjonalistycznie nastawiony Skamander, fetujący Żeromskiego i uwielbiający Staffa, zresztą świetnie dopasowującego się do zmienionej sytuacji i niebawem niezwykle skamandryckiego, manifestował swój szacunek dla niedawnej przeszłości raczej w gestach rycerskiej kurtuazji, niż w praktyce poetyckiej, sygnalizując od pierwszego wystąpienia nowy zupełnie klimat, aurę i tonację. Cóż dopiero mówić o kierunkach awangardowych. O futurystach odznaczających się gwałtownie od trumiennej przeszłości w imię szalonego, niepowstrzymanego dziś, walącego do wszystkich okien i drzwi. „Wymiatamy z mętnej karczmy nieskończoności — można było przeczytać w jednodniówkach futurystów, z wyraźną aluzją do młodopolskiego indywidualizmu i modernistycznej uczuciowości — nędzne historyczne twory zwane poetami, przywalone niedosytem, bólem, radością życia, ekstazą, estetyką, natchnieniem, wiecznością”<sup>12</sup>.

„Sztuka nasza nie jest ani odzwierciedleniem i anatomią duszy (psychologia), ani wyrazem naszych dążeń ku zaświatom Boga (religia), ani rozrząsaniem odwiecznych problemów (filozofia) [...] Sztuka nie jest również pamiętnikiem skądinąd może ciekawych przeżyć i perypetii wewnętrznych artysty. Dziadkowie nasi dosyć namęczyli cierpliwych współczesnych swymi tęsknotami, cierpieniami i erotomania”<sup>13</sup>. Młodzieńczy Przyboś atakował Kasprowicza w głośnym pamflecie o „chamułach poezji”<sup>14</sup>, a Peiper polemizujący z Żeromskim, zalecającym w *Snobizmie i postępie* sięganie do pierwotnie polskich, rodzimych i ludowych źródeł kultury, usiłował wykazywać muzealną niewspółmierność i ewidentną starzyznę tego programu<sup>15</sup>. Brutalny i bezwzględny Kaden, oficjalnie przyznając Żeromskiemu pozycję „proroka niepodległości”, w wypowiedziach prywatnych nie określał go inaczej jak „ten stary histeryk”, a jego ulirycznioną prozę jako „laksę liryczną”.

Charakterystyczna jest zupełna nieomal nieobecność nawet najwybitniejszych i najświetniejszych nazwisk Młodej Polski w czynnym, aktywnym życiu literackim dwudziestolecia, w kształtowaniu tego życia poprzez własną twórczość. Tetmajer, Kasprowicz egzystowali w świadomości epoki raczej jako szacowne, muzealne zabytki i raczej siłą bezwładu niż aktualnością swojej poezji. Nikt się na nich nie powoływał, nikt nie wzorował. Leśmian był świadomie ignorowany. Miciński był postacią mityczną i doszczętnie właściwie zapomnianą. O poetach „niż-

<sup>11</sup> Zob. H. Zaworska, *O nową sztukę*, Warszawa 1963, s. 200.

<sup>12</sup> GGA, pierwszy polski almanach poezji futurystycznej. Dwumiesięcznik prymitywistów, Warszawa, grudzień 1920, s. 46.

<sup>13</sup> Jednodniówka Futurystów, manifesty futuryzmu polskiego, Kraków, czerwiec 1921.

<sup>14</sup> Zwrotnica 1926, nr 7.

<sup>15</sup> Zob. T. Peiper, *Tędy*, Warszawa 1930.

szego lotu” szkoda nawet i mówić; wielu z nich jeszcze żyło, ale ich twórczość stała się już tylko pozycją bibliograficzną. Przybyszewski zaciekawiał i bawił, ale niemal wyłącznie w skandalizujących niedyskrecjach anegdotycznych. Żeromski osiągnął mocne stanowisko uznanego powszechnie klasyka literatury narodowej, którego jednakże coraz mniej czytano poza młodzieżą licealną, a już nikt nie zamierzał jego stylu pisarstwa kontynuować. Wtedy to rozpowszechniają się pejoratywne terminy „młodopolszczyzna”, „młodopolski”, które odczuwane są niemal jak obelgi. Zawiera się w nich wszystko, co uznane zostało za najcięższy z możliwych grzechów literatury, a co właśnie ryczałtem przypisywano Młodej Polsce: werbalizm, bombastyczna frazeologia, upajanie się akcydensami sztuki literackiej: nastrojowością, czysto brzmieniowymi walorami języka; pogarda dla miary artystycznej i dla wysiłku twórczego; impresjonizm, rozluźnienie struktur formalnych i zwięzłości wyrazu, ekshibicjonizm uczuciowy itp.

Bardzo znamienne prezentuje się ten stosunek dwudziestolecia względem Młodej Polski w historiografii literackiej. Kiedy się przegląda zestawienia bibliograficzne, to odnosi się to wręcz uderzające wrażenie zupełnej niemal pustki między r. 1920 a mniej więcej połową lat pięćdziesiątych, niezwykle ubóstwa tej literatury krytycznej. Większość podstawowych studiów o Młodej Polsce ukazała się jeszcze przed r. 1914, a więc w czasie jej trwania. Po tej dacie następuje gwałtowny spadek. Żaden nawet z największych liryków czy prozaików tego okresu nie doznał się w dwudziestoleciu solidnej, gruntownej monografii. Studia i zarysy Kołaczковского o Kasprowiczu (1924), Adamczewskiego o Żeromskim (1930), Krzyżanowskiego o Reymoncie (1937) pojawiały się raczej na zasadzie wyjątku. Benedyktyński trud Stanisława Helsztyńskiego, wydawcy już przed r. 1939 dwu opaszłych tomów korespondencji autora *De profundis*, był inicjatywą naukową odosobnioną i podyktowaną głównie najosobistszym sentymentem i zobowiązaniem moralnym.

Spośród koryfeuszy Młodej Polski dwu jedynie potraktował okres międzywojenny z uwagą i z zainteresowaniem najzupełniej wyjątkowym: Brzozowskiego i Wyspiańskiego. To osobliwe wyróżnienie daje się łatwo wytłumaczyć; zdecydowała wspólna obu pisarzom nieprzejednana opozycja przeciw szamańsko-mistycznemu — jak to wówczas mówiono — egzageracjom Młodej Polski, opozycja w imię życia i twórczego działania. Nie było więc rzeczą przypadku, że młodziutki Lechoń kończył swe inauguracyjne przemówienie na pierwszym wieczorze Skamandra znamienym cytatem z „dobrego nauczyciela”, Stanisława Brzozowskiego: „tam wszędzie, gdzie styka się piersią w pierś moc ludzka, stwarzająca siebie, z wielkim nieznanym czynu, tam, gdzie się rodzi życie — tam jest Polska, jest siła, przyszłość”<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Skamander 1920, z. 1.



Pozycja Brzozowskiego jest tu szczególnie znamienita. Nieprzychylny mu zresztą Andrzej Stawar już w r. 1928 pisał, że Brzozowski „w pewnym sensie nie przestał być pisarzem współczesnym. Wpływ jego cięży dziś bezwzględnie silniej niż kiedykolwiek — co do tego nie może być dwóch zdań. Ogromna zależność publicystyki literackiej dnia dzisiejszego przejawia się choćby w formach zewnętrznych: w stylu, sposobie podania myśli, zakresie poruszonych tematów...”<sup>17</sup>. A w r. 1960 dodawał, że powoływali się na Brzozowskiego futuryści i ekspresjoniści, w aspekcie krytycznym rozwijał jego filozofię pracy Jan Nepomucen Miller. Ślady oddziaływań Brzozowskiego odnaleźć można w publicystyce literackiej Wilama Horzycy i Stanisława Baczyńskiego oraz w programowo kontynuującej idee autora *Legendy*, skupionej wokół „Marchołta” szkole krytyków z Kołaczkowskim na czele. Z najmłodszych wymieniał Stawar Frydego, Pietrzaka i Kazimierza Wykę, poprzez którego „oddziaływania te sięgnęły [...] aż do młodszego pokolenia krytyków współczesnych, krzyżując się w ciekawy sposób z wpływami Irzykowskiego”<sup>18</sup>.

A Wyspiański? To przecież Fik pisał o nim, wiążąc go paradoksalnie z najbardziej przeciw tradycji zorientowanym kierunkiem sztuki, z futuryzmem:

Nie trzeba zapominać, że największym futurystą u nas był Stanisław Wyspiański. Twórczość jego, analogicznie do działalności futurystów włoskich, cechuje ta sama opozycja przeciw uciskowi spatynowanej przeszłości, ten sam anarchistyczny bunt przeciw świętościom narodowym (poezja, mesjanizm, Wawel), [...] ta sama afirmacja biologicznego życia, podobna wreszcie gorączka twórcza, wylamująca się z wszystkich określonych kształtów literackich. [Przeciwstawiona jest temu] apoteoza nie określonego bliżej czynu, powszedności, państwowotwórczego nacjonalizmu. Arcyfuturystyczny jest końcowy efekt „Akropolis”, gdzie w gruzy wali się Wawel, a na rydwanie wjeżdża Chrystus-Apollo<sup>19</sup>.

Ostatecznie za kwintesencję poniekąd postawy dwudziestolecia wobec dziedzictwa Młodej Polski można by uznać to, co napisał Nowaczyński na powitanie skamandrytów w głośnym artykule z r. 1921 pt. *Skamander połyska, wiślaną świetlącą się falą...* Dostrzegając najistotniejszą zasługę młodych poetów w jaskrawym zaprzeczeniu tego właśnie wzoru i modelu poezji, jaki stworzyła Młoda Polska, pisał m.in.:

Przypomnijmy sobie, my, co tak wszystko szybko zapominamy, [...] jak to w zarysach szkicowych przedstawiał się wizerunek piśmiennictwa na godzinę przed wojną. Przeżywało się wówczas z pełną świadomością i przeczuciami nadchodzących kataklizmów agoniczne czasy zapadającego się „skapanego” świata i kończącej się dawnej cywilizacji. Przeżuwało resztki uczy zastawionej przez Młodą, ale srogo już podstarzałą Polskę literacką. Teatry ogrywały zbożne postromantyczne polityczne wizje Wyspiańskiego, Kasprowicz raz po raz zawodził requiem ginącemu światu, na czwartakach pochłaniano ciężarne jasnowidząca erudycją foliały nie-

<sup>17</sup> A. Stawar, *Szkice literackie. Wybór*, [Warszawa 1957], s. 73.

<sup>18</sup> A. Stawar, *O Brzozowskim i inne szkice*, [Warszawa] 1961, s. 112.

<sup>19</sup> I. Fik, *Dwadzieścia lat literatury polskiej (1918—1939)*, Kraków 1939, s. 44—45.

odżałowanej pamięci Brzozowskiego, Reymont i Żeromski zapuszczali się mniej lub więcej fortunnie w głębiny dziejowości polskiej, czelowali swe misterności Fra Leopoldo Staff, Weyssenhoff i Tetmajer powtarzali samych siebie coraz świetniej, ale i coraz monotonniej. A tylko z kopyt rozhukanego astralnego bucefała, którego dosiadł Syndbad Miciński, szły w literaturę skry i łyski oślepiające i fosforyczne. Nie stało już aleksandryjskiej, rafinackiej i rabinackiej „Chimery”, istnej encyklopedii najwytworniejszej twórczości wszechczasów, a jej miejsce zajął wysiłony, anemiczny, krakowskim zaściankiem i belferskim konserwatyzmem woniejący „Museum” [...].

Tak więc mniej więcej wyglądała ciemno oświetlona, duszna, zapajęczona i nie obmieciona na fest niepodległości arena naszej literatury, kiedy na nią z tętentem i z okrzykami „evoe” i „hosanna” wcvawował jakby na centaurach huf zdawało się gibkich picadorów, toreadorów i skamandrzą, pierwsza grupa literacka niepodległej Polski. Za nimi przez szeroko rozwarłe wierzeje wionęła od razu fala czystego, nowego, ozonowego powietrza [...]. Wszystko u tych dzikich jeźdźców było niby inne, barwne, bujne, wzorzyste, nienaskie [...]. Już w rysoписie cywilnym całkiem inni od kaktusowatych literatników [...]. Biło od nich fizycznym zdrowiem i jurnością, szczyrzyły się białe zęby do słońca, do światła, do wina, do dziewczyn. Z poprzednich falang wszyscy byli wpatrzeni tylko w siebie, w swe dusze i duszyczki, w swe pępki i swą patologię; poezja „starych” była przeważnie nastrojowym ekshibicjonizmem autoanalitycznym Narcyzów i Pierrotów, nieustającym jęczeniem, skarżeniem się, sklamrzeniem, apelowaniem do współczucia, negacją i aberacją. Kawalerowie z „Pro Arte” wchodzili natomiast w życie rozkochani w nim po same uszy, radzi życiu, cieszący się nim wniebogłose. Afirmowali już rzeczywistość, nie negowali jej, tym bardziej, że ta rzeczywistość stawała się już w ich oczach... niepodległością [...]. A co jest najdonioślejsze w barwach tego nowego zastępu, to ich apatetyczność, to śmiałe i bezwzględne zerwanie z całą polską romantycznością literacką, tak doszczętnie już sfermentowaną, to ten kompletny rozwód z ideologią mesjanizmu polskiego, strząśnięcie z siebie wilgnych i lepkich śniedzi metafizycznej spekulacji [...]. W tym też leży już dzisiaj po trzech latach niespożyta zasługa plejady skamandrytów, że nawet elicie umysłowej w Polsce odebrali apetyt czy oduczyli pasji grzebania się w pewnych gigantycznych poronieniach naszej wielkiej poezji, które właśnie w ostatnich latach przed wojną na nowo wydobyte, zaczęły do cna zaciemniać i dostojnie otumaniać polskie, zresztą niezbyt jasne z natury mózgi. Wyzwolenie się z krepującej i pętającej hipnozy naszej wielkiej uroczystej poezji romantycznej, definitywne przewyciężenie w umysłowości tej grupy całego romantycznościowego światopoglądu, absolutne zerwanie z cmentarną atmosferą ducha i z wieczystym jeremiaszowaniem na gruzach Jerozolimy — na tym zasadza się to wypełnienie ściśle przykazań testamentarycznych Wyspiańskiego i dokonanie rewizji stosunku do przeszłości, do jakiej nawoływał St. Brzozowski...<sup>20</sup>.

Druga wojna światowa i głębokie przemiany ustrojowe, które dokonały się w naszym kraju jako jej bezpośredni rezultat, postawiły zagadnienie Młodej Polski na zupełnie nowej płaszczyźnie. W trakcie generalnych przewartościowań całej tradycji historycznej totalna rewizja nie mogła też ominąć i tej epoki, tak skomplikowanej i tak wyjątkowo kontrowersyjnej. Dystans czasowy, jakby podwójnie wydłużony głębokością przemian, zdawał się stwarzać nareszcie sprzyjające warunki do oceny

<sup>20</sup> Zob. A. Nowaczyński, *Góry z piasku. Szkice*, Warszawa 1922, s. 151—156. Prwdr. Skamander 1921, nr 9.

rzeczowej i obiektywnej. Jeśli tak nie od razu się stało, to zaważyły na tym opóźnieniu wydarzenia lat 1948—1955, a więc okres, jak to wówczas mówiono, generalnej przebudowy podstaw metodologii humanistycznej. W dziejach pozgonnych Młodej Polski jest to epizod najgłębszej deprecjacji dorobku artystycznego tej epoki. Zaczęło się od nomenklatury. W r. 1948 Jan Zygmunt Jakubowski pisał w „Polonistyce”: „Wbrew dotychczas stosowanym terminom proponujemy nowy: literatura epoki imperializmu”<sup>21</sup>. Zmiana ta, na pozór tylko terminologiczna, miała oczywiście swoje następstwa merytoryczne. Literatura „uwsteczniającej się burżuazji” musiała być z natury rzeczą sztuką upadku. Przymiotnik „wsteczny” stał się nieomal słowem-kluczem, otwierającym wszystkie tajemnice i ujawniającym wszystkie prawie grzechy pierworodne i główne sztuki okresu. Według tej nowej egzegezy literatura okresu Młodej Polski stracić miała jakoby całkowicie swoją wartość poznawczą. Hasło „sztuka dla sztuki” ocenione zostało jako program reakcyjny, ponieważ zachęcał rzekomo do pogodzenia się z istniejącym ustrojem niesprawiedliwości społecznej<sup>22</sup>. Co więcej, już w samym jego założeniu zawierać się miała jakoby „degradacja społecznej roli artysty i pozbawienie sztuki wszelkiego sensu życiowego”<sup>23</sup>. Zwrot do ludowości miał charakter konserwatywny i mistyfikatorski<sup>24</sup>. Dramaty symboliczne uznane zostały za utwory o ludziach i o sprawach pozornych<sup>25</sup>. Schyłkowe nastroje tej poezji, jej bezpłodny pesymizm, uczyniły z niej rzekomo pozycję pisarską w olbrzymiej części całkowicie martwą i bezużyteczną.

Oczywiście niepodobna było całej epoki literackiej odesłać do lamusa starzyny, ale nastąpiły za to znamienne przesunięcia akcentów. Stosowanie na szeroką skalę niesłychanie upraszczających i wulgaryzujących schematów opisowych pozwalało na łatwe i bezproblemowe przechodzenie do porządku nawet nad arcydziełami, przy jednoczesnym wysuwaniu na plan pierwszy utworów miernych, ale poddających się bez oporu klasowo-socjologicznym szablonom interpretacyjnym. Przykładem klasycznym i szczególnie wymownym może być sprawa Kasprowicza. Linie rozwoju jego poezji uznano za stale opadającą, *Hymny* za klęskę artystyczną poety, natomiast za część najwartościowszą — twórczość lat młodzieńczych, w istocie nieoryginalną i konwencjonalną w treści i formie.

Październik r. 1956 stał się — jak wiadomo — przełomem nie tylko politycznym, ale i kulturalnym. Przełomem również, i to zaskakującym, w poglądach i w stosunku do Młodej Polski. Wobec powściągliwej rezerwy dwudziestolecia i zdecydowanie negatywnej postawy lat pięćdzie-

<sup>21</sup> Polonistyka 1948, nr 2.

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> J. Z. Jakubowski, *Zarys literatury polskiej na przełomie XIX i XX w.*, Warszawa 1955, s. 29.

<sup>24</sup> Polonistyka, jw.

<sup>25</sup> J. Z. Jakubowski, *Zarys ...*, s. 11.

siątych po roku 1956 można by właściwie mówić o gwałtownym i zdumiewającym przyborze zainteresowań epoką. Kilka danych bibliograficznych zilustruje najlepiej to zjawisko. Po stronie twórczości manifestuje się ono w licznych i nie mających precedensu w dwudziestolecu międzywojennym wydaniach zbiorowych i wyborach dzieł: Tetmajera, Kasprowicza, Staffa, Leśmiana, Liedera, Wyspiańskiego, Przybyszewskiego, Mićńskiego, Rittnera, Rostworowskiego, Żeromskiego, Reymonta, przy czym owe wybory i wydania miały w wielu wypadkach po kilka wznowień. Dodać trzeba do tego antologie poezji i krytyki okresu oraz liczne reedycje pojedynczych utworów.

Jeszcze dobitniej ujawnia się ten swoisty renesans i triumf pozgonny Młodej Polski po stronie opracowań. Na plan pierwszy wysuwają się oczywiście kompendia i ujęcia całościowe: *Neoromantyzm polski* Juliana Krzyżanowskiego (1963), znakomita książka Kazimierza Wyki *Modernizm polski*, która osiągnęła dwa już wydania (1959, 1968), wreszcie seria młodopolska w wielkim wydawnictwie zbiorowym *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, której trzy pierwsze tomy już się ukazały (1967, 1968, 1973), a tom ostatni jest gotowy do druku. Dalej studia o przełomie antypozytywistycznym i o poszczególnych fazach modernizmu polskiego Weissa (1966), Zimanda (1964) i Prokopa (1970), tomy listów i wspomnień o Kasprowiczu (1967), Leśmianie (1966), Staffie (1966), z ostatnią najwybitniejszą rewelacją wydawniczą — listami Brzozowskiego na czele (1970). Zbeletryzowane biografie i studia biograficzne: Helosztynskiego o Przybyszewskim (1958), Jabłońskiej o Tetmajerze (1969), Lotha i Jodelki o Kasprowiczu (1962, 1964), Dużyka o Rydlu (1968), Kaltenbergha o Wyspiańskim (1962), Sowińskiego i Maciąga o Żeromskim (1954, 1964), monografie historycznoliterackie: Lipskiego o Kasprowiczu (1967), Maciejewskiej i Kwiatkowskiego o Staffie (1964, 1966), prace Łempickiej i Nowakowskiego o Wyspiańskim, Taborskiego o Przybyszewskim i Kisielewskim, Raszewskiego o Rittnerze, Karwackiej o Żuławskim, studia Wyki i Markiewicza o Żeromskim i Reymonce — przytaczam te tytuły tylko przykładowo, a ich liczbę można by wydatnie pomnożyć.

To zaskakujące zjawisko tak gwałtownie obudzonego i wciąż się utrzymującego zainteresowania epoką (świadczą o tym liczne prace doktorskie i habilitacyjne, dotąd nie ogłoszone lub w przygotowaniu) nabiera wyjątkowej wymowy, jeśli uwzględnić, że nie jest to fakt kulturowy znamieny jedynie dla określonego, wąskiego kręgu profesjonalistów, lecz zdaje się ogarniać o wiele rozleglejsze regiony rzeczywistości. Istnieje dziś niewątpliwie moda na Młodą Polskę, na secesję, na secesyjne bibeloty, na lampy naftowe z wmontowaną w miejsce knota żarówką, na kabarety, piwnice, na cygańnię, na brody, bujne, artystyczne fryzury, na strój wyróżniający adeptów współczesnego „modernizmu” od filisterskiej przeciętności, na piosenki tamtej epoki, na młodopolski teatr w jego formach najbardziej ekskluzywnych i na pozór przebrzmiałych,

jak Przybyszewski i Miciński. Epoka, którą przywykło się „załatwiać” wzgardliwym określeniem „młodopolszczyzna”, jako synonimem kiczowatości i złego smaku, zdaje się przeżywać obecnie swoje prawdziwe odrodzenie.

Jakie są powody i źródła tego fenomenu? Niewątpliwie liberalizacja życia kulturalnego po r. 1956 i możliwość jawnego przeciwstawienia się nazbyt wulgaryzującym stereotypom, jakimi załatwiono modernizm w latach pięćdziesiątych, stały się zielonym światłem dla nieuprzedzonych, rzeczowych badań nad tą epoką. Rosnący dystans czasowy między współczesnością a przełomem stuleci zniwelował uprzedzenia i resentymenty, tak znamienne i tak zrozumiałe dla epok bezpośrednio ze sobą sąsiadujących. Zmienia się również i modyfikuje ustawicznie pogląd nasz na istotę i zadania literatury. Oczywiście jako fakt społeczny i społecznie oddziałujący literatura może być adresatem najrozmaitszych żądań i w tym sensie obiekcje i postulaty Brzozowskiego i jego krytycznych adherentów zachowują nadal swą wartość oraz historyczną doniosłość. Nie wydaje się jednak, by mogły one pretendować do rangi jakiejś generalnej formuły oceniającej. Nawet gdyby zarzuty kierowane w stronę modernizmu polskiego okazały się z określonych punktów widzenia jak najbardziej słuszne, pozostaje przecież ta reszta, wcale niemała i nieobojętna. Wzgląd jednakże najistotniejszy zdaje się sprowadzać do tego, że ubiegający czas zmienił zupełnie perspektywę widzenia, i oto — co wydawało się raz na zawsze przebrzmiałe, okazało się nieomal współczesne. Dopiero z dystansu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych widać wyraźnie, jak wszystko to, co zwykliśmy zamykać w pojęciu XX stulecia, wszystkie jego olśnienia i rewolucje, ale także katastrofizmy, przeżalenia i lęki mają swe najgłębsze korzenie w tamtej epoce.

Spróbujmy zatem choćby w telegraficznym skrócie zestawić bilans Młodej Polski, to wszystko, co wydaje się być jej historycznym, bezspornym osiągnięciem i co dziś odczuwane jako szczególnie znamienne dla kultury naszego wieku, w Młodej Polsce otrzymało swój zaczątkowy impuls i podniecie<sup>26</sup>.

A więc przede wszystkim uświadomić by sobie należało, że jest to bodaj ostatnia, jak dotąd, w naszej literaturze epoka wielkich indywidualności pisarskich. Już w dwudziestoleciu międzywojennym literatura nie miała tego autorytetu, a słowo pisarz nie znaczyło tak wiele. Cóż dopiero mówić o współczesności, gdy coraz mniej pisarzy, a coraz więcej literatów. Ale Tetmajer, Kasprowicz, Przybyszewski, Wyspiański, Że-

---

<sup>26</sup> Wiele trafnych spostrzeżeń w tym zakresie zawierają przede wszystkim studia i rozprawy K. Wyki: *Literatura polska lat 1890—1939 w kontekście europejskim*, Pamiętnik Literacki 1962, z. 3; *Młoda Polska jako problem i model kultury*, ibid. 1963, z. 2, oraz cytowany artykuł w *Obrazie literatury polskiej XIX i XX wieku*. Zob. też artykuł A. Makowieckiego, *Młoda Polska — dzisiaj*, Polityka, 1967, nr 32.

romski, nawet Berent czy Miciński byli naprawdę poetami i pisarzami w podstawowym i pierwotnym tych słów znaczeniu, tj. twórcami, dla których literatura nie była tylko i wyłącznie środkiem zarobkowania, lecz przede wszystkim powołaniem i odpowiedzialnością. Każdy z nich był poza tym osobowością, tak iż rację mieli poniekąd Przybyszewski i Miriam, gdy zaprzeczali kategorycznie, jakoby istniała kiedykolwiek jakaś Młoda Polska jako grupa czy program, każdy bowiem z tych wielkich był sam dla siebie, choć ich zapewne jakieś rysy wspólne łączyły. Impresjonizm liryczny Tetmajera, symbolika moralna *Hymnów* Kasprowicza, wizjonerstwo i nowatorstwo teatralne Wyspiańskiego, fantasmagorie Micińskiego, przenikliwe analizy zjawiska dekadencji w powieściach Berenta, oryginalność dramaturgii Nowaczyńskiego, powieściopisarstwo Brzozowskiego, tak odmienne od przeciętnego poziomu naszej powieściowej produkcji swoim intelektualnym klimatem, *Pałuba* Irzykowskiego, tak genialnie wyprzedzająca o ileż późniejsze objawienia psychoanalizy, cała buntowniczo-apostolska działalność Przybyszewskiego — to są zjawiska, których ranga pisarska jest o wiele wyższa niż tylko polska, lokalna.

Literatura modernizmu rozwinęła się jako ruch opozycyjny w stosunku do epoki poprzedniej, a więc literatury realizmu i naturalizmu, aczkolwiek była jednocześnie nurtów tych kontynuacją. Otóż realizm i naturalizm nawet przy największym wkładzie inwencji indywidualnej artysty są z natury rzeczy sztuką odtwórczą, mimetyczną i naśladowczą. Tymczasem pisarz pragnie niekiedy wyjść poza ów mus odtwarzania i naśladowania i stać się naprawdę twórcą, demiurgiem, który powołuje do istnienia jakieś światy zupełnie nowe i w niczym do rzeczywistości potocznej niepodobne. Sztuka kreacyjistyczna — by użyć modnego dziś wyrazu — jest równie nieodpartą potrzebą człowieka jak sztuka realistyczna, zadowalająca pragnienie oglądania raz jeszcze konkretnego życia w artystycznym przetworzeniu. Otóż ów głód imaginacji, tę potrzebę kreacji sztuka modernizmu w szerokim zakresie usiłowała zaspokoić, stając się dzięki temu koniecznym i cennym dopełnieniem i wzbogaceniem naszej literatury narodowej. Stąd to bogactwo tematyczne prozy i poezji tego okresu, ich oryginalność, niezwykłość, swoista egzotyka i ezoteryczność, karmione inspiracją najdziwniejszych kultów, okultyzmów, wiedzy tajemnej, mistyki i filozofii i swoiście eksploatowanych najświeższych zdobyczy naukowych, zwłaszcza z zakresu neurologii i psychologii. Przeciętnemu czytelnikowi te ekscentryczności mogą się wydawać niekiedy czymś niezwykle odległym i poniekąd dziwacznym, ale dla tych, dla których sztuka i literatura są częścią ich własnego życia, mogą być one jedynie interesującym dowodem niezwykłego bogactwa kultury ludzkiej i jej niewyczerpanych możliwości.

Jest to dalej pierwsza epoka w naszym piśmiennictwie, która pojęła literaturę jako funkcję życia narodu niepodległego. Po raz pierwszy

twórczość pisarska została uznana za działanie w aspekcie społecznym podobnie równoprawne i równowartościowe jak każde inne. W tym sensie hasło „sztuka dla sztuki” nie było bynajmniej żadnym przekreśleniem społecznych funkcji literatury, lecz uzasadnionym żądaniem uwolnienia jej od doraźnointerwencyjnej służebności na rzecz wewnętrznej swobody i autonomii. Było uświadomieniem samoistności i suwerenności sztuki. Można by nawet powiedzieć, że przed modernizmem kwestia literatury jako sztuki nie istniała w Polsce<sup>27</sup>. Toteż nie kto inny jak autorka tak uwrażliwiona na moralno-społeczne aspekty literatury, jak Maria Dąbrowska, przyznawała Młodej Polsce właśnie tę olbrzymią zasługę, gdy pisała o Przybyszewskim: „Kochało się już wtedy sztukę, lecz nie rozumiało się wcale jej miejsca w życiu — ni skąd płynie jej czar. Przybyszewski nam to pierwszy powiedział. Wyjawił nam istotę znaczenia sztuki, ustalił raz na zawsze właściwy do niej stosunek...”<sup>28</sup>.

Jest więc nieporozumieniem mówić o jakimś przysługującym jakoby generalnie całej Młodej Polsce czystym estetyzmie. Sam Przybyszewski mocno był podszyty moralistą, głęboko uczulonym na wszelkie sprawy sumienia — winy, kary, odpowiedzialności. Młoda Polska przerzucała jedynie te problemy w płaszczyznę bardziej, niż to dotąd w piśmiennictwie naszym bywało, uniwersalną, ale i to było przecież osiągnięciem, bo wyprowadzało nas z polskiego zaścianka, nadając problematyce tej literatury charakter powszechny. Była to więc sztuka jak najbardziej zaangażowana, w sensie negatywnym i pozytywnym. W negatywnym — jako bunt przeciw istniejącemu stanowi rzeczy, przeciw już wówczas dostrzeganej, a dziś tak dotkliwie odczuwanej alienacji człowieka, poddanego presji przedmiotów. Bunt niejasny, ideowo zagmatwany, żywiołowy, często anarchiczny, ale będący mimo wszystko sojusznikiem postępu. W sensie zaś pozytywnym jest to literatura walcząca zarówno w realistycznych dziełach w typie pisarstwa Żeromskiego, jak i w symbolicznych, wizjonerskich obrazach Wyspiańskiego i Micińskiego, w lirycznych „snach o potędze” czy wreszcie w symbolicznych poematach Kasprowicza o kształt życia na najwyższym poziomie samowiedzy moralnej.

Jednocześnie to wszystko, co było już osiągnięciem okresu poprzedniego, wielkiej literatury realizmu, zostało poszerzone i wzbogacone dopływem treści, naniesionych naciskiem zmieniającej się gwałtownie sytuacji polityczno-społecznej. Emancypacja wyzwalającego się proletariatu i chłopstwa (co, mimochodem mówiąc, miało tak znaczący wpływ na swoistą demokratyzację składu osobowego literatury), rosnące napięcie antynomii społecznych, polaryzowanie się stanowisk w pryncypialnych dyskusjach ideologicznych, wszystko to określało w coraz wyższym stopniu świadomość ideową epoki. Problematyka walk klasowych, aczkol-

<sup>27</sup> Zob. S. B a c z y ń s k i, *Losy romansu*, Warszawa 1927, s. 76.

<sup>28</sup> M. D ą b r o w s k a, *Dziedzina przerażenia*, [w:] *Pisma rozproszone*, t. 2, Kraków 1964, s. 463.

wiek nie w klasowych zazwyczaj kategoriach pojmowana i formułowana, wpłynęła szerokim nurtem na karty dzieł Żeromskiego, Kasprówicza, Reymonta, Berenta, Orkana, Niemojewskiego, Daniłowskiego, Brzozowskiego, Micińskiego i innych, nadając literaturze Młodej Polski, na przekór obiegowej opinii, charakter wybitnie zaangażowany. Tak samo, wbrew potocznym pomówieniom o kosmopolityczny indyferentyzm narodowy, była to literatura przeniknięta bardzo silnym poczuciem związku z aktualną sytuacją narodu, udział motywów patriotycznych jest w niej o wiele silniejszy niż w epoce poprzedniej. Nastąpiło przy tym znamienne przesunięcie tematyczno-ideowe. Przede wszystkim poddano zasadniczej rewizji tradycję historyczną, wydobywając z przeszłości nurty postępowo-demokratyczne, elementy siły i pragmatyzmu politycznego w miejsce romantycznego mesjanizmu, dążenia niepodległościowe. Nic więc dziwnego, że tylu przedstawicieli cyganerii młodopolskiej przywdziało w r. 1914 legionowe mundury (Żuławski, Daniłowski, Strug, Słoński, Napiepiński, Szczepny), a ci, co nie włączyli się w szeregi walki bezpośredniej, angażowali się piórem i akcesem ideowym (Tetmajer, Miciński, Przybyszewski). W ten sposób pokolenie Młodej Polski stawało się istotnym ogniwem w walce o niepodległość narodową i o wolność sztuki w niepodległym państwie.

To prekursorstwo epoki w stosunku do zjawisk, które określamy dziś ogólną nazwą rewolucji artystycznej XX stulecia, ujawnia się szczególnie dobitnie w swoistej prefiguracji znamienych dla dwudziestolecia i okresu po II wojnie światowej tendencji artystycznych i ideowych. A więc nowoczesnego *sui generis* pozytywizmu i nowej obyczajowości. Tak znamieny dla okresu po r. 1918 zwrot ku codzienności, swoisty pragmatyzm literatury, postulującej konieczność budowania nowej struktury społeczeństwa na podstawie nowoczesnie pojętej techniki i pracy, występuje już przed r. 1914 w najbardziej nawet fantastycznych wizjach czy nieprawdopodobnych pomysłach fabularnych Micińskiego i Żeromskiego oraz w krytycznych postulatach Brzozowskiego i Nowaczyńskiego. Niepodobna również zrozumieć zasadniczych przeobrażeń w pojęciach obyczajowych naszego wieku bez uświadomienia sobie owej pracy przygotowawczej, której dokonała na terenie literatury, jako inspiratorki i organizatorki życia, Młoda Polska literacka. Trudno byłoby np. wyobrazić sobie lirykę Pawlikowskiej i odwagę plejady pisarek dwudziestolecia w ujawnianiu najtajniejszych sekretów życia kobiety bez wyprzedzającego udziału w owej rewolucji pojęć Komornickiej, Zawistowskiej, młodej Nałkowskiej i całej tej gromady młodopolskich poetek, które dokonały dla przyszłości kobiet może więcej niż Orzeszkowa, traktując kwestię emancypacji o wiele głębiej i szerzej jako prawo do obrony i do ujawniania własnej osobowości duchowej. Nowy obyczaj erotyczny, obnażenie seksualnych pobudek ludzkiego postępowania, wydatne rozszerzenie pola zainteresowań literatury na problemy psychologiczne, nigdy



nie stanowiące najsilniejszej strony naszego piśmiennictwa narodowego, było również niewątpliwą zdobyczą modernizmu. Wyzwolenie powieści z ograniczeń naturalizmu i wywalczenie dla niej prawa do poezji oznaczało równocześnie otwarcie szerokich perspektyw rozwojowych dla romansu obyczajowego, psychologicznego i społecznego w najgłębszym tych określeń znaczeniu. Powieść uwalnia się od obowiązku plotkarstwa, przeciętności motywów, konieczności zabawiania intrygą i anegdotą, pogłębia swe tematy o całą skalę problemów filozoficznych i etycznych, staje się studium duszy<sup>29</sup>.

Tej nowej tematyce i problematyce towarzyszyły oczywiście bardzo doniosłe w swych następstwach zmiany strukturalne. Europeizacja literatury polskiej, dokonana na przełomie stuleci, jest faktem nie podlegającym dyskusji i nie ma w tym twierdzeniu ani żadnych bezpodstawnych uroszczeń, ani snobizmu. Okres Młodej Polski był epoką szczególnie intensywnej i chłonnej recepcji doktryn poetyckich Zachodu, dającej — co godne jest podkreślenia — nie jakieś rezultaty naśladowcze i wtórne, ale własne i oryginalne. Nie tylko parnasizm, impresjonizm, symbolizm, prądy tradycyjne z Młodą Polską związane, formują oblicze literackie epoki, ale jeszcze przed r. 1914 zaczynają współuczestniczyć w życiu artystycznym okresu czynnie lub jako pierwsze informacje kubizm, ekspresjonizm, formizm, futurizm. Tak znamienne dla naszego stulecia tendencje synkretyczne znalazły charakterystyczny wyraz w modernistycznym postulatcie syntezy sztuk, w liryzacji i teatralizacji prozy, w umuzyczeniu języka, w nasyceniu literatury walorami malarskimi. Syntezę wszystkich tych tendencji reprezentuje wielki, nowatorski teatr Wyspiańskiego, wiążący w oryginalną jedność słowo poetyckie, symbolikę, nastrojowość, z efektami kostiumowo-widowiskowymi. Intelktualizacja prozy ma wybitnych i znakomitych poprzedników w Brzozowskim-powieściopisarzu i w Irzykowskim, autorze *Pałuby*. Tak znamienne dla współczesności przesuwanie się literatury ku obrzeżom i pograniczom gatunkowym zapoczątkowane zostało już wówczas. Nie wchodząc w rozważania, czy to dobre czy złe, trzeba po prostu stwierdzić, że to Młoda Polska zaczęła pierwsza na szeroką skalę łamać konwencje. Powstaje nowy typ narracji, niezrównoważonej, rwącej się co chwila, bez epickiego dystansu, ujawniającej świadomie „ja” autorskie. Struktury klarowne i harmonijne zaczynają ustępować rozwichrzonym, dochodząc niekiedy, jak w quasi-powieściach Micińskiego, aż do stanu amorfii. Ale to wszystko zdaje się leżeć jak najbardziej na linii generalnych tendencji sztuki współczesnej. Podobnie wbrew potocznej deprecjacji stylistyki młodopolskiej, jako wyjątkowo nieznośnej i nie do przyjęcia, jesteśmy dzisiaj skłonni nieco inaczej spojrzeć na jej secesyjno-barokowe piękności. Na tle dwudziestowiecznych dążeń do emancypacji języka artystycznego

---

<sup>29</sup> Zob. S. B a c z y ń s k i, op. cit., s. 83.

i nieomal sprowadzania całej w ogóle literatury do problemów języka styl młodopolski wydaje się być po prostu jedną z wielu możliwych, uprawnionych form autonomizacji sztuki w stosunku do konwencjonalnych środków potocznej komunikacji językowej. Koncepcja „metasłowa” Przybyszewskiego była np. w swych konsekwencjach artystycznych niezwykle bliska tej odmianie dadaizmu, która traktowała słowo jako bezpośredni wyraz uczuć i doznań człowieka<sup>30</sup>.

Wreszcie wersyfikacja. Nawet nieprzejednana wobec moderny awangarda nie mogła zaprzeczyć i przeoczyć prekursorskich w tym zakresie osiągnięć liryki młodopolskiej, zwłaszcza Kasprowicza. To modernizm przecież uwolnił wiersz poetycki od sztywnych, schematycznych reguł metrycznych, wyzwalał żywioł toniczny i torując drogę układom wersyfikacyjnym nienumerycznym, całkowicie uwolnionym z krępujących wędzideł mechanicznego rytmu, rymu i strofy.

Tak więc wkład Młodej Polski w rozwój naszej literatury narodowej wydaje się z perspektywy czasu coraz bardziej istotny. Jest ona ogniwem — i to bardzo ważnym, bo inicjalnym — głębokiego procesu historycznoliterackiego, wiodącego do ukształtowania się zupełnie nowej sytuacji w literaturze. Należy sądzić, że dalsze, coraz gruntowniejsze badania nad tą epoką tę jej doniosłość i ważność jeszcze pełniej potwierdzą i uwiarygodnią. Tak więc Młoda Polska po okresie zasadniczych sprzeciwów, emocjonalnej wobec niej niechęci, programowych uprzedzeń i potępień zdaje się wchodzić w nowy, bardziej przychylny okres swego pozgonnego istnienia, jakby przeżywać swój renesans zarówno w odbiorze czytelnicznym, jak i w zainteresowaniu badawczym, coraz bardziej bezstronnym i obiektywnym.

1970

---

<sup>30</sup> Zob. H. Zaworska, op. cit., s. 124.

# Stanisław Przybyszewski

## Legenda i rzeczywistość

Kiedy otrzymałem zaproszenie do wzięcia udziału w uroczystościach inowrocławskich i wygłoszenia odczytu o Stanisławie Przybyszewskim, uświadomiłem sobie w pewnym momencie, myśląc o czekającym mnie zadaniu, że powiedzieć na ten temat coś naprawdę wiarygodnego i odpowiedzialnego jest właściwie sprawą niewykonalną. Nie ma tu co ukrywać, trzeba przyznać się otwarcie, że nie tylko dla statystycznego inteligentnego Polaka, ale i dla historyka literatury Przybyszewski jest osobistością wciąż właściwie nieznaną i nieomal mityczną. Fenomen autora *De profundis* jest przykładem wyjątkowej, na ogół niezwykle rzadko spotykanej mistyfikacji, rzadko ze względu na zasięg i totalność, bo ogarnia ona wszystko, zarówno życie, jak dzieło. O Przybyszewskim nic się porządnie nie wie, jakim był naprawdę i co wniósł do dorobku naszej kultury, ponieważ między nami a nim rozrosła się niesamowicie jakaś zła i krzywdząca legenda. Najtrafniej bodaj uchwycił niedawno i opisał składowe elementy owej legendy Roman Taborski, pisząc we wstępie do *Wyboru pism* Przybyszewskiego: „»Cygan« i »dekadent«, kabotyn i alkoholik, badacz czarnej magii i satanista, erotoman, który złamał życie kilku zakochanych w nim kobiet, i człowiek o chorobliwie słabej woli, dla którego kłamstwo było najczęściej stosowanym środkiem służącym do rozplątywania zawikłanych sytuacji życiowych — do tego w gruncie rzeczy sprowadza się dzisiaj kanon obiegowej »wiedzy« o Przybyszewskim”<sup>1</sup>.

Nic tu dodać, nic ująć; Taborski ma całkowitą rację. W świadomości przeciętnego Polaka błąka się istotnie jakieś niewyraźne wyobrażenie kogoś, kto odegrał co prawda jakąś podobno znaczącą rolę w dziejach polskiej literatury, ale w istocie zmarnował się i jako człowiek, i jako pisarz, a jego dzieło zdezaktualizowało się doszczętnie i jest już jakoby dla współczesnych odbiorców absolutnie nieczytelne.

Jako historyk literatury muszę tu otwarcie i samokrytycznie wyznać, że nauka polska nie dopełniła wobec Przybyszewskiego elementarnego obowiązku zebrania i udostępnienia wszystkich jego dzieł oraz ponowne-

<sup>1</sup> R. Taborski, *Wstęp do Wyboru pism* Stanisława Przybyszewskiego, Wrocław—Warszawa—Kraków 1966, Biblioteka Narodowa, S. I, nr 190, s. III.

go ich, krytycznego, sumiennego odczytania, bez uprzedzeń, *sine ira et studio*. Jest swoistym paradoksem, że Przybyszewski doczekał się takiej dokumentacji biograficznej, jakiej nie mają pisarze o wiele od niego wybitniejsi. Mam tu oczywiście na myśli owoc benedyktyńskiej skrzętności i pracowitości prof. Helsztyńskiego, wydawcy i komentatora olbrzymiego, trzytomowego kodeksu korespondencji autora *Moich współczesnych*<sup>2</sup> oraz tegoż samego uczonego gruntowną biografię pisarza<sup>3</sup>. Z tym wszystkim Przybyszewski był i pozostał nadal całkowicie nieznany. Jego utwory literackie są praktycznie nieosiągalne. Wydane jeszcze w początkach naszego wieku, stanowią niemal dosłownie „białe kruki”, dostępne wyłącznie w niektórych większych bibliotekach publicznych. Jedyne, podjęte jeszcze za życia Przybyszewskiego zbiorowe wydanie jego pism z inicjatywy lwowskiego wydawnictwa „Lector”<sup>4</sup>, nawiasem mówiąc wyjątkowo nieudane i rojące się od błędów, nigdy w istocie nie ukończone i ograniczające się właściwie do twórczości powieściowej, jest również, jak wszystko, co Przybyszewski napisał, praktycznie nie do zdobycia. Przybyszewskiego się nie wznawia, nie czyta, jest to pisarz w najściślejszym tego słowa znaczeniu nieobecny.

W przypadku autora *Moich współczesnych* została zatem jaskrawo zwichnięta płaszczyzna kontaktu i kąta widzenia. To, co powinno być w zasadzie jedynie środkiem pomocniczym gruntowniejszej eksplikacji twórczego dzieła, znajomość biografii oraz warunków i okoliczności życia, wysunęło się nieproporcjonalnie na pierwszy plan; a to, co najistotniejsze i co jedynie usprawiedliwia zajęcie się człowiekiem, jego pisarski dorobek, zostało zepchnięte niemal w zupełne zapomnienie i praktycznie wyłączone z aktywnie działającej tradycji, z czynnego uczestnictwa w żywym obiegu twórczych wartości kulturowych. Przybyszewski oddany w arenę przypadkowych pamiętnikarzy, znających go częstokroć z bardzo powierzchownych kontaktów, stał się bohaterem skandaliczno-trywialnego romansu, pisanego w najrozmaitszych wersjach i z bardzo różnym talentem, ale powielającego aż do znudzenia ten sam w zasadzie stereotyp zbuntowanego i upadłego Lucyfera, którego rewelatorskie inicjacje okazały się mistyfikacją, dzieło pisarskie efemerycznym ewenementem jednego sezonu, a on sam, uwikłany w sieci drastycznych komplikacji biograficznych, zdaje się stanowić przestrozę przed życiem bez busoli i bez kierunku.

Przed nauką stoi zatem zadanie odkłamania owego mylącego stereotypu, owej „złej legendy” o Przybyszewskim. Legendy według mego przekonania krzywdzącej i wysoce niesprawiedliwej. Życie osobiste Przybyszewskiego, mogące istotnie stanowić doskonały materiał dla niezwykle

<sup>2</sup> S. Przybyszewski, *Listy*, t. 1—2, Warszawa 1937—1938; t. 3, Wrocław 1954.

<sup>3</sup> S. Helsztyński, *Przybyszewski*, Kraków 1958, wyd. 2, 1966.

<sup>4</sup> S. Przybyszewski, *Dzieła*, Warszawa—Lwów 1923.

frapującej *vie romancée* wcale nie było bardziej zawile i skomplikowane niż biografie wielu innych, dawniejszych i Przybyszewskiemu współczesnych twórców kultury i literatury. Autor *De profundis* miał jedynie to osobliwe i przewrotne szczęście, że stał się przedmiotem wyjątkowo natrętnej i niepowściągliwej ciekawości, do czego zresztą i on sam walenie się przyczynił swoją dezynwolturą i nonszalancją w ujawnianiu sekretów własnej biografii. Reszty dopeśniło wyjątkowo wczesne jak na przyjęte w nauce obyczaje opublikowanie korespondencji. Trzeba tu bowiem uświadomić sobie, że twórczość epistolarna nawet naszych największych luminarzy literatury, jak Mickiewicza czy Krasińskiego, czekała całe dziesięciolecie, zanim zaczęto ją sukcesywnie, ostrożnymi dawkami udostępniać badaczom i czytelnikom, że do dnia dzisiejszego nie jest ona znana w całości i że była przedmiotem niesłychanie starannej, prewencyjnej selekcji ze strony rodziny i spadkobierców, zabiegających często aż przesadnie o to, by do świadomości powszechnej to tylko podać, co owi spadkobiercy wielkiego i głośnego człowieka w swoim subiektywnym mniemaniu za możliwe do publicznej prezentacji uznali. W przypadku Przybyszewskiego stało się zupełnie inaczej. Pierwsze dwa tomy listów ukazały się już w dziesięć zaledwie lat po zgonie ich nadawcy, za życia najbliższej rodziny i wielu jeszcze przedstawicieli tego samego pokolenia, które autora *Wigilii* bezpośrednio, osobiście znało. Zbiór jest ponadto wyjątkowy i chyba jedyny w swoim rodzaju jeśli idzie o kompletność, wykluczającą jakiegokolwiek względy osobistej czy rodzinnej dyskrecji. Nie umniejszając ani na jotę bezspornych zasług wydawcy, który zrobił dla Przybyszewskiego więcej niż ktokolwiek w Polsce, trzeba jednakowoż powiedzieć, że pojawienie się tego epistolarnego kodeksu przy jednoczesnej całkowitej nieobecności dzieł pisarza na księgarskim rynku stworzyło paradoksalną sytuację. Nauka znalazła się w dość osobliwym położeniu, w którym mogła bardzo wiele powiedzieć o najbardziej nawet intymnych sekretach biografii człowieka, prawie nic nie mając do powiedzenia o pisarzu. W tym zakresie jesteśmy wciąż jeszcze zdani na intuicyjne wyczucia, domniemania, wrażenia.

Przybyszewski jako zjawisko wymaga zatem generalnej rewizji i ponownego odkrycia. Ze względu na specyficzną rolę, jaka mu przypadła, rolę prawodawcy i inicjatora, jego biografia w szerszym zapewne zakresie, niż to jest konieczne przy twórczości innych pisarzy, musi być uwzględniona w każdej syntetycznej czy analitycznej próbie określenia jego pozycji i stanowiska w historii i w żywym dorobku literatury polskiej. Będzie to jednakże — jak przypuszczać wolno — biografia literacka, która wszystko, co należy do najbardziej osobistych, tragicznych i w ostateczności nigdy nie dających się do końca zrozumieć i wyjaśnić dziejów człowieka, potraktuje z dyskrecją, jako tę strefę życia prywatnego, która jest wyłączną, zastrzeżoną własnością jednostki, wydobędzie zaś i wyeksponuje wkład rzeczywisty artysty w kulturę polską. Nie inte-

resuje nas bowiem plotka o Przybyszewskim, lecz prawda o tym, co w najlepszych i najszcześniejszych godzinach swojego życia zdołał osiągnąć.

To, co tu zamierzam powiedzieć, wobec istniejącego stanu badań, a właściwie przy całkowitym ich od lat impasie, nie może pretendować do żadnej szczególnej odkrywczości, a tym bardziej pewności; jest z jednej strony tylko przypomnieniem i jakby uporządkowaniem terenu, a z drugiej próbą zwiadowczego rekonesansu w dziedzinę, którą się systematycznie omija, oraz sformułowaniem kilku sugestii, które być może mogłyby stać się punktem wyjścia rehabilitacji literackiej pisarza.

Pisałem niedawno w popularnym szkicu o Przybyszewskim<sup>5</sup>, że wydaje się on należeć do tego bardzo specjalnego gatunku twórców, co nie tyle słowem działają, ile nieodpartym urokiem swej osobowości, atmosferą, jaką wokół siebie stwarzają. Ich znaczenie polega na inicjacji nowych prądów, nowych kierunków, stają się zaczynem duchowego fermentu i należą bardziej do dziejów kultury literackiej i życia artystycznego swojej epoki niż do historii literatury w ścisłym znaczeniu. Gdy czytam dziś to, co sam niedawno napisałem, trochę bym stonował i stuszczał tę zbyt kategoryczną, jak mi się zdaje, opinię, zbyt kategoryczną w pewnym jak gdyby pomniejszeniu czy zbyt niskiej ocenie żywotności literackiej dorobku pisarza. Dziś byłbym skłonny przypuszczać, że w tych sprawach nigdy żadnej pewności mieć nie można. Historia kultury i literatury zna najzupełniej nieoczekiwane i nie dające się przewidzieć renesansy twórców. Nikt nie może zaręczyć, czy i dla Przybyszewskiego nie przyjdzie kiedyś jego godzina. Ale to jest pewne, że wpływ jego osobisty był istotnie szczególny i co najmniej równie znaczący jak jego dzieła. Na Przybyszewskiego jesteśmy wciąż skłonni patrzeć przez pryzmat jego przedwczesnego schyłku, gdy wydawał się istotnie cieniem samego siebie. Ale dla literatury ważny jest Przybyszewski ze swojej epoki heroicznej. Nie ulega wątpliwości, że musiał być inteligencją niezwykłą i narzucającą się otoczeniu jakąś szczególną tej inteligencji błyskotliwością. Jego studia berlińskie, medycyny i architektury, były zapewne bardzo niesystematyczne i nigdy ich nie ukończył, ale dostarczają one dowodów wyjątkowych uzdolnień, skoro ów bardzo niezdyscyplinowany adept neurofizjologii i psychologii doświadczalnej zdobywał się na pisanie tez doktorskich dla zamożnych kolegów, a swoimi obserwacjami nad patologią mózgu podsunął chirurgowi Schleichowi pomysł oryginalnej metody znieczulania miejscowego. Jego pierwsze utwory ujawniają głębokie ślady bardzo solidnego myślenia przyrodniczego. Chłonność umysłowa tego prowincjusza, absolwenta małomiasteczkowego gimnazjum pruskiego, wybierającego się z głuchej polskiej prowincji do stolicy wielkiego państwa

<sup>5</sup> A. Hutnikiewicz, *Stanisław Przybyszewski 1868—1927*, [w:] *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. Literatura okresu Młodej Polski*, t. 2, Warszawa 1967, s. 107—152.

na podbój świata, była zdumiewająca, czytanie zapewne chaotyczne, ale fantastycznie rozległe. Spencer, Stirner, Schopenhauer, Büchner, Darwin, Lombroso, Pascal, Zola, Ibsen, literatura niemiecka i skandynawska, historia malarstwa, studia nad architekturą, gotykiem, demonologia, wiedza tajemna, wszystko to przemieszane w tyglu żywej, kipiącej inteligencji, rozmięnięte na tysiące błyskotliwych paradoksów w nie kończących się dysputach, zapewniło temu niezwykleму chłopcu jedno z pierwszych miejsc i nawet swoisty autorytet wśród ówczesnej berlińskiej studenterii polskiej i wśród niemiecko-skandynawskiej bohemy. Znakomity uczonek Ludwik Krzywicki, zwalczający zresztą później zdecydowanie Przybyszewskiego i przybyszewszczyznę, opowiada w swoich wspomnieniach o pierwszym przypadkowym spotkaniu z Przybyszewskim w Berlinie. Było to w początkach ostatniej dekady ubiegłego stulecia, gwiazda autora *Wigilii* zaczynała zaledwie wschodzić, ale już wówczas ujawniał on — jak powiada pamiętnikarz — „wszystkie właściwości uwodziciela dusz ludzkich”, „pociągającego [...] ku sobie wyrazem swojej twarzy, gestami swojej ręki, miękkością swego głosu”<sup>6</sup>. Swoisty mechanizm umysłowości Przybyszewskiego, urodzonego przywódcy i nauczyciela, domagał się już wtedy obecności audytorium jako siły napędowej, pobudzającej pracę dynamizmów psychicznych. „Przybyszewski — jak trafnie zauważył to Krzywicki — był artystą, który najlepiej tworzy w gromadzie entuzjastycznej, odgrywającej względem niego rolę rezonansu”<sup>7</sup>. Zachowując wszystkie proporcje, można by powiedzieć, że w Przybyszewskim było coś sokratycznego, coś z urodzonego animatora i mistrza, który gdyby nawet nie napisał jak Sokrates ani jednego słowa, samym wewnętrznym rozżarzeniem swej osobowości zdolny był wytwarzać wokół siebie magnetyczne pole przyciągania, fascynacji i entuzjazmu.

Do tego uroku osobistego, do tej magii zniewalającej wymowy, którą zdobywał nie tylko wszystkie kobiety, lecz również co wrażliwszą młodzież, dorzucił Przybyszewski swoje wczesne utwory, chyba najlepsze z wszystkiego, co kiedykolwiek napisał, poświęcone oczywiście apoteozie sztuki i charakterystyce psychologii jednostki twórczej, napisane po niemiecku, owym dziwnym językiem, którego zastanawiający urok wytłumaczyć by chyba można jedynie tym, że był przekładaniem treści myślnych po polsku na język obcy. Dwa języki o całkowicie odrębnych wewnętrznych ustrojach, wchodząc z sobą w tajemny sojusz, dawały w rezultacie nową, oryginalną i jedyną w swoim rodzaju wartość.

Boy-Żeleński dał kiedyś próbkę analizy porównawczej stylu Przybyszewskiego na przykładzie dwu wersji językowych tego samego utworu, niemieckiej i polskiej. Okazało się, a ten sąd Boya każdy potwierdzi, że wersja polska przynosiła niemal z reguły pewne rozczarowanie. W swoim stylu niemieckim „nawet w gorączce” potrafił Przybyszewski zachować

<sup>6</sup> L. Krzywicki, *Wspomnienia*, [Warszawa] 1958, t. 2, s. 438.

<sup>7</sup> *Ibid.*

„umiar, oszczędność, dbałość o słowo jedyne, swoiste i celne”<sup>8</sup>. W jego stylu polskim wszystkie te zalety ulegały jak gdyby osobliwemu rozrzedzeniu. Jakby dyscyplina wyrazu, narzucona oporami obcojęzycznego materiału słownego, w zetknięciu z żywiołem rodzimości ulegała niepokojącemu rozregulowaniu.

Ale historia literatury winna oceniać pisarza według jego szczytów i byłoby uproszczeniem twierdzić, że twórczość polska była zawsze i stanowczo o jakiś stopień artystycznie niższa. Autor *Ślubów* jak każdy pisarz miał momenty wzniesień i godziny słabości, ale dla literatury polskiej ważny jest Przybyszewski z okresu maksymalnej swojej potencji twórczej. Ten okres zbiegł się z datą jego przybycia do Polski. Miał wtedy dopiero trzydzieści lat i już wówczas poza sobą prawie wszystko, co było jego oryginalnym osiągnięciem i wkładem, swój literacki program, swoją estetykę, filozofię oraz kilkanaście najświetniejszych utworów. Przybywał z szerokiego świata poprzez Hiszpanię i Paryż, w pełnym przekonaniu o szczególnej wadze swego posłannictwa i apostołatu artystycznego. Nie przybywał zresztą sam. Roli i sukcesów Przybyszewskiego w owych euforycznych miesiącach duchowego podboju Polski niepodobna rozpatrywać nie myśląc zarazem o kobiecie, która przybyła za nim z dalekiej Norwegii, przywołana patetycznym wezwaniem „Komm, Liebste, komm”, i o której wierny kronikarz tamtych czasów, Boy, napisze po latach z najgłębszym przekonaniem, że była w życiu Przybyszewskiego „żywą jego legendą, wdziękiem, poezją [...] duszą domu, na który przez chwilę zwrócone były oczy całej Polski”<sup>9</sup>, Dagny Przybyszewska. Jej pojawienie się w cichym i spokojnym Krakowie było zjawiskiem równie fantastycznym, jakby nie z tego świata, jak sam fenomen Przybyszewskiego. Wyjątkowo inteligentna, sama obdarzona literackim talentem, działająca bez wątpienia zapładniająco na myśl twórczą męża, z wielkopąską obojętnością znosząca wszystkie mizerie życia cyganerii, fizycznie urocza, secesyjna, prerafaelicka, jakby z imaginacyjnych portretów Burne-Jonesa i Rossettiego, przed którą ustępował pokonany nawet taki kostyczny i cierpki świadek tamtych czasów, jak cytowany już poprzednio Krzywicki. A że komplement przeciwnika jest najwyższym hołdem, warto więc może tę relację przypomnieć.

Było to już po okresie krakowskim, w czasie pobytu Przybyszewskich w Warszawie i już po ostrych atakach Krzywickiego na przybyszewszczyznę. Znakomity uczony spotkał Przybyszewskiego idącego z Dagną na Nowym Świecie. Była wiosna, piękny, słoneczny poranek. Dagny szła z mężem pod rękę.

Podchodząc do mnie — pisze Krzywicki — puściła ramię męża, stanęła na środku chodnika, ujęła obiema rękami sukienkę i z całą powagą zrobiła dyg iro-

<sup>8</sup> T. Żeleński (Boy), *Blaski i nędze mowy polskiej*, [w:] *Ludzie żywi. Pisma*, t. 3, [Warszawa 1956], s. 38.

<sup>9</sup> T. Żeleński (Boy), *Kłamstwo Przybyszewskiego*, [w:] *Ludzie żywi*, s. 67.



niczny. Przechodnie stanęli. Po chwili ze śmiechem ujęła ramię męża i poszli dalej. Było to ironiczne podziękowanie za artykuły moje wymierzone przeciw przybyszewszczyźnie. Ale jej postać — dodaje pamiętnikarz — była tak urocza, całe zdarzenie na tle pogody wiosennej i promieni słonecznych miało piętno takiego uroku fantastycznego, iż dzisiaj wypływa w mojej pamięci jako obraz pełen wdzięku i arcyzmu <sup>10</sup>.

Epizod opowiedziany przez Krzywickiego dotyczy okresu w biografii obojga bohaterów anegdoty, na który padł już głęboki cień tragicznych i nieodwracalnych zdarzeń. Ale jakąż musiała być ta kobieta wówczas, gdy przybywała do nieznannej Polski ponaglana namiętnymi słowami: „Przyjeżdżaj, ukochana, przyjeżdżaj, tutaj będziesz bez granic szczęśliwa”, i gdy opisując atmosferę domu Przybyszewskich przy ulicy Siemiradzkiego Boy-Żeleński przyrównywał go do jakiejś innej planety i pisał, że się nie da z niczym „porównać owych nocy, na przemian rozpaczliwej i radosnej egzaltacji, [...] które z tego mieszkania czyniły jakąś zaczarowaną, świetlną wyspę w cichym i zdumionym Krakowie” <sup>11</sup>.

Oczywiście jeden człowiek nie mógłby dokonać przełomu w sztuce i w myśleniu o sztuce, gdyby nie napotkał atmosfery przychylniej i podatnej. Kiedy Przybyszewski zjechał do Krakowa, zastał grunt w istocie przygotowany. Szkoła Sztuk Pięknych, teatr Pawlikowskiego, mnóstwo znakomych talentów aktorskich i artystycznych, „Życie” Szczepańskiego, a przede wszystkim jakiś ogólny nastrój, idealnie sprzyjający wszelkim twórczym inicjatywom, ułatwiły niewątpliwie odegranie zasugerowanej mu przez bieg zdarzeń roli. Bezpośredni wpływ literacki Przybyszewskiego okazał się raczej marginalny i dotyczył przeważnie drugorzędnych efemeryd pisarskich, ale pośrednio ogarnął wszystkich. Stając się ośrodkiem polaryzacji rozpieczętowanych dotąd i niepewnych dążeń, wyzwoleńszy utajone potencje, którym dał prawo do jawności, imperatywnym tonem swych manifestów programowych Przybyszewski przebudował cały system myślenia i cały stosunek do spraw sztuki, i to nie tylko wśród artystów i ludzi pióra, lecz również wśród szerokich rzesz społeczeństwa. Ludwik Hieronim Morstin wyznał kiedyś w jednym ze swych wspomnień <sup>12</sup>, jak to zadał sobie pewnego razu trud przejrzenia w którejś z bibliotek tygodników literackich i pism codziennych z epoki, zanim Przybyszewski zjechał do Polski. Uderzył go zatrważająco niski poziom poezji, jakie w nich drukowano. Aczkolwiek było to już po epoce Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego, wartość artystyczna tych wierszy nie przekraczała poziomu Wincentego Pola. Był to codzienny pokarm publiczności, która innego się nie domagała.

Po Przybyszewskim stało się to już niemożliwe. Przybyszewski rozbił

<sup>10</sup> L. Krzywicki, op. cit., t. 2, s. 442.

<sup>11</sup> T. Żeleński (Boy), *Kłamstwo Przybyszewskiego*, s. 65.

<sup>12</sup> L. H. Morstin, *Stanisław Przybyszewski*, [w:] *Spotkania z ludźmi*, Kraków [1957], s. 42.

wszystkie skostnienia, wszystkie trzymające się inercją nawyki, zbuntował literaturę przeciw życiu i przeciw samej sobie, jaką dotychczas była, rozbudził nowe, wyższe aspiracje, ośmielił ją, uczynił prawdziwie wolną i świadomą swego znaczenia.

Eksponując rolę Przybyszewskiego jako inspiratora, prawodawcy i, jak to on sam mówił o sobie, Jana Chrzciciela nowej epoki literackiej, niepodobna jednakowoż pominąć jego twórczości. Zła legenda i w tym zakresie dokonała niesłychanych spustoszeń, czemu idealnie sprzyjało doskonałe wyparowanie dzieł pisarza z żywego obiegu czytelniczego. Dzieło to jest, jak już wspomniałem, nieznane, ale za to pokutuje w świadomości powszechnej mocno w niej ugruntowana i nigdy nie sprawdzana opinia o ogólnej jakoby, z nielicznymi wyjątkami, bezwartościowości spuścizny pisarskiej autora *De profundis* oraz o jej wysoce demoralizującym społecznie działaniu. Można by nawet sporządzić coś w rodzaju rejestru owych „grzechów głównych”, którymi obiegowa opinia zwykła obciążać pamięć pisarza. A więc grzech najcięższy: społeczny stosunek do życia i literatury, absolutna negacja moralnej i społecznej odpowiedzialności pisarza, czyli osławiona „sztuka dla sztuki”. A dalej: metasłowo, Absolut, „naga dusza”, przedmiot niezliczonych dowcipów wszystkich pism humorystycznych w Polsce, o którym sam Przybyszewski pisał w swych wspomnieniach, że nie było może „w całej współczesnej literaturze hasła, które by [...] wywołało tyle nieporozumień [...]. Nie było dość jadowitej śliny, którą by nie opluwano tej nieszczęsnej nagiej duszy, bo był to właśnie czas, w którym najordynarniejszy pozytywizm święcił swe przedśmiertne triumfy”<sup>13</sup>. Chorobliwy erotyzm, panseksualizm, priapizm płciowy, to osławione „Na początku była chuć”. Satanizm, magia, średnio-wieczne brednie o czarownicach, *Synagoga Szatana*, *Il regno doloroso* itp.

Gdy się przyjrzeć temu rejestrowi „przewinień” i skonfrontować go z kolei z dziełem Przybyszewskiego, dopiero wówczas uświadamiamy sobie całą płytkość i bezpodstawność tych oskarżeń. Co krok to nieporozumienie, co słowo to żenująca ignorancja i zupełna niewiedza rzeczy. Weźmy choćby ową „sztukę dla sztuki”. Powtarzając to hasło sztandarowe epoki, jesteśmy wciąż skłonni je rozumieć jako wezwanie do jakiegoś formalnego, czystego estetyzmu w oderwaniu od jakichkolwiek filozoficznych, moralnych i społecznych zagadnień życia. Tymczasem sprawa ma się całkiem inaczej. „Sztuka dla sztuki” to po prostu postulat przywrócenia literaturze i wszelkiemu działaniu artystycznemu jego godności, autonomii, niezawisłości, uwolnienia od doraźnych i pod presją narzucających funkcji i zadań, uświadomienia tak artystom, jak społeczeństwu, że sztuka jako swoista i odrębna dziedzina działalności twórczej człowieka nie jest i pod żadnym pozorem być nie może instrumentem takiej lub innej agitacji czy załatwiania spraw potocznych naszego życia, lecz jest

<sup>13</sup> S. Przybyszewski, *Moi współczesni. Wśród obcych*, Warszawa 1926, s. 291.

wartością samoistną, autonomiczną, a jej celem najistotniejszym i najbardziej zaszczytnym jest docieranie do najgłębszych źródeł poznania, tłumaczenie i wyjaśnianie życia nie w jego przejawach przypadkowych i zmiennych, lecz w tych, w których wyraża się jego istota, jego metafizyczna prawda. Maria Dąbrowska, która w latach swej młodości przeszła okres fascynacji osobowością pisarską Przybyszewskiego, tak właśnie tłumaczy jego olbrzymi wpływ na ówczesne pokolenie.

Kochało się już wtedy sztukę — pisała Dąbrowska — lecz nie rozumiało się wcale jej miejsca w życiu — ni skąd płynie jej czar. Przybyszewski nam to pierwszy powiedział.

Wyjawił nam istotę znaczenia sztuki, ustalił raz na zawsze właściwy do niej stosunek, jej związek z wszystkimi stanami religijnymi i emocjonalnymi, w których poznajemy istotę i wartość życia <sup>14</sup>.

Twierdząc więc, że sztuka nie ma żadnego celu, jest celem samym w sobie, Przybyszewski dążył jedynie do wyzwolenia sztuki z doraźnej, interwencyjnej służebności i do przywrócenia jej najwyższej funkcji instrumentu poznania w jego sensie najgłębszym, sensie filozoficznym.

Podobnie ma się sprawa z tą osławioną „nagą duszą”. Pomijając całą metafizyczną wykładnię tego pojęcia, którą można poczytać za fantazję poetycką, o cóż tu w istocie naprawdę chodzi? Chodzi po prostu o moralny imperatyw absolutnej szczerości. Pierwszym obowiązkiem artysty jest według Przybyszewskiego bezwzględne wypowiedzenie siebie, bezkompromisowe odkłamanie, ujawnienie wszystkich, nawet najbardziej żenujących, może nawet przerażających tajemnic życia wewnętrznego. Artysta robić to powinien na drodze uporczywej, nieustającej introspekcji, a nawet za pomocą swoistego rodzaju eksperymentacji duchowej, wywołującej stany nowe i nieznanne, aby wzmóc poczucie, że się dociera istotnie do — jak to on określał — „praiłów bytu”. „Naga dusza” jest to więc w istocie w poetyckim jedynie języku sformułowany synonim owego kłębiącego się, ciemnego żywiołu, którego istnienie Przybyszewski przeczuł przed psychoanalizą i psychologią głębi; to freudowskie *id*, „ono”, podświadomość, to bergsonowska „jaźń głęboka”, *le moi profond*, a więc to, co w nas pierwsze, pierwotne, a zatem najistotniejsze, żywiołowe, dynamiczne, tłumione cenzurą świadomości, krępowane nawykami i postulatami kultury, a odsłaniające się jedynie w stanach szczególnego napięcia i naruszenia równowagi. Są to sytuacje psychiczne wyjęte jak gdyby spod kontroli racjonalnej, a zatem nie zdeformowane ingerencją intelektu, najbliższe prawdy. Wgłębiając się w tę dziedzinę, przenikając ją intuicyjnie, pisarz zbliża się być może do najdalszych granic poznania, jakie w ogóle człowiekowi mogą być dostępne.

Jak powierzchownie rozumie się i jak nieodpowiedzialnie dyskredytuje pewne koncepcje Przybyszewskiego, wcale nie tak absurdalne, jak

<sup>14</sup> M. Dąbrowska, *Dziedzina przerażenia*, [w:] *Pisma rozproszone*, Kraków 1964, t. 2, s. 462.

się na ogół sądzi, tego najjaskrawszym dowodem może być historia owego tyleż osławionego, co zupełnie nie zrozumianego zdania, od którego zaczyna się poemat prozą *Requiem aeternam* — „Am Anfang war das Geschlecht” („Na początku była chuć”). Przybyszewski deprawator i demoralizator, duch nieczysty piśmiennictwa narodowego. A przecież już samo brzmienie owego zdania, będącego parafrazą początku Ewangelii według św. Jana: „Na początku było Słowo”, to „na początku” powinno było ostrzec nazbyt skwapliwych do potępień egzegetów pisarza, że nie chodzi tu przecież o erotyzm i popęd seksualny w potocznym fizjologicznym sensie, lecz o ową pierwszą zasadę bytu, o której mówią wszystkie kosmogonie świata. Gdyby szukać dla koncepcji Przybyszewskiego jakiegoś współczesnego odpowiednika filozoficznego, jakiejś idei sformułowanej mniej poetycko, w języku bardziej racjonalnym, to można by jego „chuć” zidentyfikować z bergsonowskim *élan vital* lub z schopenhauerowską „wola”. Jest to zatem wewnętrzny, organiczny, twórczy niepokój, nie dające się ukoić parcie i ruch, motor ewolucji zarówno całości bytu, jak pojedynczego istnienia, immanentna zasada życia. To prawda, że precyzując w dalszym rozwoju swojej myśli to pierwotne pojęcie, Przybyszewski istotnie zaczął się koncentrować coraz wyłączenie na wzajemnym stosunku płci, ale i wówczas wbrew pozorom cały jego wysiłek twórczy zmierzał ku celom wręcz przeciwnym, niż mu to imputowano. Przeciwestawiając się naturalistycznemu eksploatowaniu w literaturze motywów erotycznych w ich najbardziej drastycznej i wulgarnej postaci, Przybyszewski usiłował nadać fenomenologii miłości jakieś głębsze uzasadnienie, ukazać ją według jego własnego określenia jako coś „niezmiernie czystego”, coś „nieomal tragicznego w swej bolesnej tęsknocie za pierwotnym androgynizmem”<sup>15</sup>, za nieosiągalnym w istocie stanem doskonałego zjednoczenia się i zespolenia dwu odmiennych monad psychicznych. W istocie więc zarówno poematy Przybyszewskiego, poświęcone analizie fenomenu miłości jako siły kosmicznej, jak też jego teatr, rozpatrujący w ustawicznie zmieniających się wariantach ten sam w zasadzie problem dramatycznych powikłań wzajemnego stosunku między mężczyzną a kobietą, wbrew powierzchownemu mniemaniu stanowiły akt twórczy w najwyższym stopniu moralny; przeciwstawiając się trywialnej seksualizacji literatury i rugując ze sceny płaską, dwuznaczną farsę bulwarową, służyły pogłębieniu etyki odpowiedzialności. Być może, że Przybyszewski wyolbrzymiał, że przesadzał, że nadmiernie demonizował, popadał w egzaltację erotyczną i przeceniał rolę tego czynnika wśród tylu innych egzystencjalnych niepokojów, nękających człowieka, ale niepodobna przeoczać, że i w tym szczególnym ukierunkowaniu swej twórczej pasji był on zarówno produktem tamtej epoki, jak też zaspokajał na swój sposób jej naglące potrzeby i zamówienie. Raz jeszcze warto tu przywołać na poparcie

<sup>15</sup> S. Przybyszewski, *Szlakiem duszy polskiej*, wyd. 2, Poznań 1920, s. 137.

tej supozycji świadectwo pisarza, którego dzieło zdaje się być przeciwieństwem tego typu twórczości, jaki reprezentował Przybyszewski, i dlatego świadectwo to tym bardziej może uchodzić za bezstronne i obiektywne, Marii Dąbrowskiej. Otóż Dąbrowska, zastanawiając się nad rolą Przybyszewskiego w świadomości moralnej jej pokolenia, wyszła od pewnej bardzo ciekawej obserwacji socjologiczno-kulturowej, zwróciła mianowicie uwagę, że poszczególne epoki rozwoju kultury i literatury „mają skłonność do przesadnego wysuwania na pierwszy plan coraz to innej sprawy życia, jakby każdą z nich po kolei [chciały] tym sposobem lepiej ocenić i poznać”<sup>16</sup>. Otóż w okresie jej własnego „dzieciństwa i wczesnej młodości sprawą taką była miłość pojęta jako miłość dwojga, nieodpowiedzialne przed nikim i przed niczym prawo do rozwoju uczuć indywidualnych oraz kult marzenia na niekorzyść rzeczywistości. Przybyszewski — pisała Dąbrowska — został wyrazicielem tych rzeczy, doprowadził je do pożądanej przez jego pokolenie demonicznej przesady i stał się bożyszczem czasu”<sup>17</sup>.

Ale pozostaje jeszcze Przybyszewski-satanista, demonolog, niedoszły monografista czarownicy. Z pogardliwym uśmiechem i z kpinami przyjmowała polska opinia czytelnicza, a bodaj i do dzisiaj przyjmuje, owe „majaczenia” i „brednie”, wylęgłe jakoby w najgłębszych mrokach średniowiecza. A przecież Przybyszewski nie był jakimś dziwactwem i wyjątkiem na tle ówczesnej Europy artystycznej i tylko zaściankowość naszej polskiej prowincji sprawiła, że nic z tego u nas nie zrozumiano. A tymczasem cała młoda modernistyczna Europa podniecała się niesamowitościami tego rodzaju i było jakieś nieomal zapotrzebowanie społeczne na satanizm, na grozę, na demonologię, czarne msze, alchemię, gotyk, średniowiecze, na wszelakie perwersje i anomalie, na obrazy rozrastania się w człowieku śmierci, choroby i szaleństwa. Patronami tej literatury byli Gilles de Rais i markiz de Sade, Goya i Huysmans jako autor *Là-bas*, którego bohater zanim rzucił się pod stopy krzyża przeszedł wszystkie otchłanie nowoczesnego satanizmu, Barbey d’Aureville jako twórca *Diabolików*, które ilustrował następnie słynny Felicien Rops, Edgar Poe, Strindberg, przyjaciel i antagonistą Przybyszewskiego z czasów berlińskich, i Hans Heinz Ewers, którego Przybyszewski będzie po latach tłumaczył. Wobec tego fantastycznego rozkiełznania wyobraźni jakże naiwna, skromna i uboga była literatura polska, która nigdy nie potrafiła oderwać się od życia, od jego ciasnych, zamkniętych horyzontów i jego codziennych, szarych, prozaicznych spraw. Potrzebny więc był jej ten zastrzyk przewrotności i wyrafinowania, ten łut zepsucia i perwersji, bez którego groził jej nieuchronny uwiąd i nuda od nadmiaru przyzwoitości.

<sup>16</sup> M. Dąbrowska, *Piewca niedojrzałości duchowej*, [w:] *Pisma rozproszone*, s. 468.

<sup>17</sup> *Ibid.*, s. 469.

I choć autorowi *Dzieci szatana* nie udało się definitywnie przełamać naszych polskich sielankowych skłonności, to przecież o ileż uboższa byłaby literatura polska bez owej egzaltacji satanicznej, jaką wniósł w jej szarość i trzeźwość Przybyszewski.

Byłoby przecież zasadniczym uproszczeniem przypuszczać, że na tym jedynie wyczerpuje się rola owego motywu satanicznego w twórczości pisarza. Ten rzekomy demoralizator był w istocie obsesyjnym moralistą, dla którego Szatan był symbolem immanentnego zła i grozy świata. Zapuszczając się w otchłanie zwyrodnienia i zbrodni, Przybyszewski — jak to trafnie zauważyła kiedyś Zofia Nałkowska<sup>18</sup> — usiłował dotrzeć do tej granicy psychicznego poznania i moralnej samowiedzy, na której wie się o człowieku już prawie wszystko. Człowiek obnażony i odarty z tajemnic aż do najczulszych unerwień i w tym obnażeniu taki, jakim jest naprawdę, stawał się istotą, wobec której doznaje się uczucia najgłębszej, wewnętrznej solidarności i nieskończonej litości. Przybyszewski paradoksalnie nie wierzył w winę, bo zakładał, że człowiek jest ślepy i bezwolnym narzędziem natury, a jednocześnie prześladowany był nieustannie poczuciem grzechu. Człowiek — rozumował — postępuje tak, jak postępować musi, dusza ma prawo być sobą bez względu na takie lub inne systematy moralne, ale działając niejako poza dobrem i złem człowiek przekracza ustawicznie prawa i normy, jakie stworzyło społeczeństwo. Upodabniając się do otoczenia, ulegając presji owych etycznych regulatorów społecznego współżycia, człowiek zaczyna doświadczać permanentnie nękającego go poczucia winy. Ale obok tej winy etycznej, wynikającej z przekroczenia pewnych imponderabiliów moralnych narzuconych przez kulturę, zgodnie ze swą skłonnością do nadawania swym poglądom jakichś głębszych uzasadnień Przybyszewski zakładał ponadto istnienie winy metafizycznej. Człowiek — sądził — ma niejasne, głuche, głęboko w nim zakorzenione poczucie, że sam fakt życia jest wystarczający, by ponieść karę. „Jesteśmy grzesznikami wobec czegoś, co żyje w nas zduszone, lecz domaga się odkupienia. Każdy człowiek jest upadłym aniołem”<sup>19</sup>. Nie ma winy, ale jest za to przeznaczenie i odwet. Wszystko się mści. Życie jest przerażającą otchłanią, w którą ustawicznie spadamy aż do dnia ostatecznej i nieuchronnej klęski. W czasach, gdy na scenach polskich panoszyła się bulwarowa, mieszczańska farsa, a szczytem sztuki dramatycznej był Bałucki, jakże potrzebny i ożywczy był ten tragiczny krzyk i ten posępny fatalizm, jakie wniósł w nasze życie duchowe teatr Przybyszewskiego.

Cała ta filozofia pesymizmu i fatalizmu znajdowała oparcie w ogólnym poglądzie pisarza na stan i perspektywy rozwojowe nowożytnego społeczeństwa.

<sup>18</sup> Z. Nałkowska, *Moralność Przybyszewskiego*, *Wiadomości Literackie* 1928, nr 18.

<sup>19</sup> E. Breiter, *Literatura sumieniem narodu. Od Przybyszewskiego do Nowaczyńskiego*, *Wiadomości*, [Londyn] 1959, nr 24.

czeństwa<sup>20</sup>. Przybyszewski przekonany był o trwałym, organicznym jego kryzysie. Kryzys ten polegał na zaostrzającym się coraz bardziej konflikcie twórczej jednostki ze zbiorowością. Sytuacja wzajemnego porozumienia, wspólności idei, identyczności dążeń tych dwu rzeczywistości, indywidualium i społeczeństwa, jest we współczesnym świecie według Przybyszewskiego zasadniczo nieosiągalna. Jednostka twórcza jest najdoskonalszym instrumentem ewolucji gatunku, bo dysponując głębszą niż zbiorowość samowiedzą, zdobywa dla niej nowe obszary życia, wytycza kierunki działań, odkrywa nieznane prawdy. Ale ta jej aktywność napotyka z reguły tępy opór społecznego konformizmu i konserwatyizmu. Nieuniknionym losem indywidualium jest poczucie bezsiły, samotności i niezrozumienia. Kultura się rozwija, bo to jest koniecznością życia, ale jednostka twórcza, stanowiąca siłę sprawczą tej ewolucji, przyplaca ów postęp klęską i cierpieniem, ponieważ tłum kamieniuje swoich proroków. Bunt Przybyszewskiego przeciw samozadowoleniu filistrii, przeciw bezkonfliktowości i bezproblemowości życia był więc buntem przeciw tyranii i dominacji zbiorowiska, które niszczy bezwzględnie najwartościowsze spośród siebie i najwyżej zorganizowane jednostki. Bunt tym tragiczniejszy, że Przybyszewski nie wierzył w przyszły raj ludzkości. Wraz z rozwojem kultury rośnie zarazem suma bólu i cierpienia, która przekroczywszy dopuszczalny swój szczyt, skazuje każdą cywilizację na nieuchronny rozkład i zagładę.

Jeśli sobie to wszystko, co tu w najogólniejszym zarysie przedstawiłem, uświadomimy, pojmiemy wówczas, jak bardzo był ten pisarz z przełomu wieków nowoczesny, jak wyprzedzał swój czas. Jest jedna trudność, która szalenie komplikuje nasz stosunek do Przybyszewskiego, niełatwa do pokonania przegroda językowa. W Przybyszewskim stylistyka młodopolska, tak bardzo dla odbiorcy współczesnego niestrawna, znalazła najjaskrawszy bodaj wyraz i formę, i to nas zniechęca. Uprzedzeni, zapominamy zazwyczaj, że ów grzech przeciw słowu obciąża nie tylko jego i że nawet u największych tamtej epoki, u Wyspiańskiego czy u Żeromskiego, można by znaleźć zdania, przypominające stylistykę trzeciorzędnych romansów. Jeśli jednak zadamy sobie trud rozgarnięcia owej drażniącej i irytującej afektacji słownej, odsłoni nam się pisarz, który bodaj pierwszy w naszej literaturze odkrył i postawił najbardziej animujące, najgłębiej odczuwane i przeżywane problemy naszej epoki. Po okresie, w którym wyznaczono literaturze rolę pokornej służki społeczeństwa, Przybyszewski przywrócił sztuce polskiej poczucie wolności i godności. Narzuciwszy jej problemy o znaczeniu powszechnym, wywiódł ją z ciasnego kręgu nazbyt wyłącznego zapatrzenia się w niedolę polską, uczynił ją głębszą i bardziej ludzką, rozszerzył widnokreśli jej refleksji i doświadczenia. Wyprzedził tak znamienne dla literatury naszego wieku pasję psychologiczną,

<sup>20</sup> Por. S. Borzym, *Przybyszewski jako filozof*, Pamiętnik Literacki 1968, z. 1.

odkrywając przed Freudem i przed spopularyzowaniem wszystkich objawień psychoanalizy demoniczny żywioł życia podświadomego. Stworzył sobie w tym celu odpowiednią formę i styl wewnętrznego monologu, niemal stenograficznego zapisu owego strumienia treści psychicznych, napierającego z jakichś niepojętych głębin osobowości ludzkiej, z wszystkimi jego skrętami i odbiegami, z wszystkimi zdumiewającymi przeskokami skoków. Zwrócony ku wnętrzu i zbuntowany przeciw światu, był jednym z pierwszych u nas poprzedników ekspresjonizmu, a więc tego kierunku świadomości moralnej i estetycznej, którego znaczenie dla rozwoju kultury naszego wieku wydaje się szczególnie doniosłe. Dokonał przełomu w dziedzinie erotyki literackiej, i w tym zakresie wyprzedzając tak charakterystyczną dla literatury XX stulecia fascynację problematyką seksualną, ale jednocześnie traktując ją o ileż głębiej, jako wielką tajemnicę naszego życia. Nieufny wobec możliwości poznawczych rozumu, zapowiadał jak gdyby wszystkie irracjonalizmy i nadrealizmy naszej epoki, a jego tragiczny pogląd na świat i jego nieufność wobec perspektyw rozwojowych cywilizacji przypominają egzystencjalne niepokoje wielkiej literatury pytającej naszego wieku, jej katastroficzne lęki i urazy alienacyjne, stawiając twórczość Przybyszewskiego, przy zachowaniu rzecz jasna wszystkich proporcji i różnic, na tej linii poszukiwań filozoficznych i światopoglądowych, którą wyznaczają nazwiska Pascala, Kierkegarda i współczesnych egzystencjalistów. To wszystko wymaga oczywiście jeszcze sprawdzenia, ale można przypuszczać na podstawie tego zwiadowczego na razie oglądu rzeczy, że ten pisarz, tak na pozór daleki, jest w istocie o wiele bliższy naszej epoki niż to się na ogół wydaje.

I jeszcze jedno. „Obcość” Przybyszewskiego tłumaczy się niekiedy jego rzekomym kosmopolityzmem, jego zupełnym oderwaniem od tego, czym żyła w ciągu wieków nasza literatura narodowa, oderwaniem od historycznego losu polskiego. Nie jest to ściśle. Zarówno w biografii tego pisarza, jak i w jego twórczości są dość liczne i wymowne ślady głębokiego przywiązania do Polski i czynnego zaangażowania zarówno w sprawach naszej przyszłości narodowej, jak i polskiej kultury. Świadczy o tym działalność propagandowo-publicystyczna Przybyszewskiego w okresie pierwszej wojny, świadczą jego starania o założenie polskiego gimnazjum w Gdańsku w latach powojennych. Ale nie to jest najistotniejsze. Jest w biografii i w twórczości autora *Moich współczesnych* rys szczególnie znamienity i wzruszający. Oto ten pisarz, tak bardzo rzekomo „kosmopolityczny”, był w rzeczywistości obok Kasprowicza jedynym wielkim poetą tego zakątka Polski, który tak zupełnie nieoczekiwanie po wiekach ugorowania, na przełomie stuleci ujawnił swoją indywidualność i swoją potencję kulturotwórczą w olśniewającej karierze tych dwu znakomitych, głośnych swych synów. Otóż Kujawy i Wielkopolska zdają się trwać niezmiennie, na przestrzeni całej twórczości, w polu najgorętszych i najżywszych przywiązań Przybyszewskiego. Eseje i poematy prozą, *Poznań ostoją myśli*



polskiej, Z gleby kujawskiej, liczne stronice we wspomnieniach, częste lokalizacje zdarzeń powieściowych w tych właśnie stronach zdają się potwierdzać to narzucające się, nieodparte wrażenie. I zapewne nie jest rzeczą przypadku, że ostatnim utworem, jaki Przybyszewski napisał, było niewielkie, na wątkach wspomnieniowych osnute opowiadanie *Nad Gopłem*, przeznaczone dla podręcznika do nauki języka polskiego w klasie drugiej ówczesnego ośmioletniego gimnazjum ogólnokształcącego. Podręcznik ten, *Będziem Polakami*, stanowił jedno z kolejnych ogniw w kilkutomowym cyklu najpiękniejszych książek szkolnych, jakie stworzyła kiedykolwiek polska myśl pedagogiczna: *Kraj lat dziecińczych*, *Będziem Polakami*, *Miej serce*. Te przesłiczne czytanki, przygotowane na specjalne zamówienie przez najwybitniejszych żyjących ówczesnie pisarzy polskich, stworzone zostały przez entuzjazm dwu nauczycieli, z których jeden był ponadto poetą — Juliusza Balickiego i Stanisława Maykowskiego. Miałem to niezwykle szczęście być uczniem jednego z nich, miałem wtedy dwanaście lat i pamiętam doskonale, bo takich rzeczy się nie zapomina, jak nam prof. Balicki w starym VI gimnazjum lwowskim na Łyczakowie przynosił do klasy pachnące jeszcze świeżą farbą drukarską odbitki szpaltowe tych jego ukochanych i wypieszczonych książek, które wchodziły do programu szkolnego jakoś równoległe ze mną, w miarę jak przechodziłem z klasy pierwszej do drugiej i do trzeciej. Stylistyka opowiadania *Nad Gopłem*, które przeznaczone było do lektury domowej, wskazywała najoczywiściej, że nie był to jakiś wyjątek z pism Przybyszewskiego, mechanicznie wybrany, lecz rzecz opracowana specjalnie, świadomie, na zamówienie, z wyraźną myślą o młodocianych, dwunastoletnich czytelnikach. I tak właśnie, jako bezpośrednio do nas zwrócone, odbieraliśmy wówczas słowo poety.

Kiedy będziecie „tam” — pisał Przybyszewski — w moich stronach, mnie już nie będzie najpewniej na świecie. Ale zostaną po mnie moje książki. I ta książka o jednej srebrnej karcie, na którą z największą miłością patrzyłem w dzieciństwie: *Gopło* [...]

Wiem, że będzie pogoda, gdy przyjedziecie. I rano będzie takie, jakie jest w was, w waszych sercach dwunastoletnich. Rowy się do was uśmiechną krwawnikami, a zboże odsłoni w sobie tu modrak, tam mak. I przyjdą dziewanny z piasków, a łopiani was oblegną zewsząd, zaś mokradła będą z daleka, jak zwykli, bełkotać żabimi głosami. A potem „ono” zabłyśnie w ramie wiecznej z sitowi i trzcini: *Gopło*. I zacznie się po swojemu ważyć i chwiać. A później lekliwie zakwili kuliki i odezwie się pobrzęk topól i muzyczne mruczenie chrząszczy, nigdy niezmienna melodia *Nadgopła*.

Kiedy się jej nasłuchacie do syta, idźcie kijkami szukając drogi po rowach i mostkach, po ustępującej miękko ziemi, najpierw do Szymborza, zapytując o chatę Jaśka Kasprowicza. Dobrzy ludzie wam wskażą: Łodygowie, Posadzowie, Słabeccy, odwieczni tamtejsi mieszkańcy. A potem idźcie do Łojewa, pytając o „szkołę”, tę, w której żył i tęsknił Staś Przybyszewski. A przez całą drogę zrywajcie kwiaty polne. I tataraku do nich dodajcie też, żeby te bukieciki woniały i wodą. I zapamiętajcie ten zapach. Jeśli po latach przeczytacie wiersze Jana Kasprowicza i moją

prozę, przypomni się wam ta woń polna i nadwodna. Bo i my obaj niczym tu może nie byliśmy, tylko łopianem i krwawnikiem znad Gopła<sup>21</sup>.

Wielki współczesnik Przybyszewskiego Stefan Żeromski napisał kiedyś w jednym z listów, że każdy człowiek, cokolwiek by w swoim życiu robił i jakimi dalekimi stronami świata rzucałby go los, pozostaje na zawsze „członkiem, faktyczną, integralną duchową częścią” swej parafii i gminy<sup>22</sup>. Przybyszewski jest nie do pomyślenia bez Nadgopla, bez Kujaw. W literaturze Młodej Polski zawrotną karierę zrobiło pewne słowo, które najpierw było jakby symbolem, słowem-kluczem, otwierającym sezamy najwznioślejszych i najcudowniejszych wtajemniczeń, a potem zbyt często odmieniane, stało się już nic nie mówiącym, pustym, pozbawionym treści stylistycznym banałem. Słowem tym jest „tęsknota”. „Tęsknota” pojawia się na kartach pism Przybyszewskiego bardzo często i zdaje się, że to on przede wszystkim nadał temu słowu ów sens szczególny i znaczący. Ale tęsknota Przybyszewskiego była autentyczna, on naprawdę tęsknił. Wziął w siebie to uczucie z nostalgicznego smutku płaskich, w bezkres rozrzuconych rozłogów swojej najbliższej ojczyzny, z poszumu nadgoplańskich drzew, z rozpaczego zawodzenia chłopskiego, z nuty kujawskiej. To w nim żyło i to go ustawicznie wołało. A wśród przedziwnych splątań jego biografii jakże znamienny jest ów finał, te ostatnie miesiące i tygodnie życia. W tym roku pamiętnym 1927 Przybyszewski trzykrotnie wracał na Kujawy. Był tu w lutym, w maju i po raz ostatni jesienią. Przybyszewski nie wierzył, by w życiu ludzkim mogło dziać się cokolwiek na zasadzie przypadku. Swoje własne urodziny w tym właśnie, a nie innym zakątku Polski uważał za konieczność, za przeznaczenie. Tylko tutaj mógł się urodzić i tylko tutaj umrzeć. Jakby w przeczuciu nieuniknionego, wracał do swego źródła, do swojego początku, aby z tą ziemią, z tą wodą i pod tym niebem już na zawsze pozostać.

1968

---

<sup>21</sup> S. Przybyszewski, *Nad Gopłem*, [w:] J. Balicki i S. Maykowski, *Będziem Polakami*, Lwów—Warszawa—Kraków 1928, s. 46.

<sup>22</sup> List do Oktawii Rodkiewiczowej z 21 maja 1892 r. Zob. S. Pióluń-Noy-szewski, *Stefan Żeromski. Dom, dzieciństwo i młodość*, Warszawa 1928.

## Osobowość Żeromskiego

Badania nad osobowością jednostek twórczo uzdolnionych nie cieszą się wśród historyków literatury ani szczególnym uznaniem, ani nawet dobrą opinią. Wydają się po prostu nazbyt dowolne, subiektywne, oparte na podstawach i materiale niesłychanie niepewnym i w swej dowodowej wartości problematycznym. Niewątpliwie jest w tym sceptycyzmie dość sporo racji. Sprawa jest istotnie delikatna i trudna, a wyniki będą chyba zawsze hipotetyczne. A jednak uświadamiając sobie wszystkie nasuujące się tu wątpliwości i całą niepewność ostatecznych wyników, niepodobna przecież oprzeć się myśli, że pomijając tę niepokojącą i frapującą zarazem strefę badań nad sztuką, tracimy coś niewspółmiernie doniosłego, rezygnujemy dobrowolnie z jakiegoś elementu, który dla poznania i zrozumienia dzieła wydaje się niezwykle istotny. Jeżeli bowiem uznajemy za wskazane i za konieczne nawet wykrywanie owych wielostronnych powiązań, jakie łączyć mogą czyjąś twórczość pisarską z rzeczywistością społeczną i polityczną, z artystycznymi i umysłowymi prądami czasu, to dla czegoż za rzecz niewłaściwą i naukowo podejrzaną miałyby uchodzić zajmowanie się duchową, ludzką, osobniczą indywidualnością artysty, która na zdrowy rozsądek rzecz biorąc, wydaje się być pierwszą sprawczą przyczyną wszelkiej twórczej czynności. Wszak nawet cały ów świat zewnętrzny, któremu skłonni jesteśmy przypisywać tak doniosłe znaczenie w formowaniu się wytworów sztuki, kształtuje je przecież i formuje poprzez medium świadomości pisarza. A świadomość nie jest niezapisaną i martwą kliszą, rejestrującą mechanicznie zewnętrzne bodźce; spośród mnogości wrażeń dokonuje ona ustawicznie wyboru, przetrawia je, modyfikuje i asymiluje na swój własny sposób, zgodny z wrodzonymi i nabytymi skłonnościami, dyspozycjami, uczuleniami i idiosynkrazjami, jednym słowem z tym wszystkim, co jest w człowieku dziedzictwem biologicznym i jego doświadczeniem życiowym, i co go w pewnym sensie determinuje, określa, czyni zeń indywidualność, jedyną i niepowtarzalną.

Psychologia współczesna rozstrzygnęła ten dylemat już dawno. Człowiek w swej psychicznej osobowości jest poznawalny, daje się określić, zdefiniować i wytłumaczyć. A więc i artysta nie jest świętą mgłą tajemnicy, kimś niepojętym i raz na zawsze w swej zagadkowości niedocie-

czonym. Zwłaszcza jeśli dysponujemy dostatecznie pewnym i wiarygodnym materiałem dokumentarnym, epistolarnym, wspomnieniowym, pamiętnikarskim, który daje pewne podstawy do zrekonstruowania mniej lub więcej prawdopodobnego obrazu jego fizjonomii duchowej.

Wśród wielkich twórców naszej literatury narodowej Żeromski należy niewątpliwie do rzędu tych, którzy w sposób szczególny mogą budzić niepokój i ciekawość badawczą od tej właśnie strony. Sprawia to przede wszystkim samo dzieło tego pisarza, bardzo w swej istocie intymne, chciałoby się powiedzieć spowiednicze, a więc suponujące, że źródeł jego należałoby szukać w jakichś bardzo osobistych doznaniach twórcy. Miało ono poza tym od początku jakąś wyjątkową zdolność prowokowania namiętnych i gorących reakcji, pozytywnych i negatywnych. Żeromski był dla jednych oczarowaniem, dla innych fenomenem złowrogim i odpychającym. Dzieło tego rodzaju z natury rzeczy interesuje nie tylko samo przez się, ale skierowuje jednocześnie naszą ciekawość w stronę swego sprawcy. Kim był człowiek, którego słowo tak zawsze wytrąca z równowagi, tak nie pozwala przejść obok obojętnie?

W biografistyce literackiej podejmowano już kilkakrotnie próby określenia tej niepokojącej osobistości, spodziewając się, słusznie, znaleźć w analizie charakterologicznej wyjaśnienie wielu tajemnic samego dzieła. Jeden z pierwszych zrobił to bodaj Zygmunt Wasilewski, współrodak Żeromskiego ze stron kieleckich, urodzony w Siekiernie koło Bodzentyna, a potem najbliższy towarzysz i współpracownik w Bibliotece Raperswilskiej<sup>1</sup>. On to zanotował kilka ciekawych spostrzeżeń, których trafność potwierdziła później Oktawia Żeromska, a zatem świadek w danym wypadku nie podejrzanym i jak najbardziej autorytatywnym<sup>2</sup>.

W r. 1936 ukazała się niezwykle interesująca książka Stefana Baleya o *Osobowości twórczej Żeromskiego*<sup>3</sup>. Autor w oparciu o współczesne badania psychologii i neuropsychologii usiłował określić podstawowe konstanty organizacji psychicznej Żeromskiego i wywieść z nich pewne charakterystyczne właściwości i skłonności jego sztuki pisarskiej. Dzieło Baleya napotkało niestety na grunt zupełnie nie przygotowany i w rezultacie wśród historyków literatury żywszego rezonansu nie wywołało. Były to zresztą lata ofensywy formalizmu i fenomenologii, dla których badania tego rodzaju stanowiły proceder co najmniej podejrzany.

Potem przysłała wojna, a po niej znów warunki jak najmniej sprzyjające dociekaniom tego gatunku. Tymczasem lata ostatnie dzięki publi-

<sup>1</sup> Zob. Z. Wasilewski, *Wspomnienia o Janie Kasprowiczu i Stefanie Żeromskim*, Warszawa 1927, oraz tenże *Dramat twórczości Żeromskiego*, Myśl Narodowa 1927, nr 14, 16.

<sup>2</sup> Zob. W. Borowy, *Rozmowy i listy o Żeromskim*, [w:] *O Żeromskim. Rozprawy i szkice*, Warszawa 1960, s. 235—261.

<sup>3</sup> S. Baley, *Osobowość twórcza Żeromskiego (Studium z zakresu psychologii twórczości)*, Warszawa 1936.

kacji młodzieńczych *Dzienników*, dzięki rozmaitym wspomnieniom, a także listom pisarza, których okazały rozmiarami kodeks kompletował od dawna prof. Pigoń, stworzyły poważną podstawę źródłową do zajęcia się m.in. również samym człowiekiem. To, co można by w tej chwili w tym przedmiocie powiedzieć, będzie rzecz jasna tylko hipotezą, jakąś próbą zaledwie, rekonesansem, ale sądzę, że bez prób tego rodzaju nasza wiedza i o Żeromskim samym, i o jego twórczości będzie miała zawsze jakieś piętno uproszczeń i niezrozumienia istotnych intencji autora.

Gdy mówi się o osobowości pisarza, niepodobna pominąć niektórych faktów biograficznych, które w połączeniu z pewnymi dyspozycjami konstytucjonalnymi dają właśnie to, co osobowością człowieka zwykliśmy nazywać. A więc w przypadku Żeromskiego stale, na przestrzeni całego niemal życia, stan zdrowotny chronicznie zły. Wincenty Żeromski w dniu urodzin syna miał czterdzieści pięć lat, a więc nie był już człowiekiem pierwszej młodości. Żył właściwie krótko, lat sześćdziesiąt cztery. Matka była młodsza, zaledwie przekroczyła trzydziestkę, ale od wczesnej młodości ciężko chorowała na nieuleczalną w tamtych czasach gruźlicę. Po rodzicach odziedziczył zatem Żeromski konstytucję fizyczną raczej nieświetną, chociaż w wieku dojrzałym miał postawę dość rozrosłą i mocną. Były to jednakże tylko pozory. *Dzienniki* z lat guwernerskich roją się od wyznań, świadczących o permanentnie nękającej dekompozycji i rozstroju psychofizycznym. Do Raperswilu przywieziono Żeromskiego w stanie beznadziejnym właściwie, rokując mu zaledwie kilka tygodni życia. Klimat szwajcarski i tamtejsi lekarze okazali się prawdziwym zbawieniem, ale tylko na krótko; po powrocie do kraju dawne biedy wróciły. *Popioły* pisał wśród krwotoków, leżąc, prawie unieruchomiony. Potem, pomiędzy czterdziestym a pięćdziesiątym rokiem życia przyszedł przejściowy okres względnej równowagi zdrowotnej, jakiej takiej sprawności, aby nazbyt rychło ustąpić miejsca starym i nowym udrękom. Żył krócej niż jego ojciec, lat zaledwie sześćdziesiąt. Relacje lekarzy opiekujących się pisarzem w ostatnich miesiącach jego życia świadczą o poważnym wyniszczeniu organizmu i ciężkich zaburzeniach psychosomatycznych. Sytuację zdrowotną Żeromskiego należałoby zatem uznać za jeden z istotnych współczynników i komponentów jego osobowości duchowej. To oczywiste i poza wszelką dyskusją, że człowiek chronicznie chory musi widzieć i odczuwać życie i świat inaczej niż człowiek zdrowy.

Przesłanka druga to typ antropologiczny przekazany za pośrednictwem matki i związane z nim dyspozycje temperamentu. Rodzina Katerlów wywodziła się podobno aż z dalekiej Italii. W typie fizycznym miał Żeromski rysów słowiańskich istotnie raczej niewiele. „Ja i pan — mamy twarze włoskie, a nawet, powiem panu w sekrecie, nie włoskie, ale cygańskie” — zakomunikuje Żeromskiemu to spostrzeżenie panna Eleonora, jedna z niepoliczonych bohaterek *Dzienników*<sup>4</sup>. Czy coś z owe-

<sup>4</sup> S. Żeromski, *Dzienniki*, t. 2, Warszawa 1954, s. 357.

go przysłowiowego południowego temperamentu rasy śródziemnomorskiej odziedziczył Żeromski po swych mniemanych czy rzeczywistych italskich przodkach, tego z całą pewnością stwierdzić nie można, niemniej silna pobudliwość i gwałtowność afektywna ujawniła się dość wcześnie, a *Dzienniki* dzięki nieskrępowanemu ekshibicjonizmowi ich autora świadczą o głębokich zakłóceniach i powikłaniach życia uczuciowego. Trzeba to powiedzieć otwarcie, że lektura owego *journal intime* nie zawsze jest czynnością uszlachetniającą i budującą. Oktawia Żeromska wspomina w swych rozmowach z Borowym, że niektóre karty *Dzienników* czytała z prawdziwym przerażeniem, przykrością i bólem. Żeromski dał je do przeczytania swojej przyszłej żonie, powodowany potrzebą absolutnej szczerości i uczciwości. Lektura ta podziałała na młodą kobietę wstrząsająco i oddaliła termin ślubu o cały rok. Z drugiej jednakże strony te same *Dzienniki* ujawniają wyraźnie rosnące zaniepokojenie ich autora i coraz jaśniejszą świadomość, że w czynnościach jego życia wewnętrznego i w jego postępowaniu dzieje się coś niewłaściwego, coś zasadniczo sprzecznego z samowiedzą moralną. Należy to podnieść z naciskiem; autokrytycyzm młodego Żeromskiego przynosi mu prawdziwy zaszczyt. Jest wprost zdumiewające, jak ten dwudziestoletni młodzieniec potrafi zdobyć się na dystans wobec siebie samego i swych postępów, jak zna siebie i nie oszczędza siebie, jak widzi przeraźliwie jasno własną bezsilę i daje zdumiewającą autodefinicję: „Na cóż się przyda dowodzić, »że mężczyzna powinien itd.«, jeśli jesteś moralnym mieszkańcem, preparatem nerwowym, kierowanym przez temperament [...] jedynie, [...] mieszaniną zwierzęcia i poety, jeśli rozum twój — to natchnienie, cnota — to sentymentalność, jeśli kierownikiem, reżyserem twojego życia jest — wyobraźnia jedynie [...]”<sup>5</sup>.

I jeszcze jeden element biograficzny o doniosłym znaczeniu. Wincenty Żeromski nie posiadał już własnego majątku, dzierżawił małą i nieinratną posiadłość, wchodzącą w skład majoratu rosyjskiej rodziny Uszakowych. W domu, gdzie było czworo dzieci i nieuleczalnie chora kobieta, nie mogło się przelewać. Żeromski miał piętnaście lat, gdy stracił matkę, dziewiętnaście, gdy umarł ojciec. Będąc jeszcze uczniem, znalazł się na kieleckim bruku bez żadnych środków do życia. Ten stan ustawicznej niepewności jutra przeciągnie się na całe lata. Żeromski będzie miał około czterdziestki, kiedy osiągnie wreszcie to, co ludzie najzupełniej mierni i przeciętni zdobywają zazwyczaj o wiele wcześniej — względną stabilizację i warunki egzystencji odpowiadające przynajmniej w przybliżeniu jego pozycji.

Te realia biografii sprzęgły się z konstytucją psychiczną, którą Stefan Baley w oparciu o typologię głósnego w latach trzydziestych psychiatry i neurologa niemieckiego Ernesta Kretschmera określił jako schizotypną z wyraźną przymieszką komponentów cyklotymicznych. Szcze-

<sup>5</sup> Ibid., s. 263.

gółową charakterystykę podstawowych typów psychicznych dał Kretschmer w zasadniczej swej książce *Körperbau und Charakter*<sup>6</sup>. Charaktery schizotypiczne ujawniają się, wedle jego teorii, w takich konstantach, tj. stałych właściwościach charakterologicznych, jak nerwowość, nadwrażliwość, afektywność, zamknięcie w sobie. Są to natury nietowarzyskie lub zewnętrznie towarzyskie i społeczne w wąskim zakresie ludzi pokrewnych duchowo. Nerwowość i wrażliwość, lęk przed brutalnością świata skazuje je na życie w własnowolnym odosobnieniu, wśród przyrody, wśród książek, w świecie własnych idei. Afektywność schizotypiczna nie zna uczuć pośrednich, jest gwałtowna, waha się między ekstremami zaprzeczenia i potwierdzenia, jest ekstatyczna i patetyczna. Autyzm i swoisty egotyzm nie wykluczają przecież dążenia do poświęceń, do uszczęśliwienia ludzkości, do altruistycznego samoofiarcowania w wielkim stylu. Ogólnie mówiąc, są to jednostki twórcze, wrażliwe, bogate psychicznie, których swoista astenia jest raczej fizyczna niż psychiczna, ponieważ nieprzystosowane do twardych wymogów życia zdobywają się one jednak bardzo często na ciężką i wyczerpującą pracę umysłu.

Psychiczna cyklotymia jest jak gdyby przeciwieństwem konstytucji schizotypicznej. Odnacza się przede wszystkim cykliczną przemiennością nastrojów — euforii i depresji. Między tymi dwoma biegunami przebiega życie wewnętrzne osobników cyklotymicznych. Ale na ogół są to natury raczej proste, nieskomplikowane, mimo okresów maniakalnej depresji zasadniczo optymistyczne, społeczne, towarzyskie, o silnym zmyśle realizmu i poczuciu humoru.

Przypatrując się Żeromskiemu w świetle tych ustaleń, jedno przede wszystkim przyjdzie tu na wstępie stwierdzić. Oto mamy przed sobą osobowość z najgłębszych, organicznych skłonności wybitnie samotniczą. *Dzienniki* potwierdzają to nieomal na każdej stronie. „Dziwne dziecko” — jak sam powie o sobie — błąka się całymi dniami samotnie po bezdrożach i pustkach swoich „gór domowych”, obywając się doskonale bez towarzystwa kolegów. Samotność, tak zdawałoby się nie do zniesienia i przeciwna samej naturze i nastrojom młodości, która jest towarzyska i ludziom rada, była na przekór potocznemu mniemaniu czymś pożądanym, bliskim i swoim. Wasilewski podkreślał swoistą „dzikość” Żeromskiego, który zaproszony do knajpki Czerskiego na rogu Nowego Świata i Ordynackiej, jako interesujący młody człowiek i świetnie zapowiadający się pisarz, sprawił zebrany zawód na całej linii, ponieważ przez cały wieczór nie odezwał się słowem<sup>7</sup>. Obserwacje podobne prze-

<sup>6</sup> Zob. E. Kretschmer, *Körperbau und Charakter*, XII Aufl., Berlin 1936, oraz tenże *Geniale Menschen*, Berlin 1931. Tłumaczenie polskie *Ludzie genialni*, Warszawa 1934.

<sup>7</sup> Z. Wasilewski, *Wspomnienie o Stefanie Żeromskim*, [W:] *Wspomnienia o Stefanie Żeromskim*, Warszawa 1961, s. 35—36.

kazują wszyscy niemal pamiętnikarze, podkreślając to zdumiewające zjawisko, że człowiek, który tak wspaniale umiał opowiadać, tak zupełnie nie potrafił rozmawiać. Później, gdy Żeromski zdobył rozgłos i sławę, wyrósł w nim jak gdyby ktoś drugi, oficjalny i reprezentacyjny, ale w gruncie rzeczy nieautentyczny. Skłonność do psychicznej rezerwy musiała się z pewnością pogłębić pod wpływem przypomnianych tu poprzednio niesłychanie trudnych warunków i okoliczności życia. Wczesne sieroctwo, skrajne wieloletnie ubóstwo, nieuniknione upokorzenia, jakich ten zdeklasowany szlachcic musiał doświadczać w ciągu swojej guwernerskiej tułaczki, udręczające na nieomal całej przestrzeni życia uciążliwe perypetie i kłopoty ze zdrowiem, wszystko to musiało wytworzyć całe pokłady i nawarstwienia nieufności, urazów, swoisty kompleks zagrożenia. Świat wydawał się obcy, wrogi, najeżony przeciwieństwami i nie zasługujący na zaufanie. „Nie umiem cieszyć się życiem, nie umiem być wesołym” — zwierzał się w którymś z listów. „Zdaje mi się — pisał do żony z Raperswilu — że jak niegdyś jestem jak liść, że mię przez nikogo nie odczuwane cierpienia niosą, jak ten wicher i że nie ma dla mnie ani jednego miejsca na ziemi”<sup>8</sup>. Był nieufny, podejrzliwy i niesprawiedliwy. Aniela Gruszecka-Nitschowa podkreśla jako charakterystyczną cechę Żeromskiego w stosunkach z ludźmi niesłychanie łatwą w nim do obudzenia nieufność, „wietrzenie przy lada podniecie podłości czy podłość, złej woli, żądzy wyzysku czy dręczenia bliźnich i to najczęściej u ludzi, którym się ani śniło o podobnych motywach”<sup>9</sup>. Z tej racji również stosunki z ówczesnym polskim światem literackim nie układały się najlepiej. Były oficjalne, bez szczególniejszej zażyłości z kimkolwiek. Świadek tak niepodejrzany, tak entuzjastycznie i młodzieńczo uwielbiający autora *Wiatru od morza*, jak Jan Lechoń, zaznacza w swoich wspomnieniach, że przywiązania Żeromskiego były równie namiętne, jak niechęci, że sądy jego o współczesnych pisarzach były niezwykle podmiotowe, że potrafił osądzać niekiedy najniesprawiedliwiej<sup>10</sup>. Ale — jak słusznie pamiętnikarz dodaje — źródła tych pasji ukryte były nie w świadomej zawiści czy rywalizacji, do czego Żeromski był organicznie niezdolny, lecz w jakichś złożach podświadomych, w tym ustawicznym poczuciu wiecznej obcości, samotności wewnętrznej, opuszczenia i niezrozumienia. W sprawach własnej pracy pisarskiej szczelnie zamknięty, pisał skrycie, nie pozwalał o swych utworach w swojej obecności rozmawiać, taił swoje literackie zamiary.

Temu nieprzystosowaniu do życia w świecie i wśród ludzi towarzyszyła niesłychana wrażliwość i uczuciowość. W *Dziennikach* pełno jest

<sup>8</sup> Listy Żeromskiego. Rękopis w materiałach S. Pigionia.

<sup>9</sup> A. Gruszecka-Nitschowa, *Moje wspomnienia o Żeromskim*, [W:] *Wspomnienia o Stefanie Żeromskim*, s. 155.

<sup>10</sup> J. Lechoń, *Serce Ojczyzny*, [W:] *Wspomnienia o Stefanie Żeromskim*, s. 241—242.



miejsc, które mówią, jak głęboko przeżywał Żeromski każdą przeczytaną książkę, jak wzruszała go muzyka, jak przejmował się widowiskiem teatralnym, gdy siedzący obok koledzy przyjmowali najdramatyczniejsze momenty hałaśliwą, bezmyślną wesołością. Wzruszał się do łez w czasie pisania niektórych scen swoich utworów. Ale nie były to tylko narcystyczne nastroje estety i egotysty. Z natury miękkiej, dobrego, uczynnego i ofiarnego ogarniał tę samą wrażliwością ludzkie cierpienie i nieszczęście. Dom Żeromskich w Warszawie czy w Nałęczowie był w pewnych okresach rzeczywistością, prawdziwą przystanią i azylem bezdomnych. Jednocześnie zaś ta sama, wrodzona, konstytucjonalna nadwrażliwość psychiczna ujawniała się niekiedy w formach negatywnych, we wspomnianej tu nieufności i podejrzliwości, w krzywdzącej bezwzględności osądów, w niepokojącym rozregulowaniu i puszczeniu samopas życia popędowego, zwłaszcza w latach trudnej i zawiłej młodości. Mamy zatem wystarczające podstawy, ażeby przyjąć, że psychicznie był Żeromski osobowością wybitnie zdezintegrowaną, tj. osobowością odznaczającą się swoistą dysharmonią i labilnością nastrojów, tendencji, uczuć i myśli.

Pojęcie dezintegracji definiuje prof. Kazimierz Dąbrowski w znakomitej książce *O dezintegracji pozytywnej*<sup>11</sup>. Nawiasem mówiąc, jest to książka dla humanisty wręcz pasjonująca, i to nie tylko dlatego, że tak często w eksplikacji swoich problemów powołuje się na wybitne osobistości ze świata sztuki i nauki, ale przede wszystkim dlatego, że uświadomienie wyjątkowo przekonująco, jak w istocie główne i pierwotne przyczyny ludzkich poczynań i osiągnięć tkwią w skomplikowanych splątaniach wewnętrznych, osobistych uwarunkowań, jak wszystko lub prawie wszystko rozstrzyga się i dokonuje wśród niesłychanego napięcia rozlicznych, często sprzecznych i skłóconych ze sobą dynamizmów psychicznych osobowości. Otóż dezintegracja to ścieranie się sił przeciwstawnych w obrębie tej samej osobowości — wiary i niewiary, entuzjazmu i stanów depresji, zmysłowości i ascezy, chęci wyżycia się absolutnego i nakazu powściągliwości, samotnictwa, egotyzmu i potrzeby miłości, tkliwości, kontaktu duchowego z drugim człowiekiem. Ale nade wszystko dezintegracja psychiczna przejawia się w ustawicznym wewnętrznym niepokojem, w niezadowoleniu i w poczuciu niższości, ale nie w stosunku do rzeczywistości zewnętrznej, lecz do siebie samego. Jednostka o bogatym i skomplikowanym życiu wewnętrznym, rozdzierana sprzecznościami, potrafi rozdziwić się niejako na podmiot i przedmiot, uczynić sama siebie obiektem obserwacji i autoanalizy. To psychiczne samobadanie upewnia ją coraz silniej w przekonaniu, że to, co czyni i odczuwa, jest poniżej ideału, jaki nosi w sobie i jaki chciałaby zrealizować. Ten stan ambiwalencji, który często utrzymuje się na przestrzeni całego życia

<sup>11</sup> K. Dąbrowski, *O dezintegracji pozytywnej. Szkic teorii rozwoju psychicznego człowieka poprzez nierównowagę psychiczną, nerwowość, nerwice i psycho-nerwice*, Warszawa 1964.

i nigdy nie doprowadza do całkowitego scalenia się osobowości na jakimś wtórnie ustabilizowanym poziomie duchowego rozwoju, czyni życie osobników tak skonstruowanych niezwykle trudnym, choć okazuje się zarazem zjawiskiem twórczym, pozytywnym i wydaje się właściwie absolutnie koniecznym warunkiem wzrostu duchowego. Psychologia współczesna stwierdza bowiem stanowczo, że bez poczucia niższości w stosunku do siebie samowychowanie jest nie do pomyślenia i że „proces dezintegracji wydaje się stać u podstawy wszystkich wielkich rozkwitów twórczych”<sup>12</sup>.

W świetle dokumentów biograficznych, jakimi dysponuje nauka, ów stan dezintegracji wewnętrznej zdaje się być stałą dominantą duchowej rzeczywistości Żeromskiego. Przyszły pisarz, w którym osądający mechanizm psychiczny, owo jakby czynne sumienie osobowości od lat najwcześniejszych było niezwykle aktywne, miał całkowitą świadomość tego rozdarcia i rozdzwiewku. „Dwie natury ścierają się we mnie” — pisał w swoich *Dziennikach*. „Doznaję wszystkich walk aniołów cienia i światłości”<sup>13</sup>. Na takim osobniczym podłożu wszelkie konflikty ujawniały tendencję do przybierania form wyjątkowo ostrych i dramatycznych. Instynkt życia walczył namiętnie z chorobą i z nękającą nieustannie obsesją śmierci; samotnictwo, egotyzm, niechęć do ludzi i nieufność z silnym poczuciem więzi i solidarności społecznej, z chęcią ofiarowania się za innych w imię wartości ponadosobistych; w dynamizmach uczuciowych silna zmysłowość i pobudliwość znajdowała się w permanentnym konflikcie z osobowościowym ideałem doskonałości i czystości; obok stanów euforycznego podniecenia pojawiały się okresy całkowitego zwątpienia i załamania.

Jaki to wszystko miało wpływ na twórczość? Związków między konstytucją psychofizyczną a twórczością artystyczną czy naukową nikt już dzisiaj kwestionować nie może, są to sprawy bezsporne. Kretschmer w oparciu o bogaty i starannie dobrany materiał przykładowy wiązał określone skłonności artystyczne z odpowiednimi typami konstytucjonalnymi<sup>14</sup>. Cyklotymicy to według niego z natury i organicznego popędu realiści, prozaicy o zdolnościach epickich i humorystycznych, u których umiejętność przystosowywania się do warunków życia i wrodzony optymizm wykluczają w zasadzie talent tragiczny. Schizotymicy odwrotnie, to romantycy i patetycy, których uzdolnienia skłaniają się wybitnie ku liryce, ku poezji i ku twórczości tragicznej, mistrzowie formy, klasycyści i styliści, rozmiłowani w pięknym brzmieniu wiersza, w czystości i muzyczności rytmu.

Należałoby przyjąć, że historycy literatury nazbyt upraszczają niekiedy rzeczywistość literacką, jeśli doszukują się zasadniczych determi-

<sup>12</sup> Ibid., s. 68.

<sup>13</sup> S. Żeromski, *Dzienniki*, t. 1, Warszawa 1953, s. 356.

<sup>14</sup> Zob. E. Kretschmer, *Ludzie genialni*.

nizmów czyjejś twórczości w okolicznościach zewnętrznych, w tendencjach artystycznych epoki, w tzw. duchu czasów. Determinizmy tego rodzaju określają najczęściej pisarzy ograniczonego talentu, których produkty świecą cudzym, odbitym blaskiem. Toteż rzekomą prawidłowość procesów historycznoliterackich najłatwiej można ilustrować na przykładzie twórców drugiego rzędu i nic w tym dziwnego; indywidualności wybitne wymykają się nieomal z reguły jakimkolwiek normatywizującym usiłowaniami. Żeromski był nie dlatego lirykiem i patetykiem, że liryczna i patetyczna była Młoda Polska i że to było ówczasie modne, lecz przede wszystkim dlatego, że być takim musiał z racji swoich osobniczych predyspozycji. Liryzm, subiektywizm, spowiedniczy charakter jego utworów były wyrazem autyzmu, egotyzmu, introwersji psychicznej. Żeromski pisał zawsze o sobie, nie było w nim nic prawie z dyspozycji i uzdolnień rzeczywiście i prawdziwie epickich czy dramatycznych, owej umiejętności wczuwania się, wcielania, wchodzenia w cudzą egzystencję, ustawicznego mimetyzmu. Od Judyma do Przełęckiego wciąż ten sam typ protagonisty — altruistyczny samotnik, alter ego, sobowtór, porte parole swego twórcy. Jego patetyczność wynikała z organicznego niejako uwrażliwienia na zjawisko wzniosłości. Pesymizm był produktem osobniczej nieufności wobec świata, indywidualnego, subiektywnego przeświadczenia, że życie z samej swej istoty jest tragiczne i że obszary dobra są nieporównywalnie znikome wobec zakresu zła.

Prof. Dąbrowski stwierdza w swojej książce, że choroba długo trwająca wzmagając kompensacyjnie bogactwo i żywość wyobraźni, wrażliwość na bodźce świata zewnętrznego, sprzyja koncentracji wewnętrznej, wzmagając tendencje analityczne<sup>15</sup>. Z całą pewnością chorobie należałoby przypisać w dużym stopniu tak znamienne dla Żeromskiego perseweraacje, obsesjonalną powrotność pewnych motywów, obrazów, sytuacji — śmierci, fizycznego cierpienia, ów swoisty somatyzm tego pisarza, mściwą zapamiętałość w tropieniu mroków życia. Z drugiej zaś strony poczucie mniejszej wartości biologicznej szukało sobie rekompensaty w obrazach siły, zdrowia, tężyzny, witalnego rozmachu, w szczególnej drapieżności wobec powabów i piękności zmysłowych świata. Charakterystyczne np., że *Popioły* pisane były w jednym z najbardziej zdrowotnie niepomyślnych okresów życia. Rafał Olbromski jest swoistym wyrównaniem kompleksów za pośrednictwem sztuki.

Można założyć prawie z całą pewnością, że nadwrażliwości nerwowej zawdzięcza dzieło Żeromskiego wiele najbardziej cennych swoich wartości. Pobudliwość sensualna, wyjątkowe uczulenie na zewnętrzne bodźce dawały olbrzymi i wszechstronny materiał przeróbczy, sprzyjały nieustannemu doskonaleniu poczucia koloru, kształtu, tonu, zmienności zjawisk. Urzekająca sugestywność obrazów przyrody, zmysłowość scen erotycznych, specjalna predylekcja i finezja artystyczna w odtwarzaniu fizycz-

<sup>15</sup> Zob. K. Dąbrowski, op. cit., s. 118 n.

nego uroku i wdzięku kobiet, miały swe źródło niewątpliwie w organicznych dyspozycjach osobowości.

Nadwrażliwości nerwowej zawdzięcza też dzieło Żeromskiego swoją tak znamioną dla niego monotematyczność. Każde opowiadanie, każda powieść są w istocie na ten sam temat i niech nas nie zwodzi zewnętrzna modyfikacja fabularnych szczegółów. U jednostek o stabilnym układzie dynamizmów psychicznych raczej to się nie zdarza, ponieważ nad zagadnieniami raz „załatwionymi” przechodzą one do porządku, łatwo się akomodują i przystosowują do wciąż nowych warunków, jakie stwarza życie. U jednostek psychicznie zdeintegrowanych ujawniają się natomiast skłonności diametralnie przeciwne, tendencja do intensywnego wiązania się uczuciowego z problematyką i treścią, która je frapuje, i do ustawicznego jej na nowo przepracowywania, pogłębiania jak gdyby owych silnie przeżywanych zagadnień. Jest to oczywiście tendencja jak najbardziej pod względem społecznym i moralnym pozytywna i twórcza<sup>16</sup>.

Wspomniałem o ambiwalencji sprzecznych dynamizmów psychicznych u Żeromskiego — pobudliwości erotycznej, nie liczącej się z żadnymi normami obyczajowymi, i poczucia odpowiedzialności moralnej. Konflikt ten, u osobników tak psychicznie zorganizowanych jak Żeromski, musiał przebiegać wyjątkowo dramatycznie. Z jednej strony działał niesłychanie dynamiczny mechanizm życia popędowego, z drugiej niechęć do siebie i do swych postępów, samokrytycyzm, świadoma tendencja do hamowania dynamizmów prymitywnych, popędowych, animalnych, do przekraczania aktualnego poziomu i realizowania w sobie coraz silniej uświadamianego i przeżywanego ideału osobowościowego. Tą ambiwalencją właśnie należałoby tłumaczyć ów zdumiewający na pozór fakt, że w dziele Żeromskiego miłość do kobiety, zawsze żywiołowa, namiętna, frenetyczna, ogarniająca jak pożar całą osobowość kochanków, jest tak często, jeśli nie z reguły, przez stronę męską przewycięzana. Zastanawia u pisarza tak rozmiłowanego w zmysłowej urodzie życia, czującego się w tym kręgu tematów tak doskonale, jak w żywiole najbardziej własnym, ta niezrozumiała bezwzględność, z jaką jego bohaterowie odsuwają od siebie ukochane kobiety. Jest to jak gdyby przeniesienie w sferę sztuki (przy jednoczesnym, rzecz jasna, literackim ich wyjaskrawieniu) osobistych konfliktów i dylematów, które go zapewne niepokoiły w jego własnym życiu. Poczucie winy i zdrady w stosunku do ideału osobistego wyraża się w symbolicznym geście wyrzeczenia. Te znamienne rezygnacje wynikają bowiem nie tylko z podnieć i pobudek czysto społecznych, jak to się na ogół interpretuje. Są to zarazem dramatyczne rozstrzygnięcia najbardziej osobistej, intymnej sprawy: jak żyć, aby czynić z życia twór doskonały, aby sprostać ideałowi osobowościowemu. Tak przeto Judym z całą bezwzględnością odsunie Joasię, jako przeszkodę

<sup>16</sup> Ibid., s. 89.

w realizacji powołania; tak Sułkowski wyrzeknie się kobiety, która jest „słabością trudzącego się męża”; tak Przełęcki zaryzykuje swoją komedię nie dlatego tylko, że jego romans ze Smugoniową byłby krzywdą Smugonia albo że zaszkodziłby owym kursom oświatowym dla chłopów, lecz przede wszystkim dlatego, że takie są jego obyczaje. Przy całym zafascynowaniu kobietą pojęta jest ona u Żeromskiego w istocie rzeczy niemal z reguły jako element ściągający w dół, odwodzący od pięknej i bohaterskiej linii życia, jako symbol przyziemnych konieczności istnienia. Mężczyzna powołany do rzeczy wyższych musi być wolny. Tak Piotr Rozłucki w chwili pogrzebu Tatiany, mimo całego tragizmu sytuacji, doświadczy jak gdyby łaski wyzwolenia. „Źródło urody wszechrzeczy — powie o kobiecie Sułkowski — jest także pierwiastkiem omdlenia trudzącego się męża. Zatrutą strzałą piękności rani ze swej zasadzki siłę, wstrzymuje męzny krok bohatera ogarniętego przez pracę, odwraca jego głowę od wiecznego celu [...]. Miłość! Trzeba się wznieść ponad miłość”<sup>17</sup>. Odsunięcie pokusy miłości jest zarazem przewyciężeniem instynktu posiadania, jest swoistym uświadomieniem sobie błędnych przywiązań i nowych celów, jest koniecznym procesem sublimacyjnym na drodze duchowego postępu wzywać.

Podobnie tak znamieny dla Żeromskiego, bardzo specyficzny typ patriotyzmu i altruizmu społecznego, a zwłaszcza skala napięcia tego patriotyzmu i altruizmu, zdają się wyraźnie wskazywać na ich osobniczą genezę. Literaturze polskiej nigdy nie brakło przecież pisarzy społecznie zaangażowanych, oddających dobrowolnie pióro swe i talent na usługi zagadnień i potrzeb naszego życia zbiorowego. Ale u żadnego z nich bodaj sprawy te nie były przeżywane tak spazmatycznie, nie łączyły się tak integralnie z najwyższą udręką i cierpieniem. Tego samym doświadczeniem społecznym wytłumaczyć nie można, ponieważ wiedza społeczna innych, dawnych i współczesnych Żeromskiemu pisarzy, wcale mniejszą nie była. Decydowała struktura osobowości. „Każda jednostka jest odmiennym, niepowtarzalnym typem o specyficznej strukturze psychicznej, o odmiennych dyspozycjach odziedziczonych, wrodzonych i nabytych, o odmiennych — pod względem rodzaju i stopnia — »słabych« i »mocnych« stronach, o różnie przebiegających kryzysach rozwojowych”<sup>18</sup>. W Żeromskim wspomniane już poprzednio konstytucjonalne składniki psychicznego ustroju i okoliczności życiowe sprzyjały kształtowaniu się postawy odosobnienia, postawy obronnej, dyktowanej przez instynkt samozachowawczy natury niezwykle silnie reagującej na wszelkie urazy, na wszelkie gesty nieprzyjazne, jakie mogą spotkać ze strony świata. Stąd ta negatywna ocena życia w jego utworach i absolutna aż do końca samotność Judymów, Rozłuckich i Przełęckich. Ale jednocześnie wy-

<sup>17</sup> S. Żeromski, *Sułkowski*, [w:] *Pisma*, t. 21. *Dramaty 2*, Warszawa 1950, s. 180.

<sup>18</sup> K. Dąbrowski, op. cit., s. 52.

sublimowany instynkt moralny, dynamizmy ideału sprzyjały postawie zaprzeczania samemu sobie, kwalifikowania własnych poglądów i poczynań. W wyniku intensywnej pracy myśli, pod działaniem lektury, obcowania ze światem wielkich, szlachetnych bohaterów życia i sztuki kształtował się własny ideał osobowości, który można było zrealizować tylko za cenę przewyciężenia tamtych, autystycznych i egotycznych postaw. Żeromski musiał już w młodości przeżywać najgłębiej owe stany uświadomień, które tak doskonale w metaforycznym skrócie wyraża to słynne zdanie o konieczności zatracenia i zagubienia własnej duszy, aby ją ponownie odzyskać. Należało przekształcić instynktowny egotyzm i egocentryzm w postawę alterocentryczną, poświęcić się i ofiarować w pracy dla innych i na tej drodze zrealizować ideał osobowościowy. Jest rzeczą bardzo znamioną, że na wielu kartach *Dzienników* Żeromski za najwyższe marzenie życia uznaje śmierć za ojczyznę. „Jedyne moje marzenie, jedyne szczęście, jakie jeszcze dostrzegam na mojej drodze — to śmierć za kraj [...]”<sup>19</sup>.

Ale artyści i poeci na ogół rzadko umierają na polach bitew i na barykadach zmagañ społecznych. To, co u ludzi praktycznego działania dokonuje się w sferze życia, u artystów realizuje się w płaszczyźnie sztuki. Ekstacyjny patriotyzm Żeromskiego i jego nabrzmiałe niesłychanym napięciem uczuć społecznictwo wydają się w świetle analizy psychologicznej nie tyle, a przynajmniej nie tylko próbą faktycznej, doróżnej interwencji w sprawy narodu, bo Żeromski nie miał złudzeń co do utopijności swoich pomysłów i ich bezwartościowości praktycznej, lecz przede wszystkim aktem samopotwierdzenia i usprawiedliwienia samego siebie na własnym *forum internum*. Nie jest rzeczą przypadku, że bohaterowie Żeromskiego nie tyle czynnie działają, ile realizują do najwyższego stopnia perfekcjonizmu moralnego i sublimacji doprowadzony ideał osobowościowy, ideał poświęcenia się aż do ostatnich konsekwencji. Był to swoisty transfer, przeniesienie własnej sytuacji duchowej, własnych marzeń i nie zrealizowanych ideałów w zobiektywizowaną sferę fikcji literackiej. A że ta fikcja będąc swoistym wyzwoleniem artysty przynosiła zarazem czytelnikom wielką i nieocenioną korzyść i pomoc moralną i społeczną, to jest to już ów zysk dodatkowy każdej wielkiej sztuki, wartość związana z każdym dziełem ludzkiego geniuszu i talentu, poczętym z najbardziej nawet osobistych, często nie uświadomionych wyraźnie pobudek.

Sumując te szkicowe uwagi można by zatem powiedzieć, że to wszystko, co zawsze odczuwano w dziele Żeromskiego jako jego indywidualną i osobniczą własność — słynne „mroki Żeromskiego”, jego otchłanny i przytłaczający pesymizm, ustawiczne wahania wśród skrajności i przeciwnościw dobra i zła, negacji i aprobaty, dysonansowość, ekstremizm uczuciowy, maksymalizm moralny, ekstacyjny patriotyzm i żarliwe spo-

<sup>19</sup> S. Żeromski, *Dzienniki*, t. 2, Warszawa 1954, s. 248.

łecznictwo, wszystko to miało swe organiczne determinanty w strukturze osobowości, osobowości niezwykle wewnętrznie skomplikowanej, udreconej sprzecznościami, przeżywającej życie i świat wśród niesłychanego napięcia wszystkich władz umysłu, woli i serca. Żeromski nie byłby tym, kim jest w naszej literaturze narodowej, gdyby był osobowością inaczej i „szczęśliwiej” dla siebie ukształtowaną. Niepodobna jednak nie zauważyć, że instynktowne dążenie ludzkości do przeciwdziałania cierpieniu może niekiedy prowadzić do rezygnowania z doznań, które bardzo często wyzwalają olbrzymie i głębokie wartości twórcze. Tylko bowiem własne cierpienie, własne trudne życie uwrażliwia na cierpienie innych, rozszerza sferę doświadczeń, pozwala innym zrozumieć. Prawda i wielkość Żeromskiego w tym się właśnie zamyka, że twórczość jego realizowała się w stanach najgłębszego udreconia, dramatycznych rozdźwięków i dysonansów. Wewnętrzna dysharmonia, rozdwojenie, rozdarcie, skłócenie dynamizmów psychicznych — oto główne znamiona jego osobowości duchowej. Można by przeto zastosować do niego powiedzenie pisarza, który był w wysokim stopniu naturą i organizacją Żeromskiemu pokrewną, Marcellego Prousta:

„Wszystko, co mamy wielkiego, zawdzięczamy nerwowcom. To oni, a nie inni, poczęli religie, stworzyli arcydzieła. Nigdy świat się nie dowie, ile im zawdzięczamy, a zwłaszcza, ile oni wycierpieli, aby to dać światu. Szczycimy się ich boską muzyką, ich pięknymi obrazami, tysiącem subtelności, ale nie wiemy, ile one kosztowały bezsennych nocy, płaczów, spazmatycznego śmiechu [...], lęku przed śmiercią, który jest gorszy niż wszystko”<sup>20</sup>.

1964

---

<sup>20</sup> K. Dąbrowski op. cit., s. 83.

---

# Problematyka form kompozycyjnych w sztuce pisarskiej Żeromskiego

## 1

Pojawienie się Żeromskiego w piśmiennictwie polskim stało się ewenementem od pierwszej chwili. Siła i niezwykłość tej nie znanej dotąd światu literackiemu indywidualności pisarskiej były tak bezsporne, że zgoda panowała w tej kwestii niemal powszechna — krytyków, pisarzy i czytelników. Najdobitniej i poniekąd autorytatywnie wyraziła tę powszechną opinię Eliza Orzeszkowa, gdy w liście do Jana Karłowicza, przepraszając go za opóźnienie zwrotu pożyczonych jej opowiadań Żeromskiego, pisała z entuzjazmem:

Są w tej książce rzeczy nie tylko piękne, ale wprost przepyszne, jest nie tylko talent, ale miejscami prawdziwe mistrzostwo pióra. Wdzięczną jestem Panu za możliwość poznania tej pierwszorzędnej zdolności pisarskiej<sup>1</sup>.

Jednomyślność w uznaniu dla świetności zjawiska nie przeszkodziła przecież wysunięciu już wówczas wobec sztuki tego pisarza dość istotnych zastrzeżeń. Dotyczyły klimatu, atmosfery, postawy wobec świata, tego swoistego widzenia i odczuwania rzeczy, które stanowiły w tej twórczości największą nowość. Wśród spraw kontrowersyjnych problemy kompozycji przyciągnęły od początku szczególniejszą uwagę, wysuwając się — w miarę rozwoju sztuki pisarskiej Żeromskiego i pojawiania się utworów w zamyśle swym i zakroju coraz bardziej ambitnych — na pierwszy plan, jako zagadnienie, którego niepodobna było wyminąć, które ustawicznie niepokoiło i domagało się wytłumaczenia. Ten świetny pisarz, niezrównany stylistą i wielki, wspaniały talent liryczny, zdawał się jak gdyby absolutnie nie rozumieć i nie uznawać zasad i konieczności kompozycji literackiej. Było oczywiste dla wszystkich, że autor *Popiołów* komponuje inaczej. Ale w wyjaśnieniu tej sprawy głosy i opinie krytyków i historyków literatury jednomyślne nie były. Dla jednych Żeromski komponował swe utwory ewidentnie źle, dla innych tylko odmiennie, swoiście, indywidualnie, jakby na własne potrzeby i cele stwarzał odrębny typ i gatunek kompozycji pisarskiej.

Recenzent „Przeglądu Powszechnego”, ks. Jan Pawełski, omawiając

---

<sup>1</sup> E. Orzeszkowa, *Listy*, t. 2, cz. 1, Warszawa—Grodno 1938, s. 110.



*Utwory powieściowe* i przyznając ich autorowi wysokie rozumienie życia i sztuki, subtelność w odtwarzaniu piękna natury, talent refleksyjny i analityczną umiejętność chwytania wiotkich i przelotnych odruchów psychicznych, podkreślał jednocześnie wielkie zaniedbanie spraw kompozycji. Uzasadniał to swoje spostrzeżenie krytyczne przykładem opowieści *O żołnierzu tułaczku*, której część pierwsza, jako opis niewątpliwie udatna, rozsada w istocie kompozycję całości. Autora pochłonęły szczegóły, dał się im bez reszty zagarnąć, nie zważając na konieczność racjonalnego wyważenia proporcji dzieła<sup>2</sup>.

Zastrzeżenia tego rodzaju mnożyć się wydatnie poczęły, w miarę jak rosnący w znaczenie autor od miniatur literackich śmiało przechodził do coraz bardziej rozległych struktur formalnych. Tak się wydawało, jakby pisarz wbrew przestrogom i pouczeniom krytyków i recenzentów wciąż nie potrafił substancji treściowej dzieła zorganizować umiejętnie w spójną jedność. Nie potrafił, nie chciał lub nie przywiązywał do tego szczególnej wagi.

Jako technik artystyczny — pisał Teodor Jeske-Choiński na marginesie *Ludzi bezdomnych* — nie panuje Żeromski dotąd nad formą powieściową, co nie powinno nikogo zadziwić. *Bezdomni ludzie* [!] bowiem są jego pierwszą większą kompozycją. Inaczej buduje się nowelę, a inaczej powieść<sup>3</sup>.

Ale lata następne i późniejsze dzieła nic w tym zakresie nie zmieniły. „Brak ześrodkowania się”, brak umiaru, perspektywy, anarchia, rzeczy mało ważne na pierwszym planie, charaktery wewnętrznie same w sobie skłócone i rozbite na izolowane akty psychiczne — oto tylko niektóre z rejestru grzechów, jaki pod wrażeniem *Popiołów* zestawił Wilhelm Feldman<sup>4</sup>. Podtrzymali te zarzuty wszyscy nieomal krytycy pisarza.

Autor *Bezdomnych* źle buduje swoje powieści — takie jest zdanie ogółu — pisał Tadeusz Gałęcki (Andrzej Strug) w jednym z pierwszych syntetycznych studiów o Żeromskim — [...] buduje je niepraktycznie. Jest zawilim w przeprowadzaniu głównej myśli, często gubi, a raczej przerywa wątek, umieszcza całe epizody i długie opisy niczym nie związane z osnową opowiadania i męczy czytelnika, zmuszając go do odszukiwania głównej idei wśród tysiąca szczegółów.

*Promień* i *Bezdomni* pod względem formy to już nie powieść — to rodzaj bezładnych pamiętników, pisanych przez kogoś wyłącznie dla siebie samego<sup>5</sup>.

Najgorętsze w tym względzie zastrzeżenia obudziły *Popioły*, „to kale-

<sup>2</sup> Zob. J. Pawelski, rec. *Utworów powieściowych* w: Przegląd Powszechny 1899, t. 62, s. 422 n.

<sup>3</sup> T. Jeske-Choiński, rec. *Ludzi bezdomnych* w: Kurier Warszawski 1900, nr 47.

<sup>4</sup> Por. W. Feldman, *O twórczości Stanisława Wyspiańskiego i Stefana Żeromskiego*, Warszawa 1905.

<sup>5</sup> T. Gałęcki, *Stefan Żeromski. Charakterystyki literackie*, Lwów 1902, s. 6, 10.

kie dzieło niewymownego geniuszu" — jak je określił sprawozdawca „Chimery” — geniusza, którego

... talent cały jest źle nastawiony i chroma na swych przeciągniętych lub niedociągniętych strunach i na tych, które mało kto rozumie, i na tych, bardzo nieraz prostych i zasadniczych, których w sobie znaleźć nie może <sup>6</sup>.

Ten przedziwny geniusz nie potrafi nauczyć się pisania powieści, wykazuje absolutną niemoc naśladowczą, ponieważ rąbanie dróg własnych przychodzi mu o wiele łatwiej niż żmudne terminowanie w szkole pisarzy. Powstaje w rezultacie twór chaotyczny, w którym wyraża autor i przedstawia wszystko, co przeżył, opłacając tę całkowitość wypowiedzenia totalnym zniszczeniem i destrukcją wiązań budowy.

Podobnie pisano o *Urodzie życia*. Piękne i wstrząsające karty, ale —

...częściej niestety, szczególnie w drugim tomie spisuje autor rejestrowo wszystko, co mu zmęczona myśl podsunie, i snują się anegdoty bez końca, zaprawione oryginalną, ale nie zawsze piękną frazeologią, naszpikowane materiałem słowniczym nie zawsze szczęśliwie wynalezionym <sup>7</sup>.

Większy tu zamęt kompozycji niż w *Popiołach* i *Dziejach grzechu*.

I tak już do końca tej twórczości. Zupełna nieomal eliminacja intelektu na rzecz żywiołu uczuciowego, niczym nie usprawiedliwione dowolności, doskonałe fragmenty przy całkowitym prawie zlekceważeniu logiki wewnętrznej dzieła, jakieś niepojęte w swym nieumotywowaniu spłoty przypadków, ucieczki, rozstania, kryminalne awantury. I wszystko to bardzo często w jednej powieści, w tym skoncentrowaniu dowolności i licencji pisarskich trudne istotnie do aprobaty <sup>8</sup>.

Krytyka nowsza i historiografia literacka podtrzymała na ogół wszystkim te obiekcje.

Fabuły takich powieści, jak *Dzieje grzechu*, *Ludzie bezdomni*, są albo szare i symplistyczne, albo zupełnie roztrzęsione [...].

Wady Ewy ukrył autor po kątach powieści, raczej aby się zabezpieczyć przeciw ewentualnym zarzutom nieprawdopodobieństwa, niż aby uzupełnić całokształt charakteru [...]. Cały monolog wewnętrzny Ewy jest sfalszowany, sfalszowane są stopień i jakość jej uświadomień, sfalszowane jest więc znaczenie społeczne jej duszy i znaczenie jej losów w biegu świata.

To Irzykowski <sup>9</sup>.

[Nie ma] ani jednej powieści Żeromskiego, gdzie od początku do końca mieli-

<sup>6</sup> [M. Komornicka] Właśc, rec. *Popiołów* w: *Chimera* 1905, t. 9, s. 344 n.

<sup>7</sup> A. Mazanowski, *Pogłosy Młodej Polski w powieści*, *Przegląd Powszechny* 1917, t. 135, s. 101.

<sup>8</sup> Por. T. Sobolewski, rec. *Dziejów grzechu* w: *Ateneum Polskie* 1908, t. 1, nr 3.

<sup>9</sup> K. Irzykowski, *Czyn i słowo. Głosy sceptyka*, Lwów 1913, s. 323, 334—345.

byśmy poczucie, że akcja logicznie i konsekwentnie idzie w jednym kierunku, że nie mogłoby się nic stać inaczej, niż się stało<sup>10</sup>.

I jak w zewnętrznym, materialnym biegu wydarzeń, tak i w perypetiach wewnętrznym darmo by tu szukać owej żelaznej konsekwencji i wynikliwości wzajemnej faktów psychologicznych, która wydaje się gwarantem prawdy ludzkiej osobowości. Tragedie, dramaty, katastrofy, szczęście i nieszczęście zjawiają się nie w wyniku sprawdzalnych i oczywistych determinant, lecz jak gdyby irracjonalnych kaprysów losu. Wystarczy „porównać przygotowanie do miłości w *Rodzinie Połanieckich* lub w *Madame Bovary* z zupełnym jego brakiem w *Nawracaniu Judasza* lub *Urodzie życia*, żeby całą różnicę między Żeromskim a tamtymi pisarzami zrozumieć”<sup>11</sup>.

Krytyk znakomity, jeden z najsubtelniejszych, a wielbiciel Żeromskiego, Wacław Borowy, rozpatrując „po latach” dzieło pisarza, przypominał znamienne jego losy wśród cudzoziemców. Okazuje się mianowicie, że dzieło to wśród obcych nigdy nie potrafiło obudzić silniejszego i trwalszego zaciekawienia. Ta wstrzemięźliwość i rezerwa nie płynęły z jakiejś obcości atmosfery, z osobliwości problemów, z owej tylekroć z naciskiem, a bezpodstawnie podkreślanej polskości tego dzieła, która czynić je rzekomo miała dla czytelników niepolskich hermetycznie zamkniętym. Borowy słusznie podkreślał, że

...wartości poetyckie nie znają południa i północy, a najbardziej wschodni pisarze, jak dobrze wiemy, mają entuzjastów na Zachodzie<sup>12</sup>.

Przesłanki i motywy wstrzemięźliwości tkwiły w faktach formalnych, w tym właśnie wewnętrznym nieskoordynowaniu, które Joseph Conrad nazywał „dzikim krajobrazem” i które go skłaniało do zniechęcania swych angielskich przyjaciół, kiedy zamierzali przekładać *Dzieje grzechu* i *Po pioty*.

W tym rozległym dorobku — pisał o dziele Żeromskiego znakomity polonista francuski Henri Grappin — jest całe mnóstwo stron zachwycających. Niejedna każe myśleć o czymś w rodzaju geniuszu. Ale całość pozostawia [...] jakieś wrażenie zmieszane, jakiś niepokój. Czujemy siłę, która nie zdołała się w pełni wyrazić i nie znalazła swojej równowagi<sup>13</sup>.

I już całkiem jednoznacznie, bez kurtuazyjnych eufemizmów określi istotę rzeczy polonista belgijski Claude Backvis. Konstrukcja powieści Żeromskiego „jest mętna i najzupełniej arbitralna, fakty mają miejsce po to jedynie, by dać autorowi sposobność wypowiedzenia się lub wy-

<sup>10</sup> I. Drozdowicz-Jurgielewiczowa, *Technika powieści Żeromskiego*, Warszawa 1929, s. 35.

<sup>11</sup> Ibid., s. 37.

<sup>12</sup> W. Borowy, *O Żeromskim. Rozprawy i szkice*, Warszawa 1960, s. 138.

<sup>13</sup> La Pologne z 15 X 1925. Cyt. za: W. Borowy, op. cit.

zyskania osobistych wspomnień [...]”<sup>14</sup>. Borowy tym obiekcjom przyznawał rację. „Konstrukcja jego utworów — pisał o Żeromskim — była zawsze ich najslabszą stroną”. „Wydaje się nieraz, jakby w Żeromskim działała instynktowo atawistyczna starszlachecka niechęć do rzemiosła [...]”<sup>15</sup>, która rujnowała architekturę wszystkich jego obszerniejszych struktur formalnych. Borowy przytaczał jako przykład niemal klasyczny *Wierną rzekę*, powieść uchodzącą powszechnie za wręcz znakomitą w swym kompozycyjnym ukształtowaniu, a która przecież, choć tak bliska doskonałości, wskutek psychologicznych niekonsekwencji fatalnie „w samym niejako kręgosłupie została zwichnięta”<sup>16</sup>.

W kilku pracach ogłoszonych po wojnie dzieło pisarza, poddane ponownie szczegółowym oględzinom, spotkało się z werdyktem jeszcze bardziej stanowczym i kategorycznym<sup>17</sup>. Ten znakomity skądinąd pisarz zdaje się być istotnie bardzo niefortunnym architektem swoich utworów. Jeśli jakaś powieść składa się z dwóch tomów, to możemy być pewni, że tom pierwszy będzie względnie udany, drugi prawie zawsze chybiony. Jako organizacja pisarska wybitnie wspomnieniowa, zwykł był Żeromski pisać w istocie najczęściej o tym, co sam przeżył i doznał, a że z samych tych doznań niepodobna było skonstruować całej powieści, dopełniał te niedobory materiałem zapożyczonym, którego jednak nigdy na ogół nie potrafił ugnieść i urobić w produkt całkowicie i bez ujemnych następstw zdatny do spożycia. Bez jakiegś szczególniejszej literackiej obróbki, niemal mechanicznie, wcielał w obręb swoich artystycznych konstrukcji rozważania socjologiczne, ideologiczne ekskursy, dokumenty historyczne, rozsadzając od wnętrza organiczność i spoistość budowy. Bagatelizował nagminnie związki motywacyjne. Ilekroć Żeromski nie wie, jak wybrnąć z sytuacji albo jak połączyć czy też rozłączyć bohaterów, wsadza ich do powozu lub do pociągu i każe jechać. Toteż jego bohaterowie ustawicznie podróżują bez widocznego powodu. Ludzie będący w permanentnym ruchu muszą się oczywiście mijać i spotykać, a stąd nieoczekiwane rozstania i spotkania, niespodzianki, zaskoczenia, które ułatwiają oczywiście robotę pisarza, ale nie potrzeba wyjaśniać, jak bardzo są z natury rzeczy literacko wątpliwe.

Przytoczone przykładowo osądy dają miarę krytycyzmu, z jakim się spotykały — i spotykają aż po ostatnie czasy — kompozycyjne uzdolnienia twórcy *Popiołów*. Podkreślając trwałość owych zastrzeżeń niepodobna jednocześnie przeoczyć, że paralelnie do owych głosów krytycz-

---

<sup>14</sup> C. Backvis, *Myśli cudzoziemca o Żeromskim*, Przegląd Współczesny 1936, nr 9, s. 31.

<sup>15</sup> W. Borowy, op. cit., s. 130, 156.

<sup>16</sup> Ibid., s. 145.

<sup>17</sup> Zob. A. Hutnikiewicz: *Forma motywacyjna w kompozycji powieści Żeromskiego*, Sprawozdania Towarzystwa Naukowego w Toruniu 1951, nr 3; *Żeromski i naturalizm*, Toruń 1956; *Stefan Żeromski*, Warszawa 1963.

nych od pierwszego wystąpienia towarzyszyły tej twórczości opinie całkowicie odmienne, usiłujące niejako poczynania Żeromskiego usprawiedliwić. Główny wątek obrony sprowadzał się do motywowania pozornych uchybień kompozycyjnych swoistą koniecznością wewnętrzną, wynikającą z absolutnie nowej i oryginalnej indywidualności tego dzieła, które ze względu na swą organiczną odmienność domagało się stanowczego odrzucenia zbanalizowanych rzekomo i nieprzydatnych konwencji konstrukcyjnych. Ze szczególnym upodobaniem podkreślano zwłaszcza nastrojowość, liryczność, jako rys dominujący dzieł Żeromskiego, i sięgając po analogię w dziedzinę muzyki, dopatrywano się w owej nastrojowości generalnej zasady oraz zwornika kompozycyjnego, który luźne i pozornie niespoiste motywy wiąże przecież w jeden artystyczny organizm. Żeromski rozbija powieść na wiele obrazów „pozornie niezależnych, które łączą się ze sobą nie zewnętrznym zetknięciem, ale ukrytymi węzłami idealnej harmonii”<sup>18</sup>. Każde jego dzieło to poniekąd niezwykle wyrafinowany w swej formalnej strukturze „utwór muzyczny”.

Jeśli zwykłą powieść można by przyrównać do kompozycji muzycznej odegranej na jednym instrumencie, to Żeromski nadał swym powieściom układ orkiestrowy, każdemu nastrojowi dał samodzielne, a jednocześnie z innymi brzmienie<sup>19</sup>.

Wykrywanie rzekomych analogii muzycznych i porównywanie kompozycji pisarskich Żeromskiego do form muzycznych stało się wyjątkowo ulubionym i nieomal potocznym chwytem interpretacyjnym krytyki aprobującej.

Pragniemy — pisał Stanisław Brzozowski — aby autor opowiadał, tj. klasyfikował, porządkował, wskazywał i podpisywał, on zaś wyklina, wyczarowuje z każdej duszy, z każdego uczucia ich najistotniejszą muzykę i układa swoje przedziwne symfonie. Chcemy stać na zewnątrz postaci i słuchać, chcemy, by nam wyjaśniono znaczenie tego, co widzimy i słyszymy, a tu poddać się wprost potrzeba, przejść przez całą gamę wzruszeń, zostać sam na sam z dziełem i jego zasadniczą treścią. To jest bowiem właściwością Żeromskiego, że obcuje się z jego dziełami bezpośrednio i wewnętrznie, jak z muzyką, lub nie zna się ich wcale<sup>20</sup>.

Na impresyjny i improwizacyjny charakter twórczości Żeromskiego zwracał też uwagę Antoni Potocki, kiedy analizując *Ludzi bezdomnych* akcentował dobitnie wyjątkowość artystyczną powieści. „Jest to utwór pisany nie według zwyczajnej prozy powieściowej, narracyjnej. Jest to improwizacja obrazów przeplatana wezbraniem duszy”, jest to powieść nastrojowa, w której „punktem osiowym kompozycji jest nie kolej i rozwój wypadków, lecz nastrój uczuciowy artysty”<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> J. Sten, *Dusze współczesne*, Lwów 1902, s. 9.

<sup>19</sup> Ibid., s. 10.

<sup>20</sup> S. Brzozowski, *O Stefanie Żeromskim*, Warszawa 1905.

<sup>21</sup> A. Potocki, *Szkice i wrażenia literackie*, Lwów 1903, s. 246, 249.

Potocki też jeden z pierwszych usiłował określić filiacje literackie tej metody komponowania i związać ją z analogicznymi jakoby zjawiskami pisarskimi na Zachodzie i w Polsce, wskazywał na praktykę Goncourtów, Maeterlincka, Ibsena, Hamsuna, Strindberga i Przybyszewskiego.

Ta krytyka aprobująca polemizowała przede wszystkim z zarzutem generalnym, jaki Żeromskiemu stawiano: beładu i niewydolności kompozycyjnej.

To nie jest zła kompozycja, jak mniemają niektórzy — pisał Ignacy Matuszewski w swoim obszernym studium o *Popiołach* — to tylko odmienna forma kompozycji, przystosowana do specjalnych warunków twórczości<sup>22</sup>.

I zupełnie podobnie stawiał zagadnienie w polemice z Feldmanem Tadeusz Pini. Kompozycja powieści Żeromskiego, pozornie zła, jest w istocie tylko niezwykła. „Jej urywkowość jest nieodzownym wynikiem organizacji twórczej pisarza, metodą jedynie dla niego dobrą, bo odpowiadającą właściwościom jego talentu”<sup>23</sup>. Żeromski „wytworzył nową, własną formę, w której pierwiastki opisowe zlały się w organiczną całość z uczuciowymi, lirycznymi”<sup>24</sup>. Liryzm jest rozstrzygającym czynnikiem sztuki tego pisarza, on determinuje układ i organizację całości. *Popioły* „to nie płynąca równo i poważnie epepeja, lecz burzliwa symfonia, pełna wstrząsających rozdźwięków, które autor gwałtem niemal spaja w harmonijne akordy”<sup>25</sup>.

Wśród głosów biorących w obronę Żeromskiego prawdziwym zaskoczeniem stało się wystąpienie Irzykowskiego, który omawiając *Walkę z szatanem* dokonywał nieoczekiwanego zwrotu w swoim, dotąd pełnym zasadniczych zastrzeżeń stanowisku.

[Kto] raz poznał i ocenił Żeromskiego jako fenomen poetycki — pisał autor *Pałuby* — nie może już mówić o udaniu się lub nieudaniu poszczególnych utworów. Rodzaj powieści taki, jaki uprawia Żeromski, osobliwie nadaje się do tego, by on się w niej wyraził, bo też on i tę formę dla siebie przystosował. Mówiono nieraz o wadliwej kompozycji jego poszczególnych powieści. Zarzut ten okazuje się dziwnie szkolarskim; może go stawiać chyba cudzoziemiec, czytający jedną książkę tego autora, ale nie Polak, znający całą jego twórczość<sup>26</sup>.

W najnowszej krytyce i historiografii literackiej pojawił się nowy argument mający uzasadnić ostatecznie i poza wszelką dyskusją prawo pisarza do kompozycyjnej swobody i wynalazczości. Polemizując z książką Żeromski i naturalizm, w której podkreślono destrukcyjny dla kompozycji powieściowych pisarza przerost materiałów dokumentarnych i publicystycznych, Stanisław Eile przywołał przykład praktyki literac-

<sup>22</sup> I. Matuszewski, *Studia o Żeromskim i Wyspiańskim*, Warszawa b.r., s. 36.

<sup>23</sup> T. Pini, W. Feldman: *O twórczości Stanisława Wyspiańskiego i Stefana Żeromskiego*, Pamiętnik Literacki 1904, s. 718.

<sup>24</sup> I. Matuszewski, op. cit., s. 21.

<sup>25</sup> Ibid., s. 35.

<sup>26</sup> K. Irzykowski, *Trylogia Żeromskiego*, Kurier Lwowski 1920, nr 158.

kiej Tomasza Manna i Romain Rollanda, u których dyskusje zajmują „wiele miejsca”<sup>27</sup>.

Nowa ta argumentacja w obronie pozycji autora *Ludzi bezdomnych* jeszcze wyraźniej wystąpiła w sprawozdaniu Samuela Sandlera z książki o *Stefanie Żeromskim*. Krytyk postawił sprawę bardzo zasadniczo, zarzucając wywodom monografisty niesłuszną postawę metodologiczną, „stosowanie kryteriów i miar właściwych tylko dla werystycznej powieści epickiej XIX wieku. Za mało zwracamy uwagi — cytujemy dalej Sandlera — na różnicowanie się i odmienność typów powieści i w ogóle na ewolucję prozy. Ocenia się ją często według kryteriów i miar do niej nie przystających [...]”. Ale konsekwentnym „neglizowaniem rozmaitego typu konwencji, symboliki, wielkiej metafory itp. można przekreślić całą wielką literaturę XX wieku”<sup>28</sup>.

To ostatnie ostrzeżenie jest szczególnie znamienne, bo zawiera się w nim implicite próba przyporządkowania Żeromskiego do rzędu wielkich nowatorów prozy dwudziestowiecznej. Bez ogródek i bez niedomówień uczynił to ostatecznie w roku jubileuszowym Jan Zygmunt Jakubowski:

Krytyka wytykała [Żeromskiemu] często „luźność” struktury powieściowej, liczne dygresje, nadmiar liryzmu. Powtarzała niejednokrotnie zarzuty na temat „złej kompozycji”. Było to w istocie nieporozumienie. Stefan Żeromski zapowiada bowiem w dziejach polskiej powieści nowe tendencje, które wystąpiły również w rozwoju powieści europejskiej. Można je ukazać na przykładzie francuskim, obserwując drogę ewolucji powieści od Balzaka poprzez Gustawa Flauberta, André Gide’a i Marcellego Prousta do Camusa. Była to droga od tradycji powieści realistycznej, utrwalonej wielkimi dziełami Balzaka i Stendhala, do powieści nowoczesnej, która rozbiła tradycyjne kształty powieści dziewiętnastowiecznej i stała się jakby traktatem psychologicznym i filozoficzno-moralnym o luźnej konstrukcji<sup>29</sup>.

Tak więc spór trwa. Ukazują się aż po ostatnie czasy publikacje krytyczne, zajmujące w interesującym nas przedmiocie diametralnie przeciwnie stanowiska. Niefortunny architekt własnych utworów — czy nowator, prekursor? Zagadnienie jest więc otwarte i warto się pokusić, aby je rozstrzygnąć. Stawiamy zatem tezę, że wiązanie Żeromskiego z nowatorskimi tendencjami formalno-konstrukcyjnymi w powieściopisarstwie współczesnym i przypisywanie mu w tym zakresie świadomego współuczestnictwa jest nieporozumieniem merytorycznym i zabiegiem metodologicznie chybionym. Ale teza tego rodzaju domaga się choćby próby udowodnienia.

<sup>27</sup> S. Eile, *Krzywda Żeromskiego*, *Życie Literackie* 1957, nr 44. Por. też A. Hutnikiewicz, *Żeromski „pokrzywdzony”?*, *Życie Literackie* 1957, nr 51/52.

<sup>28</sup> S. Sandler, A. Hutnikiewicz: *Stefan Żeromski*, *Nowe Książki* 1961, nr 8.

<sup>29</sup> J. Z. Jakubowski, *Żeromski — pisarz żywy*, *Polonistyka* 1964, nr 1, s. 10.

Pierwsza sprawa, która musi tu być jasno postawiona, to kwestia, czy istnienie pewnych określonych tendencji formalnych w literaturze danej epoki może być uznane samo w sobie za wystarczającą rację do związania czyjejs twórczości z owymi inklinacjami i skłonnościami czasu na podstawie powierzchownych jedynie i pozornych zbieżności. W kwestii tej odpowiedź może być tylko jedna: nie ma jakichś bezwzględnych i absolutnych determinant, które by określały stanowczo sztukę artysty. Pisarz może być uległy wobec żądań i propozycji swojego czasu, ale nie musi. Jest suwerenny i wolny. Na tej właśnie zasadzie całkowitej wolności mogły w dobie Prousta i Joyce'a powstać *Saga rodu Forsytów* Galsworthy'ego i *Noce i dnie* Dąbrowskiej, w dobie Eliota i poetyki Paula Valéry, awangardy i nadrealistów — *Kwiaty polskie* Tuwima. We wszystkich tych wypadkach, a przykłady można by obficie pomnożyć, twórcy owych dzieł posłużyli się formą literacką ewidentnie „niewspółczesną”, konwencjonalną, bądź zgoła od dziesięcioleci już „martwą”, osiągając efekty literackie o wysokiej artystycznej wartości. Jeśli w dziełach literatury działa jakieś prawo determinizmu, to wpływów tego prawa szukać by należało raczej w sferze problematyki i ideologii, co jest zupełnie zrozumiałe, jeśli sobie uprzytomnimy fakt niezaprzeczalny, że literatura jest zawsze w jakimś sensie spotęgowaną świadomością swojej epoki. W minimalnym natomiast stopniu zdaje się dotyczyć ów determinizm sprawy w sztuce najistotniejszej, która rozstrzyga w ostatecznej instancji o formacie utworu w skali wartości: jego artystycznej organizacji. Ta jest sprawą niczym nie przesądzonego wyboru, jest zasługą artysty, który *flat ubi vult*.

Dzieje literatury, oglądane przez kolektywistyczne okulary historii, są całkowicie apragmatyczne. Środowisko, rasa, stopień kultury i oświaty, moment dziejowy i tym podobne przez pozytywistów wielbione deterministyczne „czynniki” rozstrzygają o pospólnych i pospolitych cechach dzieła, charakteryzują największego geniusza na równi z ostatnim grafomanem [...]. Nie mają natomiast wpływu na to, co w dziele najważniejsze: na jego wartość artystyczną. Ta zależy tylko od jednostki twórczej, jest jej niezaprzeczoną własnością i zdobyczą, w żaden związek przyczynowy ani też w jakąkolwiek konstrukcję historyczną ująć się nie da<sup>30</sup>.

Sprawa druga, którą trzeba jasno postawić: nie ma nowatorstwa nieświadomego. Nowatorstwo jest świadomym poszukiwaniem. Wynika z poczucia niewystarczalności środków, które pisarz zastaje, przynosi satysfakcję zwycięskiego opanowania trudności poprzez odnalezienie formy, której się szukało. Jest zawsze, z natury rzeczy, działaniem zamierzonym

<sup>30</sup> E. Kucharski, *Teoria literatury a metoda badań literackich*, [W:] *Księga referatów Zjazdu Naukowego imienia Ignacego Krasickiego*, Lwów 1936, s. 335—336.



i nakierowanym na wyraźnie zdefiniowany i określony cel. Kto by sądził inaczej, upodabniałby literaturę do szamaństwa i magii, przywołując demoniczne siły, kierujące jakoby piórem pisarza poza racjonalną kontrolą. Toteż Romain Rolland, na którego powołują się apologety Żeromskiego i którego twórczość powieściowa leży poniekąd na linii ewolucyjnej prozy dwudziestowiecznej, na długo przed napisaniem swoich dzieł najgłośniejszych miał już wypracowaną, z inspiracji symbolistów, Wagnera i Baudelaire'owskiej „korespondencji sztuk” się wywodzącą, własną koncepcję nowej formy pisarskiej, powieści muzycznej, poematu muzycznego<sup>31</sup>. Marcel Proust poświęcił ostatecznej redakcji swego dzieła siedemnaście lat, szukając owej formy nieodwołalnej, która miała mu posłużyć do wyrażenia nowej, rewolucyjnej koncepcji czasu i do eksploatacji najtajniejszych pokładów psychiki ludzkiej w zakresie nigdy dotąd przez literaturę nie osiąganym. Joyce na dwadzieścia lat przed opublikowaniem *Ulyssesa* ma już niemal gotowe, całkowicie przemyślane i ujęte w racjonalny wywód estetyczne credo. Owe dwadzieścia lat wypełnione są weryfikowaniem teorii; wszystkie napisane w tym okresie utwory są przygotowaniem, są to „prolegomena do arcydzieła”, które miało być ostateczną i już w pełni doskonałą realizacją koncepcji teoretycznej<sup>32</sup>. Cała twórczość Gide'a jest świadomym poszukiwaniem i stawianiem ustawicznie odmiennych propozycji formalnych w imię nieosiągalnego ideału szczerości. *Patuba* Irzykowskiego jest produktem swoistej estetycznej nadświadomości, jest eksperymentem, w którym nie ma nic z intuicji i spontaniczności, wszystko przemyślane jest aż do najdrobniejszego szczegółu i po wielokroć poddane sprawdzającej kontroli. Witkiewicz jest nierównie bardziej fascynujący w swej teorii niż w jej literackim, praktycznym zastosowaniu.

Jeśli przyjąć te dwie — w naszym rozumieniu — oczywistości, że literatura jest dziedziną zasadniczo wolną od jakichś bezwzględnie działających determinizmów zewnętrznych, a wszelkie nowatorstwo jest działaniem świadomym, to przyjdzie stwierdzić, że sam fakt współistnienia czyjejs twórczości z określonymi tendencjami artystycznymi nie przesądza jednoznacznie jej charakteru, że formalne analogie mogą się okazać pozorne, domniemane zbieżności mogą mieć swoje motywacje w przesłankach nic z owymi generalnymi czy reprezentatywnymi tendencjami okresu nie mających wspólnego. Sam więc fakt, że autor *Popiołów* tworzył w okresie, w którym rozpoczęło się na szeroką skalę łamanie dziewiętnastowiecznych konwencji powieściowych, nie ma istot-

<sup>31</sup> Z. Karczeńska-Markiewicz, *Struktura „Jana Krzysztofa”*, Wrocław 1963, s. 20 n.

<sup>32</sup> Zob. E. Naganowski, *Telemach w labiryncie świata. O twórczości Jamesa Joyce'a*, Warszawa 1962, s. 35 n. Przykładem wysokiej świadomości teoretycznej mogą być też poglądy na temat nowej powieści R. Musila. Zob. w tej kwestii: M. Kofta, *Zur Ästhetik des modernen Romans bei Robert Musil*, Zagadnienia Rodzajów Literackich, t. 6, z. 2 (1964).

nego znaczenia dla interesującej nas tu sprawy. Trzeba by wpierym udowodnić, że indywidualne znamiona prozy Żeromskiego są rzeczywiście jednorodne w swej genezie i w swej istocie z propozycjami nowatorów XX stulecia, że jego literackie usiłowania zmierzały w identycznym z nimi kierunku i do tych samych dążyły celów oraz że były to zabiegi w pełni świadome. Ale weryfikacji tego typu nikt dotychczas nie przeprowadził. Krytycy i historycy literatury, którzy skłonni są dopatrywać się w Żeromskim znamion nowatorstwa, poprzestają niemal z reguły na tym ogólnym stwierdzeniu, bez poparcia go jakimś ewidentnym dowodem prawdy. Tymczasem dzieło Żeromskiego, jeśli je poddać dokładniejszej penetracji, dostarcza dowodów na coś wręcz przeciwnego.

Analiza ewolucji prozy współczesnej wykracza oczywiście poza zakres niniejszej pracy, ale zgódźmy się ogólnie, że rewolucyjność tej prozy to przede wszystkim: zrelatywizowany w myśl sugestii fizyki współczesnej i filozofii, Einsteina i Bergsona, czas powieściowy, subiektywny, uniwersalny, wielopłaszczyznowy, sprowadzający przeszłość, teraźniejszość i przyszłość do swoistej jednoczesności i bezczasowości; to absolutna, totalna dezintegracja osobowości ludzkiej i zastąpienie ściśle określonego charakteru nieustającym w przepływie strumieniem świadomości, pozbawionym cezur monologiem wewnętrznym; to likwidacja przestrzeni jako naturalistycznie pojętego teatru zdarzeń i zastąpienie jej środowiskiem najzupełniej umownym, symbolicznym lub sprowadzonym do subiektywnej projekcji podmiotu opowiadającego; to przekreślenie staroświeckiego, romantycznego deskryptywizmu, skierowanego głównie na przyrodę, na pejzaż; to niezwykła dynamizacja i spotęgowanie funkcyjności dialogu, w którym każde słowo obciążone jest aktywnie działającym znaczeniem; to wreszcie polimorfizm strukturalny, rozpęknięcie form tradycyjnych, eliminacja realistycznie i iluzjonistycznie pojmwanej fabuły, intrygi, akcji, anegdoty na rzecz ciągów zdarzeń najzupełniej symbolicznych i form podawczych metrykalnie innowodnych — dyskusji, rozprawy, publicystyki, eseju.

Jeśli przyjrzeć się z kolei dziełu Żeromskiego — nietrudno stwierdzić, że dzieło to nie wykazuje w żadnym zakresie jakiegokolwiek zbieżności czy solidarności z owymi generalnymi wyznacznikami prozy współczesnej. Jego czas jest najzupełniej tradycyjny, konwencjonalny, obiektywny, sukcesywny, uznaje kategorie przeszłości, teraźniejszości i przyszłości; jego charaktery są pojęte całkowicie werystycznie, bohaterowie opisani aż do przesady dokładnie, od stóp do głowy, uwarunkowani społecznie, ukazani przez gesty, zachowania, reakcje, prawie nigdy za pomocą analizy psychologicznej, która jest dominującą niemal bez ograniczeń formą podawczą nowoczesności, a której Żeromski właściwie nie zna; jego przestrzeń jest konkretna, realna, trójwymiarowa, statyczna, nasycona bogactwem egzystujących w niej, naturalistycznie niemal odtworzonych przedmiotów; jego pejzaże ujawniają wszelkie znamiona marzycielskiego

krajobrazu romantycznego i są na tle dwudziestowiecznego cywilizacjonizmu i niechęci do natury symptomatem sui generis „zapóźnienia” literackiego; dialog jego powieści, rozgadany, rozwlekły, sztuczny i pretensjonalny, słabo osadzony w kontekście sytuacyjnym i w strukturze psychologicznej partnerów, jest wyraźnym zaprzeczeniem funkcjonalności; wreszcie podstawowym założeniem kompozycyjnym jego konstrukcji powieściowych jest ciekawa intryga, posuwająca się bardzo często aż do „chwytów” technicznych sensacyjnego nieomal romansu przygód, a więc fabuła pojęta najzupełniej tradycyjnie, dziewiętnastowiecznie. Z domniemanego nowatorstwa, które stawia rzekomo Żeromskiego w szeregu prekursorów nowoczesności, pozostają więc jedynie owe wtręty publicystyczne i dyskusyjne, ale nie potrzeba odwoływać się dla ich wytłumaczenia aż do doświadczeń współczesnej prozy, dają się wyjaśnić o wiele prościej.

Tak zatem „nowatorstwo” Żeromskiego przy bliższym rozpoznaniu okazuje się złudzeniem, wynikającym z pozornych, powierzchownych podobieństw, oraz czymś całkowicie odmiennym od świadomej opozycji wobec norm i rygorów poetyki konwencjonalnej. Że nie mogło być inaczej, o tym świadczy absolutny brak w wypowiedziach i w pismach Żeromskiego jakichkolwiek śladów świadomości nowatorskiej. Był aż po schyłek twórczości tradycjonalistą. Pierwszy chrzest w latach terminowania pisarskiego przeszedł w szkole literackiej wielkich realistów w. XIX: Prusa, Sienkiewicza, Tołstoja, Turgieniewa, Dostojewskiego. Rzecz przy tym znamienna, że najbliższy wśród nich prozie współczesnej Dostojewski, ukazujący psychikę ludzką w stanie totalnej niemal dezintegracji i chaosu sił przeciwstawnych, był mu najbardziej wewnętrznie obcy. Później — przez czas niedługi zająć go zdołała grupa pisarzy naturalistów z kręgu oddziaływań Emila Zoli. W latach 1909—1912 zetknął się bezpośrednio z literaturą francuską, ale jego upodobania okazały się dość tradycyjne i tkwiące głęboko w klimacie powieściopisarstwa dziewiętnastowiecznego, w klimacie sztuki Balzaka, Stendhala, Flauberta, braci Goncourt. I tak już zostało do końca: Flaubert jako najwyższa miara artyzmu, jako najgenialniejszy i najbystrzejszy obserwator dziejów człowieczych, jego psychologia literacka jako ostateczna granica doskonałości, którą osiągnąć może pisarz w docieraniu do najgłębszych pokładów świadomości i podświadomości człowieka. W swoich pismach publicystycznych Żeromski daje co prawda całe rejestry nazwisk pisarzy, których czyta się w Polsce lub których należałoby literaturze polskiej przyswoić, wymienia wśród nich Rollanda, Prousta, Duhamela, Martin du Gard i Radigueta, Rimbauda, Claudela i Apollinaire’a, ale nazwiska te wymieniane są jak gdyby na zasadzie lojalności i obowiązku. W istocie jedynymi twórcami, których wpływ liczy się rzeczywiście w przekonaniu Żeromskiego w powieści naszej, pozostają nadal Stendhal i Flaubert, „mistrz wszechczasów w rzemiośle pisarskim”; oni jedni

wywarli jakoby wpływ rzeczywisty i wydatny „na konstrukcję i fakturę twórczości prozaików polskich”<sup>33</sup>.

Ten tradycjonalizm estetyczny, a nawet swoista podejrzliwość wobec tendencji nowatorskich z lat przedwiośnia niepodległości ujawniły się szczególnie znamienne w piśmie publicystycznym *Snobizm i postęp*, w którym poświęcono wiele uwagi sprawie nowatorstwa. Żeromski przyznaje oczywiście literaturze prawo do poszukiwań; zajęcie innego stanowiska byłoby przecież dla każdego artysty, z natury rzeczy, niemożliwością.

Istotna sztuka — pisał więc Żeromski — jest wiekuistym nowatorstwem, funkcją nie ustającego nigdy postępu<sup>34</sup>.

Ale werdykt ostateczny wypadł jednak dla nowatorów bardzo ujemnie, nowatorstwo futurystów, o których głównie w piśmie tym się mówi, poza nielicznymi wyjątkami w postaci utworów wyrosłych z wewnętrznej, autentycznej pasji poszukiwania, przedstawiło się Żeromskiemu jako zakłamana mistyfikacja, produkt jałowego snobizmu.

Niedawny autor *Róży* — pisał w związku z tym wystąpieniem Żeromskiego anonimowy recenzent „Kultury Robotniczej” — zestarzał się i pozostał gdzieś daleko w tyle. Zrodziły się nowe prądy artystyczne i literackie, a nade wszystko przyszły przepotężne — ogromem swym nieskończenie przewyższające wszystko dotychczasowe — wstrząśnienia społeczne [...].

Ale dla Żeromskiego

...nie ma nigdzie (nie tylko w Polsce, której literatura jest teraz rzeczywiście szczególnie uboga) nowych kierunków literackich, jest tylko „snobizm”, nowa moda zamiast pocziwych starych kontuszów i łbów podgolonych<sup>35</sup>.

Jeśli pominąć pewną, trochę demagogiczną przesadę sformułowań, wynikłą z polemicznego ferworu, przyjdzie tę ocenę postawy pisarza wobec problemów nowatorstwa literackiego uznać za trafną. Żeromski był twórcą przynależnym do epoki minionej, był ostatnim wielkim i znakomitym jej przedstawicielem. Zamykał, a nie otwierał. Ideałom swej pisarskiej młodości i swoim młodzieńczym literackim umiłowaniem pozostał wierny. Wykształcony i uformowany w kręgu bezpośredniego jeszcze oddziaływania wielkiej dziewiętnastowiecznej powieści realistycznej, nie odczuwał potrzeby nowatorstwa, i wcale go nie szukał. To, w czym niektórzy z krytyków dopatrywali się i dopatrują swoistego prekursorstwa, ów dyskurs quasi-eseistyczny, pozbawiony zresztą finezji intelektualnej współczesnej powieści filozoficznej, on sam uważał za największą skazę na swoim dziele. Najautorytatywniej określił swój stosunek do

<sup>33</sup> S. Żeromski, *Pisma literackie i krytyczne*, [w:] *Dzieła*, pod red. S. Pigonia, [Dział] IV, t. 2, Warszawa 1963, s. 124.

<sup>34</sup> S. Żeromski, *Snobizm i postęp*, Warszawa—Kraków 1926, s. 23.

<sup>35</sup> Rec. *Snobizmu i postępu* w: *Kultura Robotnicza* 1923, nr 6. W dziale: *Książki i czasopisma*.

spraw formy pisarskiej i do swoich własnych w tym zakresie poczynić, gdy sporządzał niejako bilans strat i osiągnięć literackich w zdaniu tylekroć cytowanym przy najrozmaitszych okazjach, a odnoszącym się przecież do tego właśnie, co się od konwencji w jego dziele odchyła:

Rysowałem wielokrotnie fikcyjne postaci [...] patriotów i [...] zrzeczenie się dóbr na rzecz ludu propagowałem wytrwale przez całe życie — psując do gruntu jaką taką wartość artystyczną swych pisanin<sup>36</sup>.

„Psując” — a więc nie taki był jego własny ideał pisarski. Nie było w nim żadnego świadomego dążenia do stwarzania nowego typu kompozycji powieściowej — były tylko próby uporania się z problematyką tak rozległą i tak skomplikowaną, że wymagała umiejętności organizowania, przekraczających skalę jego własnych uzdolnień; próby kończące się przeto w poczuciu samego autora niepowodzeniem artystycznym niemal z reguły.

### 3

Ale spójrzmy na sprawę kompozycji z innego jeszcze punktu widzenia. Czy kompozycja jest w polimorficznym organizmie dzieła jednym z tych elementów i aspektów jego morfologicznego ukształtowania, które mogą podlegać ewolucji, jak wiersz, jak styl, jak budowa zewnętrzna, zależnym od niczym nie ograniczonej woli i skłonności artysty — czy też jest układem w swej istocie nietykalnym, niezmiennym, jak w organizmie żywym system krążenia, który pod grozą katastrofy, nie może ulec zachwianiu, innymi słowy: czymś, czego dzieło domaga się z samej swej istoty i wewnętrznej natury, jako niezbędnego warunku swego istnienia. Otóż wypowiedzi teoretyków różnych czasów i okresów są na ogół dość zgodne.

Utwór literacki musi posiadać wewnętrzną pragmatykę, opartą na zasadzie prawdopodobieństwa i konieczności, niezależnie od tego, czy autor przedstawia to, co jest lub bywa w doświadczeniu, czy to, co tylko możliwe, czy to wreszcie, co zgoła niemożliwe w świecie rzeczywistym<sup>37</sup>.

To Arystoteles. Zdefiniowane przez niego pojęcie kompozycji jako układu hierarchicznego i wewnętrznie zgodnego, opartego na zasadzie prawdopodobieństwa i konieczności, okazało się właściwie nie do zakwestionowania. Nowoczesna teoria literatury wypowiada się w terminach, których semantyczna ścisłość jest bardziej precyzyjna, ale powtarza w istocie nietykalną formułę poetyki Arystotelesowskiej. Pierwszym pra-

<sup>36</sup> S. Żeromski, *Bicze z piasku*, Warszawa—Kraków 1929, s. 45 (podkr. — A. H.).

<sup>37</sup> Z. Szymdtowa, *Problemy poetyki Arystotelesa*, Warszawa 1937, s. 18. Odbitka z *Marchońta* 1937, z. 4.

wem kompozycji jest jedność. U podstawy każdego dzieła sztuki leży konstytutywne założenie, że dzieło to wyrasta z jednej, ściśle określonej intencji i odpowiednio do niej powinno działać<sup>38</sup>. Jednolitość architektoniczna utworu jest pierwszym postulatem i normą sztuki pisarskiej. Osiąga się ją przez organiczne podporządkowanie wielości elementów głównej idei. Żadna sytuacja, choćby najdoskonalej artystycznie przedstawiona, nie może być usprawiedliwiona, jeśli się nie legitymuje dostateczną racją swego istnienia<sup>39</sup>. Dzieło sztuki, w którym pisarz przedstawia złożone i związane wewnątrznie zjawiska życia, prezentuje się również jako całość złożona, której poszczególne elementy ukazane są we wzajemnych stosunkach<sup>40</sup>.

W utworze artystycznym każdy pierwiastek nabiera właściwego sensu i znaczenia, żyje w odpowiedni sposób i działa tylko w związku z innymi i przez ten związek, wszystkie części zestrzelają się we wspólnym dążeniu, zmierzają do zbiorowego celu. [...] Im zależność i powiązanie ściślejsze — tym dzieło nosi wyższe piętno artyzmu.

Od umiejętnego ujawnienia, podkreślenia nieraz niesłychanie subtelnej skali podporządkowań zależy jasność utworu. Składniki panujące, dominanty, ustalają właściwy punkt widzenia, nadają wymiary głębi utworowi, zmuszają do odpowiedniego podziału zainteresowań i bronią dzieło przed dowolnością interpretacji [...]<sup>41</sup>.

Elementem, który gwarantuje ową postulowaną i konieczną jedność zestroju, jest kompozycja.

Kompozycja jest czymś, co przenika każdy bez wyjątku czynnik dzieła: tematykę, motywy, postaci, zdarzenia, styl i język. Co więcej, dzięki niej w ogóle dzieło istnieje, ona nadaje mu zamierzony kształt i wyraz, sprawia, że jest takie, a nie inne. Można by nawet rzec, że od niej zależy wszystko<sup>42</sup>.

Nasuwa się z kolei pytanie, jakie konkretne warunki spełniać powinna kompozycja, by zapewnić utworowi ową doskonałą organiczną spójność, jakiego typu stosunki między poszczególnymi elementami składowymi utworu stwarzają ową pożądaną jedność zestroju. Rozmaici teoretycy literatury różnie tę rzecz ujmują, ale są to różnice nie tyle merytoryczne, ile terminologiczne. W istocie rzeczy zagadnienie kompozycji sprowadza się do trzech warunków, których pełna realizacja staje się w naturalny sposób synonimem artystycznej doskonałości. A więc: postulat selekcji i umiaru, tj. wprowadzania w obręb zestroju tylko takich treści, które są konieczne ze względu na założony cel, i do przyznawania poszczególnym elementom składowym utworu tylko takiej pozycji,

<sup>38</sup> Zob. R. Lehmann, *Deutsche Poetik*, München 1908, s. 109.

<sup>39</sup> Zob. H. Keiter, T. Kellen, *Der Roman*, Essen-Ruhr 1912, s. 269.

<sup>40</sup> Zob. L. Timofiejew, *Stich i proza*, Moskwa 1935, s. 81—82.

<sup>41</sup> K. Wóycicki, *Jedność stylowa utworu poetyckiego*, [W:] *Teoria badań literackich w Polsce. Wypisy*, t. 1, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1960, s. 245, 251.

<sup>42</sup> M. Kridl, *Wstęp do badań nad dziełem literackim*, [W:] *Teoria badań literackich w Polsce*, t. 2, s. 86.

jaka im się należy ze względu na ich semantyczne znaczenie w planie całości; do postulatu motywacji kompozycyjnej, tj. wiązania występujących w utworze treści przedstawionych na zasadzie przyczynowo-skutkowej wynikliwości, konsekwencji przedmiotowej i niesprzeczności, co zapewnia dziełu logikę wewnętrzną i artystyczną prawdziwość; wreszcie do postulatu swoistej celowości układu, tj. takiego ukształtowania kompozycyjnego, które by gwarantowało skuteczność społeczną dzieła poprzez zdolność intelektualnego i emocjonalnego angażowania odbiorcy<sup>43</sup>.

Tak rozumiana kompozycja jest pojęciem jednoznacznym, którego istota jest absolutnie niezależna od zmieniającego się czasu, mody, prądów literackich, poetyk i literackich programów. Jeśli niekiedy, w konkretnych analizach, a nie w wypowiedziach teoretycznych, spotkać się można z pewną wieloznacznością w tym zakresie, to wynika ona najczęściej i nieomal z reguły ze swoistej niedbałości oraz nieprecyzyjności semantycznej polonistycznego języka naukowego, z mieszania spraw i problemów w istocie różnych, kompozycji sensu stricto z zagadnieniem czysto technicznych innowacji strukturalnych, stylistycznych, z transponowaniem chwytów estetyki filmowej na grunt literatury, rozmaitego rodzaju inwersji, przesunięć planów czasowych, jednym słowem — zabiegów, które z właściwą kompozycją mają związek ledwie pośredni i o tyle tylko, o ile każda forma i każdy element dzieła pozostaje względem innych w jakimś stosunku. W istocie jednak ład, umiar, hierarchiczne rozplanowanie elementów składowych, logika zestroju, dynamika wewnętrzna układu, sprzyjająca osiągnięciu postulowanych przez artystę celów — wydają się koniecznością, której zlekceważyć i anulować nie można, czymś, co obowiązuje każde dzieło bez względu na poetykę, w jakiej zostało napisane, i na morfologiczne odrębności gatunku. Kompozycja jako wykładnik organiczności zestroju jest konstytutywną formą jego istnienia, jest czymś, czego zawsze i w każdej okoliczności domaga się natura przedmiotu. Jakikolwiek podważenie jednego z owych trzech wymienionych aspektów układu kompozycyjnego daje natychmiast o sobie znać w postaci swoistego zakłócenia i zamętu w percepcji dzieła, w trudności odbioru, w poczuciu ciemności, niejasności, nieprawdopodobieństwa, zachwiania wewnętrznej równowagi ustroju, a w ostatecznej konsekwencji — umniejszenia jego estetycznej wartości.

Kompozycja literacka nie jest zatem sprawą niczym nie ograniczonej wolności artysty, który zestawia elementy dowolnie i wedle subiektywnego upodobania, lecz jest koniecznością, jest przymusem i ograniczeniem, narzuconym przez naturę przedmiotu. Decyduje o tym po pierwsze: racjonalizm dzieła, jego intelektualna geneza. Literatura nie jest produktem ani tzw. natchnienia, ani boskiej inspiracji, ani sił demo-

<sup>43</sup> Zob. E. Kucharski, *Kompozycja literacka. Jej istota i badanie*, [W:] *Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Dobrzyckiego*, Poznań 1928, i odbitka; S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 1, Warszawa 1954, s. 393 n.

nieznych, lecz skomplikowanych operacji mózgowych. Stąd prawa myśli są zarazem prawami literatury. Dzieło sztuki literackiej jest z samej swej istoty tworem sensownym. Wszystko, co w nim wyrażone, dochodzi do głosu „poprzez świat myśli” i podlega „ze strony twórcy opanowaniu i rozumnej selekcji, owej czołowej czynności artysty w procesie twórczym, wymagającym z jego strony nieustannych decyzji w zakresie wyboru i doboru treści, sposobów ich ujęcia i wyrażania”<sup>44</sup>. Można by powiedzieć, że im większy jest udział świadomości w pracy pisarza, tym doskonalszy efekt. Natomiast wszelkie naruszenie konsekwencji i umiaru w planie racjonalnym dzieła stanowi w każdym wypadku „najpoważniejszy mankament kompozycyjny utworu literackiego”, prowadzący w przypadku skrajnym do całkowitego nawet unicestwienia artystycznej, a zatem i społecznej jego wartości<sup>45</sup>. Kto podważa ten aksjomat, kto zakłada absolutną wolność pisarza i jego rzekome prawo do całkowitego nawet ignorowania związków logicznych i norm języka, ten likwiduje literaturę. Kompozycja literacka, a ściślej mówiąc — motywacja kompozycyjna jako formatorka organicznego związku znaczeń i przedstawień w obrębie dzieła, podlegająca tym samym prawom i niebezpieczeństwom, co myśl ludzka w dochodzeniu prawd rozumowych, jest aspektem dzieła z samej swej istoty stałym i niezmiennym, nie podlegającym żadnym dowolnym eksperymentom<sup>46</sup>.

Po drugie: decydujące znaczenie dla nietykalności owej immanentnej normy kompozycyjnej ma również czas jako elementarna forma istnienia dzieł literackich. Czas narzuca postulat powściągliwości i ograniczenia, selekcji i hierarchii, rozwijania poszczególnych elementów wedle ich funkcyjnej ważności. Kompozycja jest wypadkową ścierania się dwu przeciwstawnych dążeń: twórczego pędu do wyładowania energii i nakazu powściągliwości, podyktowanego strukturalno-czasową naturą dzieła<sup>47</sup>.

I wreszcie po trzecie: finalne zorientowanie utworu literackiego. Dzieło literackie jest *sui generis* komunikatem, który, jeśli ma być zrozumiany przez czytelnika, musi się liczyć z psychologicznymi prawami procesu percepcyjnego. Tę postulowaną wydolność impresywną dzieła w stosunku do odbiorcy gwarantuje logiczna, jasna i dynamiczna kompozycja, organizująca zawartość treściową zgodnie z założeniem formatywnym utworu, tj. wysuwająca na czoło elementy o szczególnej dla wyrażenia intencji funkcjonalności, formująca je w związki i zależności o przejrzystym i zrozumiałym dla odbiorcy układzie, wreszcie poprzez

<sup>44</sup> S. Skwarczyńska, op. cit., s. 41.

<sup>45</sup> J. Trzynadłowski, *Z zagadnień teorii motywacji*, Prace Polonistyczne, seria XIV (1960), s. 192 n.

<sup>46</sup> Por. E. Kucharski, *Czynniki logiczne sztuki literackiej*, Przegląd Filozoficzny 1936, s. 463.

<sup>47</sup> Zob. E. Kucharski, *Kompozycja literacka*, s. 8 n.



odpowiednie ukształtowanie dynamiczne gwarantująca dziełu siłę wyrazu<sup>48</sup>.

Tak pojęta kompozycja jest fundamentalnym i nietykalnym prawem wszelkiej artystycznej konstrukcji. Zlekceważenie tego prawa przemienia utwór literacki w konglomerat treściowy wewnętrznie rozpięchły, ciemny, niezrozumiały, literacko martwy, pozbawiony artystycznej i społecznej wartości. Oczywiście nie każde konkretne dzieło ową całkowitą doskonałość ukształtowania kompozycyjnego osiąga, ale to już sprawa zupełnie inna.

4

Przechodząc ponownie do głównego przedmiotu naszych rozważań, przyjdzie zatem stwierdzić, że usprawiedliwianie niedomagań kompozycyjnych sztuki pisarskiej Żeromskiego rzekomym jego prekursorstwem w stosunku do dróg rozwojowych prozy współczesnej jest postępowaniem dowolnym i nieuzasadnionym z dwu co najmniej względów. Po pierwsze dlatego, że twórczość tego pisarza mieści się cała w konwencji realistycznej, a zatem może i powinna być opisywana, klasyfikowana i wartościowana tylko według kryteriów stosowanych wobec powieściopisarstwa nawiązującego świadomie do kanonu Balzakowskiego i Flaubertowskiego. Po drugie, niezależnie od tego, jak byśmy określili stanowisko tego pisarza wobec eksperymentalnych tendencji literatury dwudziestowiecznej, problemy kompozycji wchodzić tu w rachubę nie mogą, ponieważ żadna poetyka i żaden program literacki nie są zdolne i w mocy anulować racjonalnego charakteru sztuki pisarskiej i zawiesić tych praw logicznego myślenia, które rządzą literaturą.

Tak więc zarzuty dotyczące ukształtowania kompozycyjnego utworów Żeromskiego zachowują pełne i nieprzedawnione znaczenie. W związku z tym wyłaniają się dwa zagadnienia: jakie były przyczyny porażek artystycznych tego pisarza, oraz w jakim zakresie porażki owe modyfikują ogólną ocenę jego pisarskiego dorobku i wazą na ostatecznym określeniu jego pozycji w dziejach piśmiennictwa polskiego.

Jeśli idzie o zagadnienie pierwsze, stwierdzić należy, że przyczyny były różne i że było ich wiele. A więc — autobiograficzność i wspomnieniowość tej twórczości. Żeromski opanowywał twórczo tylko to, co sam poznał i przeżył. Jego twórczość jest w istocie jakby rozpisany na opowiadania, na powieści i na dramaty dziennikiem intymnym. Dostrzegł to już Borowy:

Kiedy się odczytuje jego książki wszystkie po kolei, ma się nade wszystko to wrażenie ogromnego pamiętnika<sup>49</sup>.

<sup>48</sup> Zob. S. Skwarczyńska, op. cit., s. 42, 394—395; J. Trzynadłowski, op. cit., s. 196—197.

<sup>49</sup> W. Borowy, op. cit., s. 64.

Wynikały stąd dwojakie następstwa. Pierwsze to swoista bezradność wobec materiału genetycznie innorodnego, bezradność wyrażająca się w swoistej biernej zależności od niego, w niemożności twórczego opanowania, przetrawienia i zupełnego literacko zasymilowania. Stąd w konsekwencji owe niedostatki kompozycyjne, przerosty nie przefiltrowanego twórczo surowca, dłużyzny, treści intelektualne i ideowe, nie zintegrowane z osobniczo-psychiczną indywidualnością literackich postaci i nie wmontowane organicznie w dialektykę rozwoju przedstawionych wydarzeń. Drugie to niezdolność do pisarskiego opanowania bogatszych i rozleglejszych struktur formalnych.

Żeromski jest świetnym nowelistą, tj. twórcą momentów — mniejszym powieściopisarzem, tj. konstruktorem i logikiem życia, puszczonego na dalszy a konsekwentny ciąg<sup>50</sup>.

Struktura powieści Żeromskiego wykazuje wszelkie znamiona owego luźnego gatunku, w którym po raz pierwszy ostrzył on i zaprawiał swe pióro: zamiast ciągłości zdarzeń — niespoiste fragmenty, jakby karty dziennika, które pisze i dorzuca wciąż życie, nie dbając o to, w jakim racjonalnym stosunku pozostaje stronica dziś napisana do napisanej wczoraj. Żeromski mógł w istocie każdej chwili dopisać na żądanie wydawcy każdą ilość rozdziałów dla dopełnienia wymaganej objętości utworu. Proces tworzenia kontrolowany był tu zatem świadomością artystyczną w sposób bardzo wydatnie ograniczony.

Przyczyna druga kompozycyjnego amorfizmu dzieł Żeromskiego to niewydolność wyobraźni. Żeromski był typem pisarza wybitnie aimaginatywnego: potrafił z fenomenalnym weryzmem i artystyczną sugestywnością to jedynie odtwarzać, co przeszło przez filtr jego osobistych, bezpośrednich doświadczeń. Ze względu na swą osobniczą konstytucję psychofizyczną i typ talentu był więc skazany niejako przez naturę na ustawiczne eksploataowanie złóż i pokładów własnej pamięci. Gdy mu to nie wystarczało ze względu na cel, jaki pragnął osiągnąć, gdy zmuszony był sięgać po materiał egzystujący poza owym kręgiem przeżyć podmiotowych, wskutek braku wyobraźni nie był na ogół zdolny do przełamania dystansu między sobą a tym obcym mu wewnątrznie tworzywem, traktował je skrótowo, schematycznie, uciekał się do suchej, prostej relacji — a jednocześnie, świadomy swojej w tym zakresie niewydolności, chronił się w regiony tematyczne bliskie mu uczuciowo, rozwijając ponad miarę i w sprzeczności z formatywnym założeniem utworu fragmenty dzieła, w których czuł się mocny, gdzie miał własny materiał.

Przewaga żywiołu emocyjnego to dalsza przyczyna swoistej aformii w sztuce tego pisarza. Jako osobowość psychiczna o zdecydowanej przewadze czynników emotywno-sensorycznych nad racjonalnymi, Żeromski

<sup>50</sup> [A. Grzymała-Siedlecki] Quis, rec. *Urody życia* w: *Museion* 1912, nr 8.

niedostatecznie się kontrolował. Był z organicznego, wewnętrznego popędu i impulsu lirykiem, subiektywistą, dążył do jak najpełniejszego wypowiedzenia siebie przede wszystkim. Jeśli go jakieś zjawisko uczuciowo „zahaczało”, poświęcał mu więcej uwagi, niż na to zasługiwało i niżby wypadało z planu całości. Stąd opisowe przerosty, partie liryczne, stąd swoisty stylistyczny ekstremizm i chęć wypisania się literackiego, prowadząca do wybujałości treściowych, bardzo często zupełnie nie usprawiedliwionych wewnętrzną koniecznością pomysłu.

I wreszcie źródło równie istotne owych skaz kompozycyjnych to niedostateczność pisarskiego wysiłku. Twórczość to spontaniczna, żywiołowa i o zastanawiająco, mimo wszystko, krótkim oddechu. Stąd tomy lepsze i gorsze, rozdziały wypieszczone — i wyraźnie niedopracowane. Stąd uciekanie się do banalnych i literacko raczej niezbyt wybrednych schematów fabularnych literatury sensacyjnej i rozrywkowej — nagle, nieoczekiwane przemiany losu, awantury, ucieczki, rozjazdy i wymijania się partnerów w najbardziej niewłaściwych momentach, cudowne, zba-wienne niespodzianki i uśmiechy fortuny. Są to ułatwienia konstrukcyjno-kompozycyjne, które wiarygodności utworów nie pomnażają, a z nowatorstwem sensu stricto nic nie mają wspólnego. Są to stereotypy konstrukcyjne o bardzo wiekowej genealogii i mocno w swej ekspresywnej wartości ograniczone.

Pytanie drugie: jaki wpływ mogą mieć na ogólną ocenę Żeromskiego stwierdzone tu oczywiście niedomagania jego sztuki pisarskiej? Wpływ niewątpliwie istotny. Ten znakomity pisarz nie był twórcą arcydzieł. Wychodził obronną ręką w formach strukturalnie niewielkich, w nowelach, w opowiadaniach. Ale wszystkie niemal jego większe powieści są kompozycyjnie zwichnięte. Jeśli jedynie *Syzyfowym pracem* i *Wiernej rzece* przyznaje się w tym zakresie względną poprawność ukształtowania, to przede wszystkim dlatego, że pierwsza z tych powieści jest utworem autobiograficznym, w którym z uwagi na naturę przedmiotu autor czuł się wyjątkowo pewnie i dobrze, druga jest właściwie opowiadaniem.

Bronić Żeromskiego, tuszować słabości jego pisarskiego warsztatu rzekomymi analogiami, nie ma zatem potrzeby. Jest to pisarz zbyt wielki, by wymagał stosowania jakiejś taksy ulgowej. Urzekające na swój sposób może być przecież dzieło, któremu bardzo daleko do klasycznej doskonałości. Rozchwianie kompozycji można zrekompensować wielkością i doniosłością problemów, jakie autor stawia, stopniem osobistego zaangażowania, które się udziela, urodą języka, pięknem poszczególnych fragmentów.

---

## Żeromski — Lechoń

W badaniach nad Żeromskim zupełnie prawie zaniedbano dotychczas sprawę bardzo ciekawą i nad wyraz doniosłą: zagadnienie recepcji jego dzieła, jego wpływu, oddziaływania, pozgonnej egzystencji w życiu i w immanentnych mechanizmach rozwoju i stawania się literatury. Oczywiście ogólnie wie się doskonale, że ten wpływ był ogromny, ale jest to wiedza raczej instyktowna, intuicyjna, zapisana w naszym prywatnym doświadczeniu, potwierdzana w przekazach wspominkarskich, w świadectwach niektórych ludzi pióra. Ale nikt nie pokusił się o to, aby zacząć badać te sprawy systematycznie. Jedyna książka w tym zakresie, Stanisława Eilego, podejmująca zresztą tylko jeden, wybrany aspekt tego bardzo złożonego problemu, jest zaledwie zaczątkiem i zapowiedzią. Tymczasem Żeromski stworzył, jak wiadomo, styl wypowiedzi literackiej niesłychanie sugestywny, dzięki swoistej, nieodpartej urodzie łatwo się narzucający jako wzorzec pisarstwa. Podobnie świat wyobraźni Żeromskiego i klimat ideowo-moralny jego twórczości miały wyjątkową siłę przyciągającą i zniewalającą. Żeromski stwarzał w swych dziełach rzeczywistość tak wysublimowaną w swym wewnętrznym pięknie, że niepodobna było za tym nie pójść, nie dać się temu porwać i pociągnąć. A jednocześnie był to pisarz niesłychanie kontrowersyjny, umiejący rozpalać ludzkie uczucia i pasje aż do białości, budzący tyleż entuzjastycznych zachwytów, co namiętnych i gwałtownych sprzeciwów. W każdym więc przypadku był swoistym problemem, z którym należało się uporać, przyjąć go albo odrzucić. Jak to się odbywało u poszczególnych pisarzy, bo oni przede wszystkim musieli zmierzyć się z tym zjawiskiem, w świadomości społecznej, w przeżyciach i odczuciach różnych pokoleń — to jest właśnie owa rozległa dziedzina, którą należałoby przepatrzyć, gruntownie i skrupulatnie spenetrować.

To, co chcę tu powiedzieć, będzie zaledwie próbą, i to podjętą na odcinku trochę marginalnym. Bo temat: Żeromski — Lechoń jest na pewno nie najważniejszy. Żeromski był prozaikiem, Lechoń poetą, i to odzywającym się niezwykle rzadko. Ilościowa i jakościowa odmienność obu tych zjawisk wykluczała, rzecz jasna, jakąś bezpośrednią zależność, ideowo-formalną kontynuację czy też świadomą opozycję. Lecz z drugiej strony literatura jest całością bez względu na swe gatunkowe różnico-

wania. Przy wszystkich swych transmutacjach, wynikających z odmienności tworzywa, różnaitości zainteresowań i rodzajów ujęcia, zjawiska literackie bardzo różne na pozór mogą wykazywać niejednokrotnie silne i głębokie powinowactwa. Problem Żeromski — Lechoń może być poza tym interesujący o tyle, że w dwu tych osobistościach zetknęły się bezpośrednio dwie epoki, dwa pokolenia — czas niewoli i czas niepodległości, ostatni z wielkich pisarzy stulecia klęsk, walk i nadziei, i jeden z pierwszych poetów pokolenia ówczesnie najmłodszego, które rozpoczynało swój bieg ku sławie w całkowicie zmienionych okolicznościach życia. Wzajemny stosunek dwu tych indywidualności twórczych może więc być poniekąd miarą pozycji Żeromskiego w świadomości kulturowej i literackiej społeczeństwa polskiego u progu odzyskanej suwerenności państwowej oraz stosunku jeśli nie całej, to przynajmniej pokaźnego odłamu naszej najmłodszej ówczesnie literatury do pisarza zamykającego jedną z największych, ale i najtragiczniejszych epok naszego piśmiennictwa narodowego.

Lechoń był bodaj pierwszym poetą swego pokolenia, który poznał znakomitego pisarza osobiście i niezwykle szybko dopuszczony został do pewnego stopnia zażyłości towarzyskiej w domu państwa Żeromskich. Stało się to jesienią r. 1919 w legendarnym lokalu Karpowicza przy zakopiańskich Krupówkach.

Nie pamiętam już tego dobrze — pisał Lechoń po latach — ale zdaje mi się, że przedstawiła mnie państwu Żeromskim — pani Orkanowa, żona poety, osoba nadnaturalnego wzrostu, entuzjastka życia kawiarnianego, ubrana zwykle w strój z bohaterskiej epoki dysput o Ibsena, Nietzschego i równouprawienie kobiet. Nie umiałbym też powiedzieć, jak to się stało, że to, co wydawało mi się wtedy rzeczą najbardziej nieprawdopodobną — to znaczy, już nie poznanie Żeromskiego, ale znajomość z nim, nawet zażyłość — spadło na mnie jako coś tak naturalnego, jakby to chodziło o każdego innego pana, który siadywał po południu u Karpowicza. Faktem jest przecież, że kiedy wyjeżdżałem z Zakopanego, było postanowione i przyrzeczone, że ta znajomość będzie dalej praktykowana w Warszawie, gdzie państwo Żeromscy mieli powrócić na stałe po latach przymusowego pobytu poza Królestwem i że zostaną wówczas powiadomiony o ich powrocie<sup>1</sup>.

Zadzierzgnięta wówczas znajomość istotnie została nawiązana ponownie po osiedleniu się Żeromskich późną jesienią tegoż roku w Warszawie, ale utwierdziła się dopiero latem roku następnego w okolicznościach dość osobliwych. Wiosną r. 1920 miał miejsce tajemniczy, nieoczekiwany, zaskakujący dla wszystkich zamach samobójczy Lechonia. Odratowany wówczas poeta znalazł się jednakże w stanie całkowitej depresji, absolutnej zapaści, bezradny, niezdolny do najprostszych czynności, mycia się i poruszania. Na poddanie się kuracji zgodził się z największym oporem, i dopiero na prośby i błagania matki. Kurację odbywał w sanatorium dra Piltza w Krakowie, dokąd odwiózł go Wierzyński, najwierniejszy do

<sup>1</sup> *Wspomnienia o Stefanie Żeromskim*, Warszawa 1961, s. 235.

ostatka przyjaciel. Żeromski żywo się interesował losami nieszczęsnego zamachowca i kiedy nadszedł okres rekonwalescencji, on to bodaj zaproponował, aby oddać ozdrowieńca pod jego bezpośrednią opiekę i przywieźć do Orłowa, gdzie Żeromski spędzał wakacje. Wtedy to w bliskim, codziennym obcowaniu niedawna znajomość przemieniła się w serdeczną przyjaźń, ze strony młodzieńczego poety pełną atencji i uwielbienia, ze strony znakomitego pisarza — tak znamiennej dla niego delikatnej życzliwości, jaką otaczał każdą, zwłaszcza obdarzoną talentem młodzież. Owocem owego wspólnie spędzonego lata było króciutkie opowiadanie czy raczej etiuda liryczna, napisana muzyczną prozą, o dwu wyniosłych bukach pod Witominem, *Sambor i Mestwin*, dedykowana „Leszkowi Serafinowiczowi na pamiątkę Orłowa”. Od tego lata Lechoń bywał stałym gościem w domu państwa Żeromskich, w Warszawie i w Konstancinie, wymieniali z Żeromskim swe publikacje, zawsze z dedykacjami, zachowało się trochę listów z tego okresu.

W stosunku Lechonia do Żeromskiego nie było nic z owej, zdawałoby się, naturalnej opozycji, jaką ma zazwyczaj ambitna młodzież wobec uznanej i znakomitej dojrzałości, którą odczuwa się często jako wielkość zbyt przytłaczającą, przed którą zatem należałoby się bronić. Sam Lechoń doświadczał co prawda takich momentów wewnętrznego onieśmienia i jakby sparaliżowania, gdy wyznawał w swoim *Dzienniku*, że przez długie lata nie śmiał zbliżyć się do prozy, „przytłoczony muzyką Żeromskiego, przerażony Berentem [...]”<sup>2</sup>. Odczucia tego rodzaju były jednak wyrazem nie sprzeciwu czy buntu, lecz wręcz przeciwnie, ukorzenia się przed wielkością i autorytetem, których ani przez moment nie śmiałoby się kwestionować. Zresztą dla pokolenia rówieśników poety — tak przynajmniej twierdził to Lechoń — dzieło Żeromskiego nie było właściwie nigdy zagadnieniem literackim, lecz częścią życia, które układało się jak gdyby pod rytm tej zniewalającej i hipnotycznej prozy: „ogrody, gdzie chodzili zakochani [...] były ogrodami księżniczki Elżbiety, Krystyny i Tatiany [...] w nocie księżycowe [...] szukali śladu ich stóp w alejach starych parków [...] przysięgali sobie walczyć jak Rafał, cierpieć jak Judym, umrzeć za wolność jak Hubert Olbromski [...]”<sup>3</sup>.

Mamy więc tu do czynienia z typową dla postawy romantycznej tendencją do literatyzacji życia, stylizowania biografii własnej na wzór literatury. Twórczość o potężnej sile sugestii staje się modelem nie tylko dla działalności pisarskiej, ale i dla życia, które zaczyna się przeżywać wedle ideału moralnego i estetycznego, narzuconego przez obrazy literatury. Rzutowało to na tzw. formę zjawiskową autora *Popiołów*. Każde pokolenie wytwarza sobie własny, jemu tylko właściwy obraz i wyobrażenie wielkiej postaci, nie tylko twórcy, ale i człowieka. Lechoń, gdy pisze o Żeromskim, ujmuje jego postać w kategoriach niemal zawsze mo-

<sup>2</sup> J. Lechoń, *Dziennik*, I, Londyn 1967, s. 6.

<sup>3</sup> *Wspomnienia...*, s. 234.

numentalnych. Mamy więc w danym wypadku do czynienia z wyraźną mityzacją rzeczywistości. Żeromski jawi się jako ostatni w wielkim szeregu wieszczych wodzów narodu w heroicznej epoce jego dziejów, zamyka te dzieje jako ostatni dzierżyciel harfy wenedyjskiej. Takim ukazuje się młodemu poecie w pisany po latach, na obczyźnie, wspomnieniu z owych dni spędzonych wspólnie w Orłowie. Szukając najprawdziwszej formuły, w jakiej można by zamknąć istotę tego człowieka i jego dzieła, Lechoń przywołuje pewien dzień pogodny, kiedy to po długiej wędrówce wyszli obaj na redłowskie wzgórze, skąd otworzył się przed nimi szeroki bezmiar wyjątkowo w tym dniu błękitnego jak Adriatyk morza.

Nie było wokół nas nikogo — pisał Lechoń — poza krzykiem mew, nie dochodziły nas żadne głosy z dołu czy z góry: staliśmy sami twarz w twarz z bezmierną pięknnością świata, na jednym z najpiękniejszych, cudem po stuletniej niewoli odzyskanym brzegu naszej ziemi.

Instynktem, który odkrył mi cały sens przeżywanej przeze mnie chwili — zwróciłem oczy na Żeromskiego, stojącego obok mnie i wpatrzonego w ten widok o pięknie tak potężnym i o tak wstrząsającej dla Polaka wymowie.

Wszystko, czego nas uczyły i czym czarowały jego książki: synowskie uwielbienie ziemi, czucie zmysłowe jej uroków i tajemnic, świadomość rządzącego zarówno naturą, jak nami prawa rodzenia się i śmierci, ból i palący wstyd niewoli, przepelniające duszę szczęście odzyskanej wolności — wszystko to zdawało się zawierać we wzroku, którym Żeromski ogarniał ukwieconą, szumiącą lasem i jak owa Reduta Ordoną bodzącą morze swym wyniosłym brzegiem granicę naszego kraju.

Nie wiem, czy jakikolwiek inny obraz — ułożony inaczej przez wielkiego reżysera najblźszych wydarzeń naszego życia — mógłby mi lepiej niż ta scena ukazać wielkość i cud zaszłej w życiu mego pokolenia przemiany. Żeromski stał na tej bałtyckiej skarpie jak Mojżesz na górze Synaj albo raczej jak Mojżesz, któremu u schyłku życia pozwolone było wejść do ziemi obiecanej. Był on ostatnim z wielkich proroków, z wielkich wajdelotów, wielkich harfiarzy, którzy pieśnią swą zagrzewali naród do walki i powracali wolę życia umierającym z ran i z rozpacz. Poza biblijną Judeją — tylko jeden naród, tak samo jak naród izraelski wybrany do męczeństwa i cierpienia, tylko nasz naród polski miał tych nie znanych zachodowi, nie znanych innym, potężniejszym narodom poetów-wieszczbiarzy i proroków, którzy wzgardziwszy własnym szczęściem połączyli się z duszą narodową i zdobywszy w ten sposób innym ludziom niedostępną władzę — siłą jej odmięcali serca i odkrywali zdarzenia przyszłości. Mickiewicz, Słowacki, Krasiński i Wyspiański byli takimi prorokami, takimi wodzami, słuchanymi przez naród bardziej niż przywódcy polityczni i dowódcy wojskowi. Żeromski był ostatnim z nich i jemu jednemu dane było ujrzeć to, o czym daremnie marzyli tamci, co wypatrywali gasnącym wzrokiem Mickiewicz, ginący od strasznej zarazy w Stambule, i Słowacki, umierający w biednej paryskiej izbie. Zobaczył on Warszawę wolną, wskrzeszone wojsko polskie i po stu latach rozdarcia dzielnice polskie połączone znów ze sobą aż po ów brzeg, na którym stałem z nim wtedy, a który wydawał się Polakom w niewoli kresem, wypełnieniem wszystkich ich marzeń o wolności<sup>4</sup>.

Ta aura charyzmatycznej niemal wielkości, w jakiej występuje Żeromski we wspomnieniach Lechoń, była jednakże nie tylko jego oso-

<sup>4</sup> Ibid., s. 230—231.

bistym, subiektywnym odczuciem; tak przyjmowała go i rozumiała większość ówczesnej młodzieży literackiej, a przyjaciele Lechonia z kręgu skamandryckiego szczególnie. Świadczy o tym jeszcze jedna relacja, jaką nam przekazał poeta, z uczy powitalnej, wydanej przez tworcą się dopiero wówczas grupę Skamandra w r. 1919, w niedługi czas po zainstalowaniu się pisarza w Warszawie. Żeromski w relacji Lechonia samym swym zjawieniem się, a jeszcze w wyższym stopniu tym, co powiedział, wprowadził od razu jakąś szczególną atmosferę uroczystej powagi, jaką tylko on jeden umiał stwarzać, tak iż całe to spotkanie w gronie ludzi bardzo ówczesnie młodych i nawykłych brać wszystko z potężną dawką humoru i wesołości, zamieniło się rychło w swoistego rodzaju akt namaszczenia, jakiego najmłodszej ówczesnie literaturze udzielał najwyższy autorytet pisarski.

Nie tylko my młodzi — pisał Lechoń — byliśmy wzruszeni [...], ale i starsi [...] chorobliwie nieufny względem wszystkich rozculeń Irzykowski i cyniczny [...] Rzymowski — też zachowywali się jak studenci i z równą co my treścią — oczekiwali na zjawienie się, powiedziałbym na objawienie się Żeromskiego [...].

Żeromski przyjął nasze zaproszenie z tą właśnie nigdy nie opuszczającą go powagą; jeśli my sami, choć obca nam była przesadna skromność, nie lubiliśmy przez wyostrome poczucie śmieszności myśleć o sobie poważnie — to już sam sposób, w jaki Żeromski przywitał się z nami, jego wzięcie się w czasie tego bankietu i wreszcie jego mowa jakby nadały nam tę powagę, jakby ją z nas wydobyły i powiedziały nam, że jesteśmy nie tylko beniaminkami upojonej wolnością Warszawy, ale że mamy być następcami tych, którzy nieraz wśród cierpień i walki pełnili przed nami służbę polskiego pisarza. Kiedy Żeromski podniósł się, aby podziękować za witające go przemówienia, ogarnęło nas wszystkich wzruszenie takie, jakby nagle hetman Żółkiewski wrócił z tamtego świata i miał się do nas odezwać. Ze spuszczoną, jak zawsze kiedy przemawiał, głową, jakby zarazem wstydząc się swej szczerości i bojąc się jej przeszkodzić — powiedział od razu parę zdań, które zdawały się być wyjęte z jego książek, zdań pełnych wstrząsającego liryzmu i wykluczającej wszelką poufałość godności. Zwierzył się nam, że kiedy przed niedawnym czasem dotknął go największy cios jego życia — śmierć ukochanego syna, po której długo nie mógł w żadnych podejmowanych pracach odnaleźć poczucia wagi wysiłków i sensu życia — wpadł mu w rękę świeżo wyszły w druku przysłany mu z Warszawy zbiór wierszy młodego poety, właśnie jednego z nas obecnych w tej sali. Te wiersze przeczytane jednym tchem pozwoliły mu po raz pierwszy zapomnieć o jego żalobie, połączyły go znów z tą młodością, której pozbawiła go śmierć Adasia, przypomniały mu, o czym zapomniał przybity nieszczęściem, że są, że będą zawsze młodzi, którzy walczą, którzy czują i tworzą rzeczy nowe. Było tylko jeszcze potem parę zdań tej mowy — ale wszystkie padły w nasze milczenie jak jakieś ważne objawienie, bo człowiek, który je wypowiedział, mówił zawsze tylko prawdę i tylko to, co czuł głęboko. Później Żeromski — z powagą władcy udzielającego najwyższego odznaczenia — wznosił toast na cześć poezji, i w tej chwili poczuliśmy wszyscy, że weszliśmy naprawdę i uroczysto do literatury<sup>5</sup>.

W przytoczonych fragmentach wspomnień pokazany jest Żeromski w momentach w pewnym sensie niezwykłych i wyjątkowych, ale Le-

<sup>5</sup> Ibid., s. 238—239.



choń — jak zaznaczono już poprzednio — znał pisarza najbliżej, bywał w jego domu, mógł go obserwować na co dzień. Nie zmieniało to w niczym dystansu szacunku i uwielbienia, ale dodawało do owego wysublimowanego obrazu pisarza jakby rysów człowieczej prawdy. Szczególnie wiele rysów tego rodzaju zanotował Lechoń w swoim *Dzienniku*, pisany w ostatnich latach życia, dziennik był bowiem nie tylko zapisem doraźnych i aktualnych zdarzeń, ale i zbiorem przypomnień, migawkowych portretów ludzi niegdyś znanych, refleksji o sztuce, o książkach, o literaturze, a więc i o Żeromskim, którego nazwisko powraca na kartkach tego diariusza dziesiątki razy. Są to zwięzłe, lakoniczne zapisy drobnych faktów, szczegółów, rysów osobowości, zaobserwowanych czy podchwyconych w gestach, zachowaniu się, okazjonalnych wypowiedziach niezwykłego człowieka i znakomitego pisarza, bardzo cennych dla poznania ludzkiej i pisarskiej indywidualności Żeromskiego. Gwarancją prawdy tych notatek zdaje się stanowić ich szczerłość. O ile w wypowiedziach mniej czy też bardziej oficjalnych i przeznaczonych aktualnie do durku Lechoń ujawniał zazwyczaj pewną solenność i skłonność do idealizacji wizerunku pisarza, tu nie cofa się i przed ujawnieniem słabości, zarówno człowieka, jak artysty, których i Żeromski nie był rzecz jasna pozbawiony, opinii i poglądów kontrowersyjnych, z którymi Lechoń żywo się nie zgadzał. Podkreślał rozdarcie moralne Żeromskiego, które wydawało się jakby stanem naturalnym istnienia tego skomplikowanego i powikłanego wewnętrznie człowieka, „dramat jego życia, zapisany w jego gwiazdach, wiecznie ze sobą skłóconych i nigdy nie mających znaleźć się na tej samej drodze: gwiazdach chrześcijańskiego obowiązku i urody życia”<sup>6</sup>. Wskazywał na wyjątkową delikatność Żeromskiego, posuwającą się niekiedy aż tak daleko, że on, stary i wielki pisarz, w listach pełnych „nie spotykanej dziś już elegancji” przeproszał dwudziestoletniego ówczesnie Lechonia za jakieś słowa zniecierpliwione, wypowiedziane w rozmowie dnia poprzedniego<sup>7</sup>. Ale jednocześnie był zdolny do namiętnych niechęci i najniesprawiedliwszych osądów. Zwłaszcza w świecie literatury miał swoje akceptacje bez zastrzeżeń i animozje zaprzysięgłe. Miriama np. — pisze Lechoń — „który mu imponował czytaniem, a może i nieco mistyfikował go swoją wspaniałą pozą — uwielbiał ponad istotną, zresztą naprawdę istotną wartość, chcąc nawet Akademię Literatury nazwać jego imieniem”<sup>8</sup>. Ale o Reymoncie mówił do niego i pisał „rzeczy straszne”, pokpiwał z Sieroszewskiego, „pienił się mówiąc [o Brzozowskim], choć bynajmniej nie miał powodu, aby się na niego uskarżać osobiście”<sup>9</sup>. O Nałkowskiej, kiedy wydała swój *Dom nad łąkami*, powiedział Lechońowi, że „w każdej kamienicy jest paru ludzi, którzy mogliby to napi-

<sup>6</sup> J. Lechoń, *Dziennik*, II, Londyn 1970, s. 172.

<sup>7</sup> Ibid., I, s. 358.

<sup>8</sup> *Wspomnienia...*, s. 241.

<sup>9</sup> J. Lechoń, *Dziennik*, I, s. 185.

sać”<sup>10</sup>. Ale — dodaje Lechoń — „cokolwiek Żeromski mógł powiedzieć [...], jakiegokolwiek by dawał w tym pozory niesprawiedliwości, żadna z tajemnych rządzących nim pobudek nie mogła być niska i [...] nad wszystkim sprzecznościami jego namiętnej natury” górowała zawsze „owa wielkość, owa wspaniałomyślność duszy, którą on jeden z pisarzy swego pokolenia był w tym stopniu udarowany jako człowiek [...]”<sup>11</sup>.

Tę chwiejność i wewnętrzną sprzeczność postaw i poglądów dostrzegł też Lechoń w pewnych opiniach politycznych pisarza, co do których on sam, nieprzejednany emigrant, miał wątpliwości, czy godzi się je „rewelować publicznie”, skoro mogą być one „wodą na młyn” tego, co się stało w Polsce po wojnie. W imię jednak prawdy i uczciwości świadka wydarzeń decyduje się jednak. Przypominając mianowicie, jak to po bitwie warszawskiej latem r. 1920 napisał Żeromski „kawałek prozy” *Na probostwie w Wyszku*, bardzo ostry politycznie, przeciw Marchlewskiemu i Dzierżyńskiemu, przywołuje Lechoń pewną rozmowę, jaką mieli obaj parę tygodni przedtem, gdy ofensywa rosyjska ruszyła na Polskę spod Kijowa. Otóż Żeromski — notuje Lechoń — „pod którego opieką kurowałem się wtedy w Orłowie, zatrzymał się nagle w czasie naszego spaceru po pomoście i powiedział: »Nie ma innej rady, tylko musimy zaraz stworzyć nasz własny rząd bolszewicki. Marchlewski i Leszczyński — to przecież także Polacy«”<sup>12</sup>. Opinii tej oczywiście Lechoń nie podzielał; co by się stało z Polską, „gdyby jej jedyną ideologią był Żeromski” — komentuje od siebie tę rewelację — ale dodaje jednocześnie: „przynajmniej w tym kajecie niech to zostanie jako przyczynek do portretu tego jakże skłóconego wewnątrz, ale naprawdę wielkiego człowieka, który grubo rzeczy biorąc był endekiem w polityce zagranicznej i prawie komunistą w rzeczach społecznych”<sup>13</sup>. I uzupełnia tę opinię gdzie indziej:

Przerzucałem wczoraj *Przedwiośnie*, o wiele piękniejsze i zupełnie inne niż wydawało mi się, gdym je czytał po raz pierwszy. Nie ma co nad tym debatować — Żeromski był komunistą, powoli, ale coraz bardziej odrywającym się od szlacheckiej łodygi — oczywiście też patriotą, nacjonalistą, który na pewno nigdy by się nie pogodził ze Stalinem<sup>14</sup>.

W opiniach Lechońia o twórczości Żeromskiego uderza nieomylna na ogół intuicja, która przy całym oczarowaniu urodą tego pisarstwa reaguje jednocześnie bezbłędnie na wszystkie jego słabości. Wielekroć pisze więc np. o rozgadaniu Żeromskiego jako niezbyt szczęśliwym dziedzictwie po nim w prozie polskiej, ale uzupełnia zarazem to zastrzeżenie trafną uwagą, że „są stronicie Żeromskiego niepowściągliwe, a genialne”<sup>15</sup>. Podkreśla zwłaszcza jego nieomylną wrażliwość i wynalazczość ję-

<sup>10</sup> Ibid., s. 149.

<sup>11</sup> *Wspomnienia...*, s. 242.

<sup>12</sup> J. L e c h o ń, *Dziennik*, I, s. 348.

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> Ibid., II, s. 385.

<sup>15</sup> Ibid., I, s. 213.

zykową, przytaczając jako przykład opis pogrzebu Tatiany w *Urodzie życia*, który czytał „wstrząśnięty i splakany”. W opisie tym użył Żeromski dziwnego słowa „wychyniony”: „Marsz żałobny Beethovena jakby z czeluści piekieł wychyniony”. Nie wiem — wyznaje Lechoń — co słowo to naprawdę i ściśle znaczy, „chyba wychylenie się, wydobyć, ale w jakiś groźny, tajemniczy sposób z jakichś mroków i otchłani. Zajrzeć do Lindego i Karłowicza, czy oni to znają. A może to wymysł Żeromskiego, wcale bym się temu nie dziwił — to jego dźwięki i jego nastrój”<sup>16</sup>.

Lechoń ma pełną świadomość niepowtarzalnej wyjątkowości stylu Żeromskiego, nie do podrobienia przez kogokolwiek. Określa ów styl jako rodzaj wypowiedzi, który można by przypisać tyleż do prozy, co poezji, jako swoisty gatunek frazy muzycznej, która była wyłącznie Żeromskiego absolutną własnością, tak iż wszelkie próby kontynuowania czy naśladowania tej prozy kończyły się niepowodzeniem, prowadziły do nieznośnej manieri, „zupełnego rozbicia kompozycji i rozprężenia myślowego”, z którego powieść polska wydobywać się zaczęła dopiero na parę lat przed wojną. Bardzo trafnie zauważa też Lechoń, że jedną z istotnych cech sztuki pisarskiej Żeromskiego była skłonność do fabuł melodramatycznych, co tak jaskrawo ujawniło się zwłaszcza w *Dziejach grzechu*. A jednak — dodaje

— ...nieraz myślę, że mimo całej melodramatyczności, mimo brukowości swej niemal, *Dzieje grzechu* były i zostaną jedną z najlepszych powieści Żeromskiego i że był w nich bardziej sobą niż w różnych *Walgiarzach*. Ta melodramatyczność, ta naiwność — to przecież cały Żeromski. Są tam pomysły niezwykle — jak to, że upadek Ewy zaczyna się w dzień jej oczyszczenia. Postać Bodzanty, który jest fantastycznym Tartuffem na tragiczno, to badaj człowiek nieznanym przedtem w literaturze, to studium godne Dostojewskiego<sup>17</sup>.

Ten pisarz, tak często rozgadany, niepowściągliwy, operujący stereotypami literackimi o nie najwyższej wartości, naiwny („naiwność” — to słowo bardzo często wracające w Lechoniowskich charakterystykach Żeromskiego), był jednak w kilku ważnych sprawach prawdziwie wielki. W czasie owego pobytu w Orłowie w r. 1920 Lechoń miał sposobność podpatrzeć niejako jedną z najgłębszych tajemnic geniuszu pisarskiego autora *Popiołów*, niezwykle czujne w nim i wrażliwe odczucie natury. Gdy przychodziły dni szarugi, deszczu i wichrów, Lechoń nudził się i był gotów ponownie popaść w owe stany depresji, z których wydobywał się z tak wielkim trudem.

Pamiętam dobrze — pisze — uczucie pustki i beznadziei, które budziły we mnie owe dni deszczowe, spędzane w pustym nadmorskim hotelu; wiatr wyjący za oknami, łomot fal i widok, a raczej brak widoku nieba i morza, zasnutych jakby tą samą płachtą szarugi — wszystko to było doprawdy ponad nerwy biednego

<sup>16</sup> Ibid., II, s. 242.

<sup>17</sup> Ibid., I, s. 263.

warszawiaka, przywykłego do gwaru stołecznej ulicy i świateł rozbawionej kawiarni. Natomiast wysoki, o potężnych ramionach, o nie do zapomnienia władczej, jakby z jakiejś Rodinowskiej rzeźby, głowie pan, który codziennie przychodził ze swego domku do hotelowej restauracji [...] zdawał się być bynajmniej nieporuszony tą rozpaczliwą pogodą, co więcej, pomyśleć można było chwilami, że ta szaruga, zawieja i łomot morza jest to jak gdyby przychylny mu żywioł, spokrewniony z nim i mówiący szczególnie zrozumiałą mową [...] Czulość Żeromskiego na przyrodę, polską przede wszystkim, będącą jednym z najsilniejszych wyrazów jego pisarskiego geniuszu — była też wiecznie drgającą struną jego ludzkiego uczucia, jego instynktem tak silnym, jak u innych instynkt człowieka, była źródłem jego ustawicznych uniesień, bliskich zarazem mistycznego zachwycenia i zmysłowej rozkoszy. W owe chmury, w tę szarugę wczesnej jesieni, które dla mnie były tylko obrazem dręczącej nudy i przeszkodą do wyjścia z niezabawnego hotelu — Żeromski patrzył zamyślonym, prawie łzami zasnutym wzrokiem, jakby chciał nim przeniknąć tajemnicę pośpiechu tych chmur, pędzących po niebie, melancholii jesiennego deszczu i wiecznych odpływów i przyptyków morza<sup>18</sup>.

Rozpatrując blaski i cienie dzieła Żeromskiego, najwyższej wartości, która rozstrzygała o miejscu i znaczeniu pisarza w kulturze polskiej, dopatrywał się Lechoń w jego wysublimowanym, wzniosłym idealizmie, i w tym, co sam Żeromski określał nazwą „honor”, w jakiejś nie spotykanej u nikogo innego zgodności dzieła i życia. Ten idealizm, pogardzany niekiedy przez nas samych, a nie znany zupełnie światu, przypisywał zresztą Lechoń całej literaturze polskiej, widząc w tym jej największą i oryginalną wartość, którą mogłaby właśnie światu ofiarować, a czego nie umiemy niestety pokazać innym. A Żeromski tego heroicznego idealizmu, szlachetności i honoru, które stanowiły dla niego jakby jedyną i właściwą formę istnienia, był przykładem najbardziej świetnym i wielkim.

Pamiętam — wspomina Lechoń — premierę *Przepióreczki*, której słuchałem już przemądrzały, już nauczony, że to jest prowincjonalne, naiwne. Z czymś takim wyrwałem się na antrakcie do Eustachego Czekalskiego, trochę śmiesznej i nawet plugawej figury. Na co ten mi odpowiedział: „Tak widzi pan, ale niech mi pan wskaże drugiego pisarza na świecie, który by napisał tak szlachetną sztukę, tak szlachetnie czuł”. Naturalnie — przyznaje Lechoń — że nie ma drugiego takiego pisarza i drugiej takiej literatury. Francuzi, Anglicy, Niemcy — albo obserwują, albo ironizują, Rosjanie — chcieliby nieba na ziemi, a skoro ono jest niemożliwe, gotowi są zastąpić je piekłem. Tylko polska poezja, tylko Żeromski, Prus, Orzeszkowa wierzyli, że można znaleźć szczęście w poświęceniu, że w szczęściu jednego są wszystkich cele. Niepojęte jest, że nikt z Polaków nie umiał tego wytłumaczyć zagranicy. W ankiecie „Wiadomości” połowa pisarzy wygłupia się na temat wpływu Prousta, Huxleya, Balzaca, któremu ulegli. To zwykły śmieszny polski snobizm nie mówić, że wszystko, co u nas najlepsze, zawdzięczamy Mickiewiczowi, Wyspiańskiemu i oczywiście także rozgadane mu, naiwnemu, ale jakże wielkiemu w swym świętym ogniu Żeromskiemu<sup>19</sup>.

Ten idealizm, tę postawę wierności potrafił Żeromski nie tylko propagować w sztuce, ale i praktykować w swoim własnym życiu. Przy-

<sup>18</sup> *Wspomnienia...*, s. 228 n.

<sup>19</sup> J. Lechoń, *Dziennik*, I, s. 231.

pominając na marginesie lektury jakiejś nieważnej książki o Katarzynie II stosunek do niej ówczesnych europejskich luminarzy postępu, Diderota, Woltera, encyklopedystów oraz identyczny stosunek pochlebczego zachwytu rozmaitych klerków współczesnych wobec różnych dyktatorów naszej epoki, Lechoń przeciwstawia im Żeromskiego, który był rzecz jasna nie znany szerszemu światu i — jak pisze poeta — „różne francuskie literackie mogoby uważałyby go pewno za prowincjonalną figurę. Ale cóż za wielkopaństwo było w tej zgodzie jego literatury z jego życiem”<sup>20</sup>.

Toteż Żeromski staje się dla Lechonia jakby miarą rzeczy, punktem odniesienia dla wszystkich literackich porównań, zwłaszcza gdy nasuwają się jakieś związki i analogie z pisarzami obcymi, a określenie któregoś z nich, że jest — dajmy na to — „amerykańskim Żeromskim”, staje się największą pochwałą. Tak właśnie zachwycając się Faulknerem, dostrzega w nim rys istotny aury Żeromskiego, tylko jakby w stopniu o tyle spotęgowanym, o ile Faulkner istotnie Żeromskiego przewyższa.

Jestem wciąż pod wrażeniem i urokiem Faulknera. Wszystkiego spodziewałem się po tym amerykańskim pisarzu tylko nie tej intensywności, a zarazem subtelności atmosfery, jaką przesycone są ostatnie karty [mowa tu o powieści *Niepokonane*]. Można tu powiedzieć, jest to szczyt Żeromskiego, tylko niestety dla nas, jest to bardziej konkretne, uchwytnie, bo daje to niezwykle wrażenie w przekładzie, w którym jak wiadomo Żeromski ginie, gdyż wszystko w nim jest stylem, muzyką. Ale coś jest w ludziach tej powieści z ludzi Żeromskiego, aż do uroku, jaki zabójstwo wywiera na Faulknera, tak samo na Żeromskiego. Wiem już, że będę długo żył tą powieścią, jej czarem i problemami, które otwiera<sup>21</sup>.

Arthura Millera wręcz nazywa Żeromskim Ameryki:

Miller jest w tej chwili Żeromskim Ameryki i jak tamten Polakom odkrywa on Amerykanom i uświadamia im ich najważniejszy problem. Co dzień prawie wszyscy widzowie mężczyźni płaczą na tej sztuce [chodzi tu o *Śmierć komiwojżera*]. Każdy tutaj albo sam jest sprzedawcą albo synem sprzedawcy, albo robiąc co innego — marzy tak jak sprzedawca z tej sztuki o lepszym losie, którego nie osiąga, zmarnowawszy w pogoni za nim życie.

Jest u Millera parę scen, a zwłaszcza świetnie mówiony przez aktorkę monolog żony, tak pełne ludzkiego współczucia, że nasuwa się porównanie właśnie z Żeromskim, z jego rolą w życiu polskim<sup>22</sup>.

Podobnie w Balzakovskim *Jaszczurze* dostrzega Lechoń „napięcie uczuciowe, wybuch retoryczny” jakby wzięte wprost z Żeromskiego<sup>23</sup>, dopatruje się analogii między Żeromskim a Stendhalem; Czarowice, Nienascy, Sułkowscy to jakby polskie wersje Juliana Sorela, z tą jedynie różnicą, że ich pasje i namiętności sublimowały się w ambicję wzniesie-

<sup>20</sup> Ibid., s. 286.

<sup>21</sup> Ibid., s. 393.

<sup>22</sup> Ibid., s. 28.

<sup>23</sup> Ibid., s. 265.

nia się ponad miłość i szczęście osobiste. Żeromskiemu zarzucano niejednokrotnie, że pisał powieści z tezą, że problem ideowy zbyt często przytłaczał w jego utworach żywioł epicki. Tymczasem, zdaniem Lechonia, w porównaniu z intelektualnym rezonerstwem niektórych beletrystów zachodnich o światowym rozgłosie Żeromski wydaje się niekiedy samym żywiołem. Lechoń przywołuje tu przykład bardzo zresztą nie lubianego przez siebie Andre Gide'a. Odegrał on — pisze Lechoń —

...niewątpliwą rolę w rozterkach i poszukiwaniach moralnych swego i paru następnych pokoleń francuskich, był reakcją na witalizm wielkiej prozy swego kraju, ale [...] zostanie [on] jako wychowawca, jako stylist, ale nie jako twórca, nie jako malarz ludzi. Większość jego powieści wywodzi się z tezy moralnej i do niej prowadzi. Stąd wrażenie w tak pozornie śmiałej powieści, jak *Les Faux monnaieurs* — że jest to literatura umoralniająca [...]. Kiedy go porównać z tak prowincjonalnym, tak hermetycznym dla cudzoziemców i tak sztandarowo ideowym naszym Żeromskim, ma się wrażenie w *Ludziach bezdomnych* czy *Urodzie życia* po prostu bezideowego żywiołu. I przez tę prawdziwość, przez bliskość życiu ten naiwny Żeromski nieraz wydaje mi się po prostu mądrzejszy od wciąż rozmyślającego Gide'a <sup>24</sup>.

Zupełnie odrębnym zagadnieniem jest sprawa stosunku własnej twórczości Lechonia do spuścizny pisarskiej Żeromskiego, jako faktu literackiego i ideowego, który w osobistym doświadczeniu poety odegrał olbrzymią rolę. O fascynacji Żeromskim jako człowiekiem i pisarzem świadczy najwymowniej rola, jaką mu wyznaczył Lechoń w nie napisanej ostatecznie powieści *Bal u senatora*. Z powieścią tą zmagał się poeta przez wiele lat i te zmagania zakończyły się totalną klęską. Kilka fragmentów, opublikowanych w „Wiadomościach” londyńskich, oraz liczne zwierzenia na ten temat, rozsiane w tomach *Dziennika*, pozwalają jedynie najogólniej zrekonstruować zamysł całości. Autor, wyzyskując swoje rozległe ongiś towarzyskie koneksje, zamierzał dać coś w rodzaju polskiego Prousta, oczywiście na miarę swoich możliwości. Powieść miała być ewokacją „czasu utraconego”, dawać w przekroju obraz społeczeństwa polskiego lat międzywojennych i wojennych, rozpadu pewnej epoki, ginącej w kataklizmach historii. Lechoń zamierzał ją zaludnić tłumem postaci, które miały być kontaminacjami osób realnych i fikcyjnych, z przymieszką jego własnych, osobistych doświadczeń. Jedną z centralnych postaci dzieła miał być właśnie Żeromski, występujący tu pod nazwiskiem Skargi. Cała trudność polegała na tym, aby uprawdopodobnić wielkość i niezwykłość formacji duchowej bohatera, tego, co w Żeromskim rzeczywistym było prawdę onieśmielające, a co w powieści, rządzącej się prawami fikcji literackiej, mogłoby budzić niedowierzanie. Sprawa Skargi-Żeromskiego miała być tragedią „marzeń spełnionych, czyli państwa, które — jak to Lechoń określa — powstawszy przez poświęcenie i rewolucję musi od razu walczyć z innym poświęceniem i rewolucją” <sup>25</sup>, a jednocześnie obra-

<sup>24</sup> Ibid., s. 10.

<sup>25</sup> Ibid., s. 58.

zem powolnego zachodu „Polski romantycznej”, ostatecznego zmierzchu tego „humanitarnego rewolucjonizmu”, którego Żeromski był ostatnim bodaj wyznawcą i nauczycielem. Obok bohatera miała być zarysowana choćby sylwetka „młodej żony” starego pisarza, „tak jak Hania Żeromska zdobytej przez miłość wielkiego człowieka”, i koniecznie jakaś „kontemplacja przyrody, może najlepiej polnych kwiatów, prawie świadome naśladownictwo Żeromskiego”<sup>26</sup>.

Realizacja powieści utknęła już na kilku fragmentach, których publikacja w prasie emigracyjnej przyniosła właściwie rozczarowanie; było to nie tylko nieporównywalne z Proustem (do którego Lechoń się wyraźnie przymierzał), ale ujawniło zarazem niedostatek uzdolnień epickich autora. Samo jednakowoż wyznaczenie roli protagonisty bohaterowi powieściowemu, modelowanemu wyraźnie na postaci Żeromskiego, świadczyło o wciąż żywej obecności autora *Popiołów* w życiu Lechonia, o nie słabnącej nigdy fascynacji zjawiskiem. Nasuwa się zatem pytanie, jaki mógł być czy też był udział Żeromskiego, człowieka i pisarza, w formowaniu się poetyckiej osobowości Lechonia.

Oczywiście o jakichś zbieżnościach i zależnościach bezpośrednich, o kontynuacji wątków wobec odmienności uprawianych przez obu form wypowiedzi pisarskiej mowy być nie mogło. Lechoń miał w poezji jednego przede wszystkim mistrza, który był dla niego nieporównywalny z kimkolwiek — Mickiewiczem. Zbliżyć się do Mickiewicza, napisać choćby jeden wiersz na miarę Mickiewiczowskiego *Do Matki Polki*, było to marzenie nieosiągalne. Ale na formację poetycką Lechonia, jego osobowość, styl, aurę i tonację jego pisarstwa złożyły się różne wpływy sumujące się ostatecznie w określoną postawę i determinujące niejako raz na zawsze obraz poety. Otóż wydaje się, że Lechoń nie byłby sobą bez tego wielkiego doświadczenia i przeżycia jego młodości, jakim był dla niego Żeromski. Romantyzm z Mickiewiczem na czele był niewątpliwie szkołą poetycką Lechonia. To była tradycja, do której odwoływał się poeta świadomie. Żeromski był ostatnim ogniwem w tej tradycji i miał tę wyższość czy przewagę nad przeszłością sprzed wieku, że był rzeczywistością żywą, dotykalną, aktualnie obecną. Tamto — to była wielka legenda, on — to była legenda urzeczywistniona. Cała nasza wielka romantyka jakby przychodziła z oddalenia i mówiła słowami tego żywego człowieka. On sam był jakby ucieleśnieniem Polski romantycznej, Polski najszlachetniejszych ofiar i poświęceń. Jest w *Dzienniku* Lechonia jedno zdanie, które zdaje się być wyznaniem jego wiary jako człowieka i poety: „Być człowiekiem, ale naprawdę, np. *Dziadów*, *Pana Tadeusza* i Żeromskiego — to by zupełnie wystarczyło do mądrego i szlachetnego przejścia przez życie”<sup>27</sup>. W tym jednym zdaniu zamyka się cały program, a więc i program twórczości, bo dla poety życie i twórczość to jed-

<sup>26</sup> Ibid., s. 49.

<sup>27</sup> Ibid., II, s. 28.

no. Z Żeromskim łączyło Lechonia jego urzeczenie Polską, nie tylko w *Karmazynowym poemacie*, w którym odczynianie uroków staje się tak bezsilne, i raz po raz autor tych wierszy owym czarom i urokom polskim ulega, ale aż do końca w ostatnich utworach poetyckich, w których pojawiają się w pełnym komplecie wszystkie rekwizyty historii i mitologii narodowej. Z Żeromskim zdaje się dzielić poeta jego patos i koturnowość, szczególną wrażliwość na wszystko, co objawia się w geście bohaterstwa, poświęcenia, ofiary. Cała Lechoniowska retoryka nieustającej walki o najwyższy moralnie status istnienia przypomina uderzająco tak znamienne dla Żeromskiego romantykę tragicznych wyrzeczeń i rezygnacji w imię wartości ponadosobistych. Z Żeromskim łączy wreszcie Lechonia charakterystyczne dla obu rozdzielenie wewnętrzne. Obaj w swych wątkach polskich są twórcami hermetycznie zamkniętymi dla obcych, ale w każdym z nich żyje jednocześnie ktoś drugi, zmagający się z odwiecznym i powszechnym dramatem egzystencji, zmysłowo rozkochany w pięknościach życia i obsesyjnie opętany myślą o śmierci. Było to zapewne niezależne od siebie powinowactwo dwu podobnie zorganizowanych osobowości duchowych, ale osobowość wydaje się być tyleż zdeterminowana przez działające w niej wrodzone mechanizmy psychosomatyczne, co i z zewnątrz oddziałujące czynniki kulturowo-społeczne. Osobowość Lechonia jest nie do pomyślenia bez naszej wielkiej tradycji literackiej, która u nas w Polsce była zawsze nie tylko czystą pięknoscią bez żadnych zobowiązań, ale szkołą, regułą i normą życia. W szkole tej był Żeromski wychowawcą i nauczycielem jednym z pierwszych i najważniejszych. Nauczycielem, którego się nie zapomina. Lechoń bardzo trafnie podkreśla, że sekretu twórczości i oddziaływania przez sztukę niepodobna wytłumaczyć bez reszty za pomocą metod nauki. Wielkość pisarza i magia osobowości pisarskiej to jest bardzo często zjawisko wymykające się jakiegokolwiek analizie. Tak było właśnie z Żeromskim. Między nim a czytelnikiem jego urzekającej prozy „był związek czucia”, związek „nerwów”, który wytwarzał kult pisarza „poza wszelkim [...] rozumowaniem”.

Podziw i szacunek dla Żeromskiego, tak wymownie ujawnione w pierwszych młodzieńczych kontaktach początkującego poety z wielkim pisarzem, okazały się niezmiennie i trwałe. Nie pomniejszyły ich i nie osłabiły ani lata umykające, ani kataklizmy historii, ani oddalenie w przestrzeni. Jakby na przekór naturalnym i bezlitosnym mechanizmom życia Lechoń zachował wzruszającą wierność temu młodzieńczemu swemu oczarowaniu. W tej wierności ujawniła się zarazem głęboka mądrość, która nie odrzuca lekkomyślnie tego, co dawne, lecz raczej wiąże i łączy rwące się ogniwa pracy historycznej narodu, wiedząc doskonale, że są wartości i prawdy, których nie są zdolne przekreślić żadne ewolucje zmieniających się koniunktur i orientacji. Być człowiekiem na obraz i podobieństwo bohaterów Żeromskiego — przypomnijmy raz jeszcze to znamienne zdanie — „to by zupełnie wystarczyło do mądrego i szlachetnego przejścia przez życie”.



Dziś, gdy tak często odwracamy się od Żeromskiego i nie potrafimy ogarnąć wszystkich jego piękności, gdy w krótkowzrocznej zarozumiałości krzywimy się na niego, tropiąc jego urojone pomyłki i skazując na rzekomą nieaktualność jego idealne szaleństwa, to wyznanie i uwielbienie znakomitego poety dla niezapomnianego mistrza jego młodości mogą być mądrą nauką i lekcją dla nas.

1974

## Żeromski — wczoraj i dziś

Twórczość pisarza, który należy do przeszłości, rozpatrywać można pod dwojakim kątem widzenia. Można w niej widzieć fakt i zjawisko historyczne i oceniać ją wówczas kryteriami i upodobaniami epoki, w której pisarz ów działał. Ale można też, patrząc na czyjeś pisarstwo z perspektywy lat, które minęły od momentu zamknięcia tego dzieła, pytać o stopień jego aktualności, żywotności i siły w dniu dzisiejszym. Otóż chciałbym w tym artykule tak właśnie, dwustronnie spojrzeć pokrótce na problem, który można by określić jako „sprawę Żeromskiego”. Kim był dla swych czytelników Żeromski wczoraj i kim jest czy powinien być dzisiaj?

Pytanie wydaje się tym bardziej istotne i warte odpowiedzi, że mamy w danym wypadku do czynienia z pisarzem niesłychanie kontrowersyjnym, prowokującym bardzo sprzeczne opinie. Żeromski był zawsze dla jednych oczarowaniem, dla innych kimś nie do przyjęcia. I jest nadal dla jednych martwą skamieliną, przeszłością, anachronizmem, dla innych faktem życia bieżącego jak najbardziej realnym i życie to czynnie formującym.

Kim był Żeromski dla generacji wczorajszej, to rzecz wszystkim wiadoma. Wdawać się tu w szczegółowe roztrząsanie roli i znaczenia tego pisarza w świadomości zbiorowej byłoby wysiłkiem zbytecznym. Wystarczy przypomnieć kilka głosów i wypowiedzi pokolenia, które było bądź Żeromskiemu współczesne, bądź dojrzało i kształtowało swój stosunek do świata w klimacie bardzo jeszcze żywego i bezpośredniego oddziaływania sztuki tego pisarza. Pominiemy tu odczucia twórców generacji pozytywistycznej, jak Prus, Sienkiewicz, Orzeszkowa, którzy spoglądali na to nowe zjawisko z podziwem, ze zdumieniem, czasem z zachwytem, czasem z zaniepokojeniem i wyraźną dezaprobatą, ale ulec bez zastrzeżeń magii tego niezwykłego talentu nie mogli, ich własna twórczość była fenomenem zamkniętym, w swym charakterze określonym i ustalonym. Ale dla metrykalnie współczesnych, dla pokolenia rówieśników był Żeromski ewenementem, który zdawał się przesłaniać wszystko, co świeciło wówczas na firmamencie literatury. Wszystkie owe określenia, które ówczesna generacja słowami swoich krytyków nadawała Żeromskiemu, a które mogą się nam dziś wydawać zbyt przesad-

ne i patetyczne: „duchowy wódz pokolenia”, „prorok niepodległości”, „pierwsze serce w ojczyźnie”, „ostatni wajdelota” — wyrażały w istocie rzeczywiście przeświadczenia i uczucia ludzi tamtej epoki.

Żeromski — pisał po latach o tych sprawach Ludwik Hieronim Morstin — robił szalone wrażenie swoim zjawieniem się i onieśmielał, przynajmniej nas, młodych. Miało się uczucie, że się obcuje z kimś tak wielkim, jakby no, z Mickiewiczem, gdyby mógł zmartwychwstać i którego — jak pisał poeta — chciałoby się w rękę pocałować, spojrzeć mu w oczy i odejść w milczeniu. Można było słuchać, co Żeromski mówi, ale dyskutować z nim, sprzeciwiać mu się nikt by się nie odważył<sup>1</sup>.

Zmarły tragicznie w r. 1956 znakomity przedstawiciel przedwojennej grupy poetyckiej Skamandra Jan Lechoń, którego Żeromski w ostatnich latach swego życia darzył bliską i serdeczną przyjaźnią, twierdził zawsze, ilekroć mowa była o Żeromskim, że „przystępuje do niego jak do cudownej zjawy historii” i że patrzy nań zawsze „ze łzami w oczach, niemal jak na zmartwychwstałego nagle hetmana Żółkiewskiego albo Mickiewicza”. Lechoń dał też bodaj najpełniejszą syntezę uczuć i nastrojów swojego pokolenia w stosunku do wielkiego pisarza, gdy mówiąc o twórczości Żeromskiego nazywał ją „cudowną, przez dwa pokolenia ze łzami w oczach, z tchem zapartym słuchaną mową [...] do narodu [...] o miłości ojczyzny [...] o wzniosłym pięknie nieznanego i pohańbionego cierpienia [...]”. Przez czterdzieści lat — pisał Lechoń — naród słucha tej mowy, zawsze prawie mówiącej to samo i pragnie słuchać jej bez końca, gdyż zawsze słyszy w niej zachwyt dla swej ziemi, upojenie naszą mową [...] słucha jej jak słów matki słyszanych w dzieciństwie, jak słów polskich poetów, czarujących jego młodość...”<sup>2</sup>. Jeśli nawet niejedno w tym świadectwie Lechonia przypiszemy młodzieńczej i poetyckiej egzaltacji, to niepodobna przecież nie przyznać, że była w tej powszechnej adoracji jakaś istotna i społeczna prawda, skoro inny pisarz, tak obcy wszelkiej uczuciowej przesadzie, sceptyk i racjonalista, Tadeusz Boy-Żeleński, pisząc o Żeromskim uderzał w ten sam ton wzniosłości. „Tak przywykliśmy w każdej chwili oglądać się w stronę Żeromskiego — pisał Boy pod wrażeniem zgonu pisarza — tak przywykliśmy, że on jest sercem, myślą, sumieniem narodu, iż śmierć jego to na żywym ciele rana, która niełatwo się zablizni. Trawa zarasta wszystkie groby i życie zwycięża wszystko, nurt jego popłynie dalej, ale na całym obszarze Polski nie ma nikogo, kto by mógł zająć miejsce osierocone przez Żeromskiego. On był jedyny i — w pewnym sensie — ostatni”<sup>3</sup>.

O zasięgu społecznego rezonansu, jaki wywoływał Żeromski, rezonansu, jakim nie mógł się poszczycić żaden inny ówczesny pisarz, daje

<sup>1</sup> L. H. Morstin, *Spotkania z ludźmi*, Kraków 1957, s. 131.

<sup>2</sup> J. Lechoń, *O literaturze polskiej*, New York 1946.

<sup>3</sup> T. Żeleński (Boy), *Stefan Żeromski nie żyje*, [w:] *Pisma*, t. 6: *Szkice literackie*, Warszawa 1956, s. 56.

najlepsze bodaj wyobrażenie świadectwo znakomitego krytyka tamtych czasów Antoniego Potockiego. Podkreślając niesłychaną typowość i społeczną reprezentatywność, a zatem i swoistą prawdziwość bohaterów Żeromskiego, opowiada Potocki w swoich *Kartkach z współczesnego dziennika*, jak to „po ukazaniu się *Siłaczki* redakcja »Głosu« zasypywana była po prostu mnóstwem listów z zapadłych kątów prowincji, w których czytelnicy, stali i przygodni, już to napadali na Obareckiego, już to wymyślali na swój własny »Obrzydłówek«, tj. Kozienice, Grójce, Kutno lub inny Pacanów. »Obrzydłówek« stał się w sferze młodej, rozjeżdżającej się z uniwersytetu inteligencji synonimem zapadłej, prowincjonalnej dziury, a dr Obarecki przezwiskiem przeciętnego »pioniera cywilizacji«, wyruszającego z ideami i zamiarami na posadę do Obrzydłówka”<sup>4</sup>. Oczywiście nie zawsze wyjazd taki kończył się równie sromotną klęską i kapitulacją. Dla tysięcy młodych mężczyzn i dziewcząt postaci „siłaczek”, doktorów Piotrów i Judymów były istotnie wzorem postępowania, wzniosłym ideałem, który ich zagrzewał do wytrwałej walki o moralną i społeczną przemianę świata. Stanisław Posner, jeden z czołowych działaczy Polskiej Partii Socjalistycznej, zastanawiając się po latach nad znaczeniem i wpływem na ówczesną młodzież demokratyczną *Ludzi bezdomnych*, podkreślał z naciskiem, jak bardzo trudno ludziom dzisiejszym zrozumieć wielkość i zakres tego wpływu. „Dzisiejsze pokolenie — pisał Posner — nie rozumie, nie może zrozumieć wrażenia, które uczyniła ta powieść. Nie była to tylko piękna wspaniała książka. Była to Ewangelia, dosłownie »Zwiastowanie Dobrej Nowiny«”. Każdy działający w owym czasie społecznik, każdy socjalista i bojownik rewolucji „widział w tej książce obraz swojego życia i swojego marzenia...”<sup>5</sup>. Sam Żeromski wspominał w jednym ze swych utworów, jak to któregoś dnia otrzymał z Wierchojańska na Syberii fotografię grupy jakichś nie znanych mu ludzi w futrach reniferowych czy niedźwiedzich. „Twarze tylko aryjskie wykazywały, że to nie są Eskimosi lub Jakuci. Na odwrocie wizerunku — pisał Żeromski — znalazłem napis: »Za Bezdomnych od bezdomnych podziękowanie i pozdrowienie«. Była to — wyznaje — w moim życiu pisarskim najzaszczytniejsza »recenzja« i najwyższa nagroda”<sup>6</sup>.

Zmarły przed kilku laty prof. Stanisław Pigoń w swoich znakomitych wspomnieniach *Z Komborni w świat*, które są jakby przez autentyczne życie napisaną historią Andrzeja Radka, dobijającego się pozycji w świecie wśród najcięższych przeciwnieństw, wspomina w tych swoich pamiętnikach, jak to długo pozostawał pod nieodpartym urokiem książek Żeromskiego: „Urzekła mnie fascynująca uroda jego słowa, więcej

<sup>4</sup> A. Potocki, *Kartki z współczesnego dziennika*, Tydzień 1895, nr 28.

<sup>5</sup> S. Posner, *Wspomnienie o Żeromskim*, [W:] *Wspomnienia o Stefanie Żeromskim*, Warszawa 1961, s. 121.

<sup>6</sup> S. Żeromski, *Marian Abramowicz*, [w:] *Pisma*, t. 26: *Wspomnienia*, Warszawa 1951, s. 39.

jeszcze więziła mię jego spazmatyczna problematyka społeczna. W szczególności konflikt Judyma przeżywałem długo i jak najgłębiej osobiście”<sup>7</sup>. I na potwierdzenie tych przeżyć przytacza notatkę z młodzieńczego rap-tularza, którą zapisał był w r. 1909 jako student krakowskiego uniwersytetu, notatkę bardzo młodzieńczą w swoim literackim wyrazie, ale jakże charakterystyczną dla odczuwań i skali wzruszeń tamtego pokolenia:

20 czerwca — Przeczytałem dziś znowu *Bezdomnych*. Chciałbym wtopić się w parę tych stronic, wziąć je w dech, by zostały we mnie całe. Z podobnym uczuciem wchodzę do opustoszałego kościoła. Drogie, jedyne są mi jego książki. Żeromski to dusza biała, którą kocham i czczę całością mego kochania. Niezapomniana mi twarz jego, zniszczona cierpieniem, i serce najbardziej czułe, serce na miarę niewidzialną i niesłychaną, spalone od uczuć wieczystych<sup>8</sup>.

I jeszcze jedno świadectwo Marii Dąbrowskiej. W artykule *Żeromski w naszym życiu* wspomina Dąbrowska, jak to poznawszy ongiś, przed wielu laty opowiadanie *Cienie* i uznałszy je za „najpiękniejszą nowelę świata”, od tego dopiero momentu poczęła pochłaniać książki i

...żywić niejasne przeświadczenie o tym, do czego to mogą służyć słowa — zwyczajne słowa. Od tego czasu — wyznaje dalej autorka *Nocy i dni* — rok po roku [...] w oszalałających blaskach wkraczał [Żeromski] w moje życie z osobna i — śmiem twierdzić — w życie wszystkich nas pospołu, by wywierać swój wpływ w sposób dla nas samych nie zawsze dostrzegalny, by przeistaczać się w nas na czyny i uczucia, wyrażające zdolność do coraz bardziej natężonego i odpowiedzialnego życia.

Czynił to najpierw poprzez społeczną stronę swych dzieł, a gdy już niejako wyczerpaliśmy do dna ideologiczny wpływ Żeromskiego i przesączyliśmy go wedle możliwości w życie, wracaliśmy doń nadal i po stokroć jako do nigdy nie wyczerpanego piewcy miłości<sup>9</sup>.

Z tych kilku wypowiedzi można już wyciągnąć pewne narzucające się z oczywistością wnioski, dotyczące tej fenomenalnej popularności i autorytetu, jakim cieszył się ówczesnie Żeromski w świadomości ogółu narodowego. Otóż wydaje się przede wszystkim, iż Żeromski w całej swej postawie, w typie swej umysłowości i uczuciowości był pisarzem wyrażającym wyjątkowo wiernie pewne stany świadomości zbiorowej i to właśnie czyniło go tak bardzo bliskim odczuciom pokolenia lat powstańowych. Trzeba tu bowiem uświadomić sobie, gdy mówimy o tych sprawach, że warunki istnienia, w jakich naród nasz egzystował na przestrzeni stu lat z górą niewoli politycznej, wytworzyły w społeczeństwie polskim swoistą rzeczywistość moralną i formuły myślenia, charakterystyczne dla narodu ujarzmionego, ale nigdy ze swym losem nie pogodzo-

<sup>7</sup> S. Pigoń, *Z Komborni w świat. Wspomnienia młodości*, wyd. 4, Kraków 1957, s. 239.

<sup>8</sup> *Ibid.*, s. 241.

<sup>9</sup> M. Dąbrowska, *Żeromski w naszym życiu*, [w:] *Pisma rozproszone*, t. 2, Kraków 1964, s. 370—371.

nego, całe pokłady urazów i bolesnych uwrażliwień na wszystko, co wiązało się lub choćby tylko przypominało zależność od obcej politycznej przemocy i dominacji. Otóż Żeromski ten stan zniewolenia, rozpaczy serc i umysłów i bezsilnego buntu doskonale odczuwał i stał się w literaturze naszej jego najbardziej przejmującym wyrazicielem. Był pod tym względem nieporównywalnie bliższy dyspozycjom i skłonnościom psychiki narodowej niż trzeźwi, ostrożni i rozsądni teoretycy i propagatorzy umiarkowanego programu pracy u podstaw, pracy organicznej. Pierwszy od dziesiątków lat odważył się nazwać wyraźnie i po imieniu sprawy dotąd spowite zumą milczenia, rozjątrzyć je i rozdrapać. I to właśnie okrutne i bezwzględne w swojej odwadze ustawiczne sondowanie najbardziej obolałych i dolegliwych kompleksów świadomości zbiorowej wyrobiło mu w odczuciu ogółu olbrzymi kapitał zaufania.

Podobnie miała się sprawa z jego społecznictwem. Aczkolwiek Żeromski wychował się jeszcze w orbicie oddziaływania ideologii pozytywistycznej i wiele z tego pozytywistycznego programu i sposobu myślenia w jego własnych propozycjach ideowych można odnaleźć, to przecież społecznictwo jego było w istocie inne niż społecznictwo pozytywistów. Żeromski uczynił je przede wszystkim sprawą nie tyle trzeźwego obowiązku i rozumnej kalkulacji, ile swoistej romantyczności, honoru i wysublimowanego ideału moralnego perfekcjonizmu. Pozytywizm, jako ideologia tracąca wyraźnie w czasach Żeromskiego na atrakcyjności na skutek swoistej dekadencji, otrzymał potężny zastrzyk pobudzający w postaci odmiennego rodzaju motywacji. Należało przeobrażać życie nie tylko dlatego, że to było konieczne i że domagał się tego prosty rachunek gospodarski, ale i dlatego zarazem, że tak jest pięknie i że odpowiada to ideałowi wzniosłej i bohaterskiej linii życia. Żeromski doskonale rozumiał, że ludzie nie zawsze kierują się jedynie rozsądkiem i że potrzeba im niekiedy bodźców i podniet natury bardziej idealnej, bezinteresownej. Żeromski dawał je w postaci przykładu swych wyjątkowych bohaterów, jakże nietypowych i niereprezentatywnych, ale właśnie dlatego tak pociągających, tak przemawiających do wyobraźni i do moralnej wrażliwości odbiorców.

Był jeszcze jeden czynnik, który decydował o wyjątkowości pozycji tego pisarza w literaturze polskiej tamtego czasu, o czym napomknęła w przytoczonej wypowiedzi Maria Dąbrowska. Żeromski był wielkim burzycielem pewnych tabu literackich. Ten gorący patriota i żarliwy społecznik był przecież jednocześnie wielkim malarzem i poetą miłości, który ośmielił się przełamać pewne pruderyjne zahamowania i opory naszej prozy beletrystycznej. Czytelnikom współczesnym po wszystkich tych prowokacjach, na jakie pozwala sobie piśmiennictwo naszego wieku, owe śmiałości Żeromskiego mogą się oczywiście wydawać bardzo niewinne, ale rzecz trzeba widzieć w historycznym kontekście. Dla tamtej bowiem epoki był Żeromski prawdziwym obrazoburcą. Wprowadził do

prozy polskiej na skalę przed nim nie do pomyslenia element mocnej, urzekającej zmysłowości, stworzył nową stylistykę erotyczną i nowy gatunek bohaterów romansowych, kobiety namiętne i niepokojące, które bezpowrotnie zdymisjonowały i usunęły w cień wszystkie dawne anemiczne Zosie, Anielki i Marynie.

Był wreszcie stylistą, jakiego literatura nasza dawno już przed nim nie oglądała. Żeromski niewątpliwie odmienił styl prozy powieściowej, odmienił, choć nie zrewolucjonizował, bo jego pisarstwo mimo wszystkich indywidualnych przymiotów mieści się przecież zasadniczo w kanonie dziewiętnastowiecznej prozy werystycznej. Ale odmienił w stopniu bardzo głębokim. Zabarwił go własnym, osobistym tonem wzruszenia i liryzmu, język uczynił samoistnym elementem ekspresji estetycznej przez niesłychane wzbogacenie słownictwa i przez nadanie kadencji zdania muzycznej rytmiczności. Tak więc można by powiedzieć, że historyczna rola Żeromskiego była olbrzymia, był naprawdę organizatorem świadomości narodowej, społecznej i estetycznej dwu co najmniej pokoleń Polek i Polaków.

A jak jest dzisiaj? Powojenne jubileusze Żeromskiego należały do gatunku najosobliwszych, tak były nietypowe i szokujące nieomal. Jubileusze mają bowiem, jak powszechnie wiadomo, swój właściwy im styl i „protokół dyplomatyczny”, w którym wszystko jest z góry przewidziane, co należy w danych okolicznościach czynić i mówić. Jubileusze Żeromskiego złamały wszystkie przyjęte w tym zakresie konwencje. Były cierpkie, niesłychanie powściągliwe w okazywaniu hołdu i rewerencji wobec Wielkiej Osoby i jej znakomitego dzieła, czasem wręcz niechętnie. Artykułów okolicznościowych, utrzymanych w tonacji jubileuszowo-pochwalnej, było stosunkowo niewiele. Przeważały głosy sceptyczne, czasem wręcz niechętnie, a pochwały opatrywane były z reguły dziesiątkami zastrzeżeń. Najciekawsze były bodaj ankiety, rozpisane przez warszawską „Kulturę” i przez krakowskie „Życie Literackie”. Ankieta „Kultury”, opublikowana pod hasłem „Żeromski żywy czy martwy”, przyniosła przede wszystkim wypowiedzi nauczycieli o reakcjach i odbiorze młodzieży<sup>10</sup>. Otóż wszystkie niemal opinie były zastanawiająco zgodne w swej zdecydowanej obojętności. *Ludzie bezdomni* — jak się więc okazało — działają podobno zniechęcająco. Nudna, nie nadająca się do czytania powieść. Postawa Judyma jest nie tylko niezrozumiała, ale nie do przyjęcia. Rozdarta sosna — śmieszny. *Syzyfowe prace* czytane są raczej jako literatura przygodowa, problem walki o zachowanie i ocalenie polskości bywa niemal niedostrzegany. W *Wiernej rzece* pasjonuje nieporównanie więcej wątek romansowy niż heroiczno-patriotyczna strona utworu. Niemal żadnego już wrażenia nie wywołuje dziś *Przedwiośnie*, a już najmniej jego strona polityczno-społeczna. Raczej awantury

<sup>10</sup> Kultura 1964.

nawłockie<sup>11</sup>. W *Popiołach* bardziej się podoba brutalny i zuchwały Olbromski niż subtelny i delikatny Cedro. I tak dalej, mniej więcej w tym samym sensie i tonacji.

Natomiast krakowskie „*Życie Literackie*” rozpisało błyskawiczną ankietę wśród współczesnych pisarzy na temat „Czy lubi pan czytać Żeromskiego?”<sup>12</sup>. Na ankietę odpowiedziało kilku literatów starszej, średniej i młodszej generacji. Tenor tych odpowiedzi można by sprowadzić do następującej formuły: niewątpliwie wielki, wybitny, otoczony sentymentem, jaki ma się zawsze dla młodzieńczej, pierwszej miłości, dla pierwszego oczarowania, ale właściwie to nieznosny, irytujący w swej patetyczno-retorycznej stylistyce, zwietrzały w swoich problemach i czytelny w kilku ledwie utworach i wybranych fragmentach. „Odpowiadając krótko i szczerze na Wasze pytanie, czy lubię czytać Żeromskiego, muszę wyznać, że nie lubię”. „Czy lubię czytać Żeromskiego? Nie wiem, od dawna nie próbowałem”.. Jeśli nawet pewien procent tych gestów obojętności odpiśać na konto subiektywnych i prywatnych bardzo uprzedzeń, to przecież pozostanie pokaźna reszta, pewna ilość zastrzeżeń dostatecznie rzeczowych, które warte są rozważań. Skąd wzięła się zatem ta znamienna rezerwa współczesności wobec tego pisarza?

Otóż wydaje się przede wszystkim, iż Żeromski dzieli tu poniekąd los zwyczajny artystów, nazbyt głęboko uwikłanych swą twórczością w doraźnej problematyce tego czasu historycznego, w którym żyć im wypadło. Żeromski wydaje się coraz bardziej obcy zmieniającym się pokoleniom, ponieważ tkanka i substancja treściowa jego utworów ulega powolnej, lecz nieustępliwej erozji. Oczywiście historyk literatury zawsze potrafi znaleźć nawet w takim „starzejącym się” treściowo pisarzu swoisty urok, ponieważ z profesjonalnego nawyku odbiera go w historycznym kontekście, widzi go na tle tamtych czasów, ludzi, zdarzeń, idei. Ale literatury nie tworzy się dla zawodowych filologów, lecz dla „szeregowych”, zwyczajnych czytelników. A ci szukają w twórczości literackiej przede wszystkim tego, co może ich dziś jeszcze jakoś wewnętrznie zaangażować. Otóż jest rzeczą oczywistą, iż Żeromski, zwłaszcza taki, jakiego się natrętnie forsuje i eksponuje na wszystkich szczeblach edukacji społecznej, nikogo dziś zająć nie potrafi. Życie nasze codzienne, społeczne i osobiste tak dalece się przeobraziło, a świat współczesny stwarza problemy tak skomplikowane i tak przerażające w swych implikacjach, że problematyka Żeromskiego może istotnie sprawiać na pozór wrażenie czegoś z innej absolutnie planety. I gdy wnikać głębiej w dzieje literatury, dochodzi się do nieodpartego przekonania, że pisarza najpewniej

<sup>11</sup> W sondażu S. Bortnowskiego z r. 1968 „Czy młodzież lubi Żeromskiego” na pytanie: „Którą część *Przedwiośnia* uważam za najciekawszą?” zdecydowana odpowiedź (70%) pada na „Nawłoc”. Zob. *Życie Literackie* 1968, nr 37.

<sup>12</sup> *Życie Literackie* 1964, nr 43.



mogą uratować jedynie zagadnienia egzystencjalne, owe sprawy najpierwsze ludzkiej kondycji, przeznaczenia i losu, które zachowują swą ważność i znaczenie we wszelkich okolicznościach i układach sytuacyjnych, ponieważ stanowisko człowieka wobec owych zagadnień podstawowych, życia i śmierci, jest w istocie niezmiennie.

Otóż w Żeromskim tego typu materii literackiej jest istotnie stosunkowo niewiele, był cały określony aktualną historią; to była jedyna konkretna dla niego rzeczywistość, źródło zarazem radości i nieustannego zachwyty, jak i cierpienia i sprzeciwu. Trzeba się też zgodzić, że był pisarzem literacko nierównym, że ma w swym dorobku stronicie świetne, doskonale i bardzo słabe, puszczane. Był na przykład w Żeromskim bardzo silny instynkt moralny, kłócący się ustawicznie z niesłychanie dynamiczną strukturą życia emocjonalnego. Ileż więc było w nim samym pierwszorzędno materiału dla naprawdę wielkiej literatury. Ale Żeromski nigdy właściwie nie potrafił pisarsko tego wyzyskać. *Dzieje grzechu* na przykład, powieść pomyślana niewątpliwie ambitnie, okazała się w ostatecznym rezultacie literackim fiaskiem. Autor nie zdołał nawet zbliżyć się choćby do istoty problemu grzechu i świętości tak, jak je rozumie wielka moralistyka, religia czy filozofia. Albo jakże jest np. znamienne, że ten odważny skądinąd i predestynowany niejako przez naturę do roli tego rodzaju erotysta literacki nie napisał właściwie ani jednej prawdziwej, rzeczywiście wielkiej powieści o miłości. Jedynie w *Dziennikach*, w wątku Heleny zbliżył się do tego nieosiągalnego dla siebie ideału. Powszechnie wiadome są jego kłopoty konstrukcyjne. Jego język i styl w swej nieopanowanej rozrzutności wydają się niekiedy wręcz irytujące.

Mógłby ktoś zapytać w tym miejscu: cóż więc zostaje? Czyżby zupełna katastrofa? Otóż nie całkiem. Są najoczywiściej w dorobku pisarskim Żeromskiego utwory, które zachowały poza wszelką dyskusją swoją żywotność, wytrzymały po prostu próbę czasu. A więc zostaje przede wszystkim to, co może być odczute jako historyczny dokument i co ma walor powszechnego, ludzkiego doświadczenia: *Rozdzióbią nas kruki, wrony*, *O żołnierzu tulaczu*, *Mogiła*, *Echa leśne*, *Wszystko i nic* — doskonale fragmenty naszych dziejów, ujęte w aspekcie odczuwania i załamania się owych zdarzeń dziejowych w pryzmacie psychiki zbiorowej narodu. Dalej opowiadania współczesne, oddające z realistyczną drażliwością pewne sytuacje obyczajowe i moralne o wymowie uniwersalnej, jak *Oko za oko*, *W siódlach niedoli* czy świetny, z ostatniego okresu pochodzący *Pavoncello*. Z utworów powieściowych *Szyzyfowe prace*, powieść w dorobku Żeromskiego niewątpliwie najlepsza, bo najdalsza w swym literackim kształcie od tego, co zwykło się później określać nazwą „żeromszczyzny”, ale także *Ludzie bezdomni*, powieść tak charakterystyczna, że bez niej obraz Żeromskiego-pisarza byłby fałszywy. Wreszcie powieści historyczne — *Popioły* i *Wierna rzeka* jako dzieła,

choć nie w pełni doskonałe, to przecież odznaczające się bardzo swoistą i niezwykłą ekspresją, bo łączące realizm faktów z jakąś baśniową niemal i liryczną romantycznością. Z wszystkich innych pozostają raczej fragmenty, i to te szczególnie, w których Żeromski najmniej usiłuje być nauczycielem: romansowe partie *Urody życia*, *Zamieć*, niektóre części *Charitas*, „Nawłóć” w *Przedwiośnie*. Do tego dołączyć by należało niektóre najdojrzalsze literacko strony młodzieńczych *Dzienników*, zwłaszcza te, które poświęcono Helenie. Gdyby je wyodrębnić i wydać osobno, byłaby to może najlepsza i właściwie jedyna powieść Żeromskiego o pogłębionej psychologii, przynoszącej ciekawą analizę bardzo trudnego i powikłanego uczucia, jedna z nielicznych w całej naszej literaturze, dość ubogiej, jak powszechnie wiadomo, w ten gatunek pisarstwa. Ale jako całość są *Dzienniki* bardzo nierówne i lansowanie ich jako najwybitniejszego dzieła literatury polskiej ostatnich lat pięćdziesięciu, jak to się przywiduje niektórym, wydaje się być raczej przesadą. Z dramatów Żeromskiego na pewno wciąż zachowuje swą teatralną atrakcyjność *Ucieka mi przepióreczka*.

Czy to mało, czy wiele? Wydaje się, że to bardzo dużo, jeśli wziąć pod uwagę, że w epoce przerażającej inflacji słowa drukowanego tylko bardzo niewielu autorom uda się przetrwać i zapewnić sobie jakąś trwałą i znaczącą pozycję w dziejach piśmiennictwa narodowego.

Można by jednak — jak sądzę — szukać innych jeszcze możliwości rewindykowania tego pisarza dla czytelników współczesnych. Wydaje się mianowicie, że pewne nieporozumienia między Żeromskim a nami wyniknęły z kilku dość istotnych naszych własnych pomyłek. W kilku sprawach, dotyczących nie tylko Żeromskiego i literatury, lecz po prostu naszego codziennego istnienia, naszej pracy i obowiązków, zajęliśmy jako zbiorowość postawę najewidentniej sprzeczną z kierunkiem naszych społecznych i narodowych aspiracji i dążeń, i ten błąd pierworodny wlecze się za nami, sumując się ostatecznie w tego typu reakcjach, jak owe głosy uczniów i nauczycieli.

Omyłka pierwsza; Żeromski może przypisać na swe konto jedno z całą pewnością osiągnięcie: oto pewne stworzone przez niego sytuacje fikcyjne i pewne typy bohaterów stały się swoistego rodzaju wzorami i symbolami postaw i zachowań wobec spraw życia. Zdarzyło mi się niejednokrotnie spotkać w publicystyce codziennej, wcale nie literackiej, z powoływaniem się na „siłaczki” i na Judymów jako określone wzorce postępowania. Paradoks jednakowoż polega na tym, że ta współczesna, socjalistyczna z założenia publicystyka społeczna zdaje się niemal z reguły kwestionować celowość i sensowność takich postaw, jakie ci bohaterowie Żeromskiego reprezentują. W państwie socjalistycznym, w którym życie zbiorowe normowane jest przez odnośne ustawy, a bieżące problemy i konflikty rozwiązywane są pod kontrolą odpowiednich organów i instytucji, typ ofiarnika, który podejmuje samotną walkę z potęgą

gami ciemności, uznany został za anachroniczny i śmieszny. Po prostu samo życie nie domaga się jakoby dzisiaj aż takich rezygnacji i aż takich poświęceń.

Osobiście byłbym skłonny uznać ów osobliwy dydaktyzm i optymizm za niesłychanie krótkowzroczny i społecznie szkodliwy. Wynika on w dużym stopniu z bardzo powierzchownego odczytywania i rozumienia istotnego sensu takich kreacji ideowych, jakie Żeromski stwarzał, a także ze zbyt naiwnego zaufania w samoczynną i cudotwórczą moc legislatury.

Omyłka druga kryje się w pewnych praktykach i poczynaniach nauczania szkolnego. Chodzi tu o wyjałowienie dydaktyki i wychowania społecznego z tych elementów swoistego humanistycznego idealizmu, bez których nauczanie i recepcja literatury narodowej nigdy się nie staną sprawą najgłębiej myśli i uczucia młodzieży angażującą. Nauczanie literatury bodaj w największym stopniu dotknięte zostało w swoim czasie fatalnymi konsekwencjami taniej, drętwej sloganowości, prymitywnego socjologizowania, ujęć stereotypowych, które powielane w nieskończoność, ustawicznie te same, przy minimalnych modyfikacjach formalno-stylistycznych stosowane być mogły wobec wszystkich bez różnicy pisarzy i każdego zjawiska. Odpowiedzi absolwentów szkół średnich, zdających egzaminy wstępne na uczelnie wyższe, dowodzą ponad wszelką wątpliwość, że owe stereotypy wciąż nadal doskonale prosperują, ponieważ — jak przypuszczam — są łatwe, proste, nie wymagające najmniejszego wysiłku czy inwencji ani od nauczyciela, ani od ucznia. Utwór odczytuje się więc dość prymitywnie, dosłownie, jak gazetę lub enuncjację polityczną, a że enuncjacje wyrastały z innych warunków i okoliczności, więc tak zinterpretowane dzieła literatury narodowej odczuwa się w konsekwencji jako beznadziejne i śmiertelne nudziarstwo z zapomnianej i zamierzchłej epoki. Skrępowanie nauczyciela sztywnym programem, nie zabezpieczającym mu tego nieodzownego marginesu swobody, który pozwala ujawnić inicjatywę, inteligencję i wrażliwość wychowawcy i nadać przez to samej czynności nauczania rumieńców sprawy najintymniej przeżytej, skazuje nawet dobrych i wytrawnych skądinąd pedagogów na beztwórcze powtarzanie formułek. Rezultat jest wiadomy i oczywisty. Żeromskiego wciąż jeszcze załatwia się oklepanym komunałem, traktuje jego twórczość jako właściwie zamkniętą, historyczną, a zatem w swej warstwie zarówno problemowej, jak ideowej w istocie rzeczy nieaktualną. Wciąż wałęsa się po zaułkach i zakamarkach naszej świadomości zbiorowej widmo pisarza, który przejmująco odtwarzał stosunki polityczno-społeczne w jakichś na poły mitycznych czasach Polski z doby zaborów czy też Polski „burżuazyjnej”, o której pokolenie lat powojennych wie tylko ze słyszenia i która z całą swą ówczesną problematyką historycznie zdeterminowaną i określoną animować uczuciowo czy ideowo ludzi młodych nie może. To bardzo jednostronne widzenie sztuki Żerom-

skiego opatruje się jednocześnie tylu zastrzeżeniami, wypomina mu się tyle błędów i omyłek, naiwności i dezorientacji, że inteligentny młodociany czytelnik, jeśli umie rozumować logicznie, musi niechybnie powziąć przekonanie, że cóż mu po pisarzu, który nie tylko opisuje i opowiada o sprawach już definitywnie przebrzmiałych i zamkniętych, ale w dodatku od samego początku i na przestrzeni całej swej twórczości w podstawowych zagadnieniach ustawicznie się mylił, błdził, czegoś tam zawsze nie rozumiał, nie dostrzegał i nie doceniał i mimo znacznych bezwątpienia intencji był w istocie zagubionym wśród zawilgoci życia i świata trochę naiwnym utopistą i marzycielem.

Egzegeza szkolna twórczości pisarskiej Żeromskiego niesłuchanie go w istocie zuboża, upraszcza i poniekąd prymitywizuje. Próżno by np. szukać w niej pisarza, który pod osłoną takiej lub innej anegdoty, mniej lub więcej udanej, poruszał przecież zawsze aktualne i żywe wielkie sprawy człowieka, życia, śmierci, miłości, jednostkowej odpowiedzialności moralnej za kształt i obraz świata. Znikł zupełnie artysta, który niezależnie od swej społecznej ideologii stwarzał przecież sztukę, samoistne i samoważne wytwory piękna, które są tak samo człowiekowi potrzebne, jak chleb codzienny, bo stanowią konieczny i nieodzowny pokarm jego umysłu i serca.

Tak zatem rzecz sprowadza się do konieczności zrewidowania podstawowych założeń naszego wychowania społecznego w najszerszym znaczeniu, bo tu nie tylko o szkołę chodzi. A więc najpierw należy sobie powiedzieć, że zbyt łatwo i zbyt lekkomyślnie odesłaliśmy Judymów i „siłaczów” do rupieciarni. A tymczasem socjalizm najszlachetniej pojęty, jako ustrój i jako pewien ideał organizacji życia, domaga się w sposób szczególny ludzi ofiarnych, ideowych, zdolnych do całkowitego zaangażowania się w sprawy, które wykraczają poza ich najściślej prywatny, osobisty interes, ludzi o najwyższym poziomie społecznej odpowiedzialności i wyrobienia. Jeśli etyka socjalizmu nie ma być etyką heroiczną, lepszą, wyższą, bohaterską, to czym ma się różnić od egoistycznej, bezwzględnej „moralności” starego świata? Jest to jeden z najbardziej zastanawiających paradoksów współczesności, że pisarz, który żyjąc w świecie rozpętanych, drapieżnych, wilczych egoizmów tworzył w swoim artystycznym marzeniu idealne wizerunki ludzi nowej epoki, ludzi kierujących się w swych poczynaniach ideą braterstwa i poświęcenia, a więc jakąś wyższą formą moralności, wyrosłą na fundamencie pracy i braterskiej wspólnoty, jest tak często w tym właśnie zakresie swych propozycji ideowych odczuwany przez współczesnych jako anachronizm. Dlaczego pokolenie starsze i średnie przyjmowało gest Judyma jako coś wzniosłego i wzruszającego, a młodzież współczesna potrafi go określić mianem „fajera”. Nie wiśmy o to tylko i wyłącznie młodzieży; są to skutki nie przemysłanej edukacji. Jest to edukacja naiwna i krótkowzroczna, prostacka i prymitywna, która nie potrafi zrozumieć, że same akty ustawodawcze

nie przemienia i nie ulepszą naszego życia, jeśli ludzie nie wypełnią owych form ustrojowych człowieczą treścią, i że życie, jeśli ma być istotnym i nieustającym postępem ku lepszemu, wymaga w nieskończoność dzielności i ofiarności.

Jeśli tak spojrzeć na sprawę, to ideał Judyma przyjdzie uznać za jak najbardziej wciąż aktualny. Takie lub inne realia fabuły i anegdoty nie zawsze są w sztuce pisarskiej najważniejsze, bardzo często są one czymś umownym i konwencjonalnym, bo literatura od niepamiętnych czasów uciekała się do metafory, paraboli, obrazu i symbolu i tak właśnie jako wielkie symbole i przenośnie należałoby bardzo często owe zmyślane powieściowe historie rozumieć. Istotniejszy bywa niejednokrotnie ów nie wypowiedziany *expressis verbis* podtekst ideowy, jak najbardziej przecież obecny, drugie dno, międzysłowie, ogólny klimat dzieła, kierunek jego wewnętrznych napięć moralnych. Toteż *Siłaczkę* i historię Judyma czytałbym nie tyle jako opowiadanie o nauczycielce i o lekarzu oraz ich tragicznych kolejach losu, zdeterminowanych przez historycznie określony układ społeczny w Polsce takiej, jaką wówczas była, ile jako wiecznie aktualną mimo zmieniających się warunków opowieść o pięknie życia odpowiedzialnego, organizowanego świadomie na miarę wielkiej i wspaniałej idei.

W tym sensie wszyscy owi bohaterowie Żeromskiego, jakkolwiek się nazywali — Judym, Czarowic, Rozłucki, Nienaski czy Przełęcki, wydają się być kreacjami ideowymi jak najbardziej aktualnymi, ponieważ są to literackie upostaciowania postaw życiowych, które w każdym czasie i we wszelkich okolicznościach należałoby aprobować jako wzory i przykłady nowej, wyższej, doskonalszej i jedynie godnej człowieka etyki społecznej i osobistej.

To samo piętno nowoczesności, a zatem i aktualności, zdaje się posiadać patriotyzm tego pisarza. W reakcjach, w poczuciach i w poczynaniach swych literackich bohaterów reprezentuje Żeromski ten typ patriotyzmu, jaki nasza epoka winna, jak się wydaje, w pełni i bez zastrzeżeń akceptować. Jest to patriotyzm żarliwy i gorący, najgłębsze zaangażowanie się w życie i los swego narodu, silny związek z tradycją, nawet urzeczenie i swoiste zafascynowanie tym wszystkim, co w dziejach Polski było naprawdę wielkie i co może być przedmiotem słusznej i usprawiedliwionej satysfakcji i dumy. Ale jednocześnie czujność sumienia wobec wszystkich błędów, pomyłek i krzywd naszej narodowej historii i ustawiczne żądanie Polski lepszej i sprawiedliwszej, wydzwigniętej i zbudowanej własnym wysiłkiem i wedle własnej idei. Jest to więc patriotyzm, przy niesłuchaniu silnie działających tendencjach dośrodkowych i niezwykle intensywnym poczuciu odrębności plemiennej, wolny zarazem od najłżejszych nawet nalotów i zniekształceń szowinizmu czy nacjonalizmu, separatyzmu i ekskluzywności, otwarty ku światu i gotowy odpowiedzieć na przyjaźń gestem przyjaźni.

Jeśli we współczesnej szkole zdarzają się wypadki, że w *Syzyfowych pracach* widzi się jedynie powieść o wybrykach uczniowskich, a wymyka się zupełnie uwadze patriotyczno-narodowy aspekt opowiadania, jeśli w *Wiernej rzece* interesuje tylko romans, a w *Przedwiośniu* awantury miłosne, to jest to znów przynajmniej częściowo (bo i sam Żeromski nie jest tu bez winy) rezultat osobliwych niekiedy praktyk wychowawczych. Czytamy w komentarzu do wspomnianej już wyżej ankiety „Kultury”: „Żeromski w recepcji szkolnej nie kontaktuje się ze współczesnością, albowiem została nadwątlona w świadomości młodzieży więź między dniem dzisiejszym a przeszłością kraju. Przeszłość jest wyłącznie po to, aby ją móc przeciwstawić teraźniejszości”. Komentarz bardzo znamienity i niestety trafny. To jednostronne nastawienie, jakie daje szkoła, ma swe dalsze konsekwencje i przedłużenia w nauczaniu wyższym i w życiu. Student przygotowujący pracę magisterską czy piszący referat o pisarzu lat międzywojennych stara się odtworzyć „tło historyczne” w barwach możliwie jak najbardziej ujemnych, forsownie aż do śmieszności przyczernionych i bywa często w tym swoim ustosunkowaniu się negatywnym absolutnie bezkrytyczny, bo sądzi, że tak właśnie należy. Nauczyła go tego szkoła, a niekiedy i poniektórzy wykładowcy uniwersyteccy kontynuują ten proceder. Nieodpowiedzialna publicystyka, wspomagana przez film i telewizję, ugruntowuje to mniemanie; słynne już dzisiaj protesty i batalie publicystyczne Załuskiego dostarczają w tym zakresie wiele materiału o zatrważającej wymowie. Reperkusje edukacji tego rodzaju są zapewne nie zamierzone przez jej inspiatorów i wykonawców, ale trzeba je sobie przecież jasno uświadomić. Nie można mieć uczuciowego stosunku ani nawet szacunku dla własnego narodu, jeśli jego historię przedstawia się jedynie jako pasmo krzywd i ucisku albo też idiotycznej bezmyślności i fanfaronady. Żeromski, który był w całym swym dziele zaprzeczeniem takiego nihilistycznego i pogardliwego stosunku do tradycji narodowej, mógłby stanowić w wychowaniu współczesnym doskonałą przeciwwagę owych nieprzemyślanych i nieodpowiedzialnych zabiegów edukacyjnych. Aspekt patriotyczny jego utworów winien więc być w nauczaniu szkolnym silniej wydobyty i wyeksponowany niż to robiło się dotychczas. Należałoby wydobyć z jego utworów to wszystko, co sprzyja wychowaniu Polaka nie tylko pozytywnie nastawionego wobec przemian naszego czasu, ale mającego zarazem pełną świadomość przynależności do narodu o wspaniałej historii i znakomitej tradycji, które winny być źródłem uprawnionej dumy, ale jednocześnie zobowiązaniem. Polaka, który w pełni akceptując likwidację wszystkich błędów, krzywd i niesprawiedliwości, miałby zarazem świadomość więzi i organicznej jedności z naszym historycznym dziedzictwem.

Jest w Żeromskim jeszcze jeden rys znamienity jego ideowej postawy, również w swej wartości, jak mi się wydaje, nieprzedawniony — głę-

boki, bezkompromisowy humanizm. Najgłębszy szacunek dla osobowości ludzkiej, poczucie absolutnej wartości życia ludzkiego. Wolność jako nie-tykalne prawo jednostki. Ów wstręt i lęk przed wszelką gwałtownością rozstrzygnięć, które tak często uważało się za słabość i ograniczoność ideowo-polityczną tego pisarza, nie były aż tak bardzo wyrazem dezorientacji i niewiedzy, jak to się niekiedy sugerowało. Żeromski nie był przecież żadnym mdłym pacyfistą ani tym bardziej zwolennikiem konserwowania złych i niesprawiedliwych systemów i ustrojów społecznych, ale jego indywidualny punkt widzenia przychylił się raczej do rozstrzygnięcia wszelkich spraw społecznego współżycia jednostek i narodów na drodze międzyludzkiej solidarności i braterskiego dialogu. Jeśli jego sposób rozumienia pewnych aktualnych problemów ówczesnego życia społecznego i politycznego Polski i świata mógł się istotnie wydawać nazbyt utopijny, marzycielski i nie liczący się z twardymi konkretami rzeczywistości, to niewątpliwie w swym idealizmie był on prekursorski, wyprzedzający. To, co Żeromski zalecał, jest to ideał stosunków międzyludzkich, którego niepodobna nie akceptować jako dyrektywy postępowania wszystkich ludzi uczciwych i dobrej woli. Świat współczesny osiągnął bowiem taki stopień cywilizacyjnego rozwoju, że dialog między ludźmi i narodami, tolerancja, szacunek, szlachetne współzawodnictwo i rywalizacja w tworzeniu i w pomnażaniu dobra wydają się być jedyną możliwą alternatywą zbiorowego samozniszczenia. W świetle doświadczeń współczesności humanizm Żeromskiego weryfikuje się jako postawa jedynie słuszna i odpowiedzialna.

Pozostaje Żeromski-artysta. I w tym zakresie zarzuca mu się niejednokrotnie niewspółczesność, staroświecczynę. Że patetyczny, rozgadany, niepowściągliwy w swym emocjonalnym ekshibicjonizmie i nieumiarkowanym ekspresjonizmie stylistycznym, że słaby psycholog i kiepski kompozytor swoich utworów. To wszystko prawda, tak jak prawdą jest również, że upodobania czytelnicze zmieniają się jak moda i że literatura współczesna, która niewątpliwie kształtuje i urabia smak i gusty odbiorców, odżegnuje się raczej, i to bardzo gwałtownie, od tego typu wypowiedzi pisarskiej, jaki reprezentował Żeromski. A jednak i w tych pretensjach i obiekcjach, nie pozbawionych uzasadnienia, posuwamy się niekiedy — jak się zdaje — nazbyt daleko i sami o tym nie wiedząc, padamy ofiarą nowych snobizmów i konwenansów. Zapewne, dyskrecja i powściągliwość są znamiem kultury. Chodzi jednak o to, że to, z czym spotykamy się niejednokrotnie w życiu, z ową dyskrecją uczuć nie ma nic wspólnego, lecz jest grubym i trywialnym prostactwem. Jest w tym coś niepokojącego, jeśli zakończenie *Ludzi bezdomnych* odbierane jest jako gest dziwaczny i niezrozumiały i jeśli na przedstawieniu *Przepióreczki* część publiczności wybucha „zdrowym śmiechem” w najbardziej niestosownych i wzruszających momentach sztuki. Ludzie, którzy nie umieją reagować właściwie, są psychicznie i moralnie okaleczali.

I znów wracam do błędów i pomyłek naszej edukacji społecznej. Zaniebdaliśmy kształcenie wewnętrznej kultury uczuć, kultury i wrażliwości estetycznej, właściwego rozumienia i odczuwania piękności świata i sztuki. W nauczaniu szkolnym wciąż jeszcze pokutuje prymitywne socjologizowanie, tak jak gdyby literatura istniała tylko po to, by odzwierciedlać stosunki polityczno-społeczne i ekonomiczne. Tymczasem sprowadzanie pozycji Żeromskiego do formuły „pisarz-społecznik” jest niesłychanym zubożeniem i uproszczeniem istotnej zawartości i roli jego pisarstwa. W istocie bowiem twórczość ta otwiera widok na rozległe regiony życia, wykraczające daleko poza sprawy doraźnej walki o byt. Jest przecież Żeromski poeta przyrody, jest Żeromski poeta uczuć. Jest wreszcie w jego dziele cały niezmierny nieomal w swym bogactwie świat poezji, muzyki i sztuki. Są to wartości wiecznie aktualne i poszukiwane. Pod pokładami i pozorami sztucznie robionego cynizmu, chłodu i obojętności, co wydaje się być modą naszej epoki, kryje się w istocie we współczesnym człowieku głód romantyczności, potrzeba bezinteresownego zachwywania się pięknnością świata i urodą życia i dawania owym usprawiedliwionym uczuciom niczym nie skrępowanego wyrazu. Otóż Żeromski zaspokaja tę potrzebę, tak obcą na pozór współczesności, a w istocie wciąż żywą, instynktowną i naturalną wręcz idealnie. Potrzebę marzenia, którego prawie nie ma w naszym życiu codziennym. Ta zaś umiejętność i zdolność wzruszania i wprowadzania czytelników w jakieś inne wymiary świata piękniejszego, świata uczuć i przeżyć niepowседневnych, predestynuje Żeromskiego w sposób szczególny, wyjątkowy, do roli ulubionego pisarza młodości. Bo niechęć młodzieży, o której mówili i pisali dyskutanci „Kultury”, wynika nie ze zmienności upodobań czy z jakiejś organicznej niezdolności asymilowania tego typu literatury, jaki Żeromski uprawiał, lecz z błędów i pomyłek edukacji społecznej. Żeromski może przeto odzyskać stanowisko pisarza jak najbardziej bliskiego estetycznym i moralnym odczuciom naszego czasu, jeśli szkoła, wychowanie, krytyka i publicystyka potrafią ujawnić i pokazać te wartości i uroki jego swoistej, patetycznej sztuki, na które w istocie wbrew pozorom nasza epoka jest szczególnie uwrażliwiona.

1960/1964



## Literatura i teatr w okresie II Niepodległości

„Świat wyszedł z formy” — tak można by, posługując się słowami Szekspira, określić sytuację literatury w XX wieku. W stuleciu poprzednim wszystko zdawało się być ustalone i utrwalone — ustroje państwowe i społeczne, struktura fizykalna otaczającej człowieka rzeczywistości i jego własna w tej rzeczywistości pozycja, i wreszcie sztuka, rozwijająca się niezmiennie wedle ciągle żywych i atrakcyjnych wzorów i przykładów, które czerpała od wieków z dwu podstawowych źródeł kultury europejskiej: tradycji grecko-rzymskiej i chrześcijańskiej. Odwieczny ideał klasycznego ładu, dopełniony treściami moralnymi, jakie wniosło w dziedzictwo antyku chrześcijaństwo, formował od stuleci myśl i wyobraźnię artystów.

Wiek XX, którego terminus a quo przesuwają się umownie w okolice r. 1918, wszystko to zburzył, zdeorganizował. Wojna i rewolucje, rujnując stabilność ustrojową świata przedwojennego, wprowadziły w jej miejsce tymczasowość i prowizorium. Świat pewny swej trwałości zastąpiony został światem żyjącym w stanie ustawicznego zagrożenia i niepewności. Cała jego organiczna natura zdawała się ulegać totalnej destrukcji, skoro fizyka teoretyczna zakwestionowała bezwzględność takich pojęć, bez których nie umiemy się obchodzić w życiu potocznym, jak czas, przestrzeń, przyczynowość, materia. Nowoczesne środki komunikacji przybliżyły w zdumiewający sposób izolowane i odległe dotychczas kontynenty, ale jednocześnie gwałtowny jak nigdy przedtem rozwój myśli technicznej zakłócił rytm biologiczny życia ludzkiego, zagrażając śmiertelnie jego bezpieczeństwu i zdrowiu. Wreszcie sam człowiek w świetle ustaleń nowoczesnej psychologii okazał się istotą bardziej skomplikowaną i nie tak wolną, jak sam sądził o sobie, bo uzależnioną nie tylko od środowiska, ale i od ciemnych żywiołów swojej własnej psychosomatycznej natury, kierujących jego odruchami wbrew świadomości.

Sztuka i literatura zareagowały na to wszystko buntem, rewoltą. Dynamiczna przemienność współczesnego świata napełniła je niepokojem poszukiwania. Nowa rzeczywistość zdawała się domagać nowych idei i całkowicie odmienionych środków wyrazu. Ponieważ obraz świata, dźwigającego się na gruzach przeszłości, był zorientowany wyraźnie opo-

zycyjnie wobec form i struktur obciążonych tradycją, przeto sztuka również poczuła się niejako związana nakazem solidarności z ogólnie negatywnym ukierunkowaniem współczesnych tendencji kulturowych.

Ta gorączkowość poszukiwań nie ominęła również Polski, aczkolwiek sytuacja ukształtowała się tu od początku nieco odmiennie niż gdzie indziej, poczucie zmienności i niestałości rzeczy nie było odczuwane tak przemożnie i silnie. Jeśli bowiem dla większości państw europejskich wojna była klęską i katastrofą, która zatopiła wszystkie stałe i pewne łądy, dla Polaków okazała się błogosławieństwem i zdarzeniem mimo całej swej grozy w najwyższym stopniu moralnym, skoro jego efektem było odzyskanie niepodległości.

Fakt ten miał decydujące znaczenie dla literatury, zmieniając zasadniczo warunki jej rozwoju i egzystencji. W sensie zewnętrznym o tyle, że literatura po raz pierwszy otoczona została oficjalną opieką własnego państwa, że powstały takie nie istniejące w czasach zaborczych formy organizacyjne jej życia, jak związki twórcze, Polska Akademia Literatury, Fundusz Kultury Narodowej, cały system nagród państwowych i regionalnych, przyznawanych corocznie za najwybitniejsze osiągnięcia twórcze danego roku, a warunki materialne pracy pisarza zagwarantowane i zabezpieczone zostały prawem autorskim. Zmieniła się też zasadniczo funkcja społeczna działalności pisarskiej w nowych warunkach niepodległości i to było bodaj najistotniejsze. Po stuletniej z górą niewoli literatura polska po raz pierwszy poczuła się naprawdę swobodna. Nie musiała już aspirować ani do funkcji rządu, ani do roli parlamentu. W państwie niepodległym organizowanie życia politycznego i społecznego można było zlecić instytucjom i organom administracyjnym do zadań tego rodzaju z natury rzeczy powołanym. Literatura straciła więc swoją rolę przywódczą i w pewnym sensie bohaterską, mogła zejść z koturnów na ziemię, pozbyć się swych tradycyjnych obciążeń, ale jednocześnie ułatwień, wynikających z „posłannictwa”. Zaczynała i szlachetna intencja, która w czasach niewoli mogła uratować nawet dzieło słabe, w nowych warunkach nie mogła już ocalić utworu, jeśli nie odpowiadała jej zarazem doskonałość formalna. Literatura stała się w wyższym stopniu sztuką, specyficzną umiejętnością, a w mniejszym szkołą czy formą edukacji obywatelskiej. Nie było rzecz jasna żadnej presji czy przymusu w tym wyzbywaniu się tradycyjnych obowiązków i powinności. Pisarze, którzy nadal pojmowali swą twórczość jako swoiste powołanie, mogli czynić to bez żadnych przeszkód, ale ten nurt zaangażowania nie był już po r. 1918 czymś narzuconym poniekąd przez sytuację zewnętrzną, w jakiej naród się znajdował, lecz wyrazem swobodnego wyboru, wynikał z indywidualnych dyspozycji pisarza. Kto ich nie miał lub nie odczuwał, mógł iść własną drogą, nie oglądając się na żadną powinność i bez poczucia jakiegokolwiek zdrady. Stwarzało to jedyną w swym rodzaju szansę dla sztuki — mogła wreszcie być sobą.

W perspektywie czasowej rzeczywistość literacka lat międzywojennych zdaje się wyraźnie dzielić na dwa różne okresy o dość odmiennej fizjonomii. W dekadzie pierwszej ton zdawała się nadawać poezja, w dekadzie drugiej proza. Oczywiście poeci i prozaicy działali w obu tych dziesięcioleciach, ale początkom naszej drugiej niepodległości patronowała przede wszystkim poezja, ona była popularniejsza, bardziej ofensywna, dynamiczna, głośna, rewolucyjna. Sprzyjał tej dominacji ogólny nastrój euforii uczuciowej, którą przeżywał cały naród upojony niepodległością, a także powszechne wzniesienie się i przyływ fali poetyckiej, jaka ogarnęła nieomal całą Europą ówczesną. Po raz pierwszy w historii poezja odważyła się jak gdyby przekroczyć ową przyrodzoną jej istocie kameralną intymność i wejść bezpośrednio w samo centrum życia, włączyć się w walkę polityczną, stać się integralnym składnikiem agitacji rewolucyjnej. Przyszła więc i w Polsce moda na poezję, na dyskusje o jej istocie i na próby odnowienia jej wewnętrznej struktury i form wyrazu poprzez niecierpliwe poszukiwanie i odważną, namiętą eksperymentację.

Poezja polska lat międzywojennych rozwijała się w dwu nurtach: skamandryckim i awangardowym. Pierwszy, bardziej popularny i pretendujący do roli dominującej rewelacji poetyckiej tego okresu, reprezentowany był przez poetów skupionych wokół czasopisma „Skamander” i pokrewnych mu, redagowanych przez Mieczysława Grydzewskiego, głównego managera tej grupy, „Wiadomości Literackich”. Drugi, bardziej rewolucyjny i antytradycyjalny wywodził się z krakowskiej „Zwrotnicy”, wydawanej sumptem Tadeusza Peipera oraz paryskiej, dwujęzycznej „L’Art Contemporaine”, „Sztuki Współczesnej” Jana Brzękowskiego.

Poeci grupy Skamandra byli pierwszą formacją poetycką w Polsce niepodległej, która radykalnie zerwała z modernistyczną koturnowością, metafizyką, „nagą duszą”, z kabotyństwem cyganerii spod znaków Przybyszewskiego, z jej uczuciowym rozchełstaniem, cierpiętnictwem i pesymizmem. Napełnili lirykę polską wrzawą żywiołowej radości i młodzieńczej beztroski. Oczarowani życiem w jego formach i przejawach najpopularniejszych i najprostszych, z niego przede wszystkim brali tematy do swych wierszy, wychodząc z założenia, że autentyczny poeta najprościej materię potrafi przekształcić i przetworzyć w rzeczywiste piękno. Nie mając żadnego ściśle zdefiniowanego programu poetyckiego, żądali od poezji jedynie, ażeby w każdym wypadku była emanacją rzetelnego talentu. Swoje nowatorstwo zamknęli w granicach rozsądnego umiaru; łamiąc i naruszając zastarzałe konwencje tematyczne i językowe, przestrzegali zarazem klasycznych reguł wersyfikacji, chętnie stylizowali swoje wiersze wedle wielkich wzorów poezji dawnej, powoływali się na Kochanowskiego, Mickiewicza, Słowackiego, Norwida, a także na bliską im wewnętrznym nastrojem i wirtuozerią formalną poezję Rim-

bauda, amerykańskiego poety Walta Whitmana, tudzież symbolistów i imażynistów rosyjskich: Błoka, Balmonta, Jesienina. Dzięki umiarkowaniu swej postawy stworzyli poezję czytelną, idealnie odpowiadającą możliwościom odbiorczym przeciętnie inteligentnej publiczności, którą potrafili łatwo pozyskać i uczynić niejako swoje wiersze artykułem pierwszej potrzeby.

Czołówkę grupy stanowiło pięciu poetów, z których każdy był indywidualnością twórczą całkowicie odmienną. Jan Lechoń (nazwisko właśc. Leszek Serafinowicz, 1899—1956) już swoim pierwszym zbiorkiem wierszy pod znamienym tytułem *Karmazynowy poemat* (1920), w którym znalazły się takie arcydzieła liryki polskiej, jak *Mochnacki* i *Piłsudski*, dał się poznać jako osobowość poetycka przekornie i ambiwalentnie zafascynowana historią, tradycją i mitologią narodową, broniąca się przed nimi i odczyniająca ich czar magiczny, a zarazem uporczywie uległa wobec ich wielmożnych uroków, aby w tomie następnym *Srebrne i czarne* (1924) dać poezję zupełnie inną, mroczną, tragiczną, pogrążoną w egzystencjalnych niepokojach, między miłością a śmiercią. W środkach wyrazu wiele zawdzięczające wzorom klasycznym i romantycznym, były to w istocie wiersze na wskroś współczesne, pełne oryginalnych i niezwykłych skojarzeń, wizyjne, obrazowe, w wielu „ciemnych” swych miejscach zdające się realizować ideał „poezji czystej”, mistycznej i tajemniczej.

Całkowicie odmienną osobowością poetycką był Julian Tuwim (1894—1953); w przeciwieństwie do mało i z trudem piszącego Lechonia, poeta niezwykle płodny, liryk, piosenkarz, humorysta, satyryk, kolekcjoner osobliwości literackich i kongenialny tłumacz poezji obcej, zwłaszcza liryki rosyjskiej. Cały utworzony z przeciwieństw: żywiołowy, frenetyczny, zmysłowy i sentymentalny; brutalny i czułościowy; nowoczesny, wielkomięski i zarazem staroświecki, prowincjonalny, był przede wszystkim mistrzem formy poetyckiej, dla którego język jako tworzywo poezji nie miał żadnych tajemnic, władał nim z absolutną pewnością, czyniąc go przedmiotem nieskończonych poszukiwań i penetracji. Jego twórczość liryczna, zamknięta w ośmiu tomach: *Czyhanie na Boga* (1918), *Sokrates tańczący* (1920), *Siódma jesień* (1922), *Wierszy tom czwarty* (1923), *Słowa we krwi* (1926), *Rzecz czarnoleska* (1929), *Biblia cygańska* (1933) i *Treść gorejąca* (1936), była jednym z najbardziej charakterystycznych znaków przesuwania się zainteresowań poezji współczesnej z obszarów wysokiej, koturnowej liryki modernistycznej ku regionom codzienności i zwyczajności życia. Miało to konsekwencje i dla samej formy, która w wierszach Tuwima organizowała się na kształt rozmowy, nasycała się żargonem ulicy i potocznych kolokwializmów, doskonale zresztą funkcjonujących w tej świadomości ocierającej się o prozaizmy liryce spraw najzwyczajniejszych, najprościej ludzkich.

Młodzieńczym witalizmem i żywiołowością bliski był Tuwimowi Ka-

zimierz Wierzyński (1894—1969). Jego pierwsze, debiutanckie to-  
miki: *Wiosna i wino* (1919) i *Wróble na dachu* (1921), bijące wśród czy-  
telników wszelkie rekordy popularności, pulsująca w nich młodość, roz-  
kosz, upojenie samym prostym fenomenem istnienia były najjaskraw-  
szym wyzwaniem, jakie nowa poezja Polski Odrodzonej rzuciła cierpięt-  
niczej melancholii pokolenia moderny. Z biegiem lat jednakowoż, w ko-  
lejnych tomach wierszy: w *Wielkiej Niedźwiedzicy* (1923), w *Pieśniach  
fanatycznych* (1929), w *Rozmowie z puszcza* (1929), w *Gorzkim urodzaju*  
(1933) młodzieńcza bezproblemowość zaczęła ustępować coraz głębszym  
zastanowieniom nad tragicznymi zawężeniami i antynomiami ludzkiego  
życia, aby w *Wolności tragicznej* (1936) podjąć ton niemal wieszczcy, przy-  
pominający swoim historiozoficznym patosem wielkie wzory liryki ro-  
mantycznej i właściwe jej poczucie odpowiedzialności za przyszłość na-  
rodu i kształt moralny jego istnienia.

Całkowitym przeciwieństwem żywiołowego Tuwima i pełnego sprzecz-  
ności Wierzyńskiego był Antoni Słoniński (ur. 1895), poeta, ale jed-  
nocześnie prozaik, komediopisarz oraz cięty i dowcipny felietonista. Pa-  
cyfista i liberał w stylu zachodnioeuropejskim, jakby z ducha Shawa  
i Wellsa, stworzył poezję swoiście zaangażowaną, programową, uwikłaną  
w ideowe kontrowersje swojego czasu, oddaną propagandzie bliskiej mu  
idei państwa światowego, opartego na pokoju i powszechnym braterstwie  
ludzi bez różnicy rasy, narodowości i poglądu na świat. Ale pisał też  
wiersze bardzo osobiste, intymne, pełne skupionego liryzmu i w tych  
bodaj bywał najlepszy. W każdym zaś wypadku była to poezja w swym  
wyszukaniu stylistycznym, w bogactwie struktur wersyfikacyjnych  
i swą klasyczną nieomal równowagą formalną przypominająca bliskie  
Słonińskiemu najświetniejsze wzory francuskiego Parnasu, Leconte de  
Lisle'a i Heredii.

Wreszcie Jarosław Iwaszkiewicz (ur. 1894), ostatni z owej  
wielkiej piątki skamandryckiej, w swych *Oktostychach* (1919), *Dioni-  
zjach* (1922), *Księdze dnia i księdze nocy* (1929), w *Powrocie do Europy*  
(1931) i w *Lecie 1932* (1933) tworzył lirykę o bogatej muzycznej instru-  
mentacji, tkwiącą głęboko w tradycjach europejskiego estetyzmu poetyc-  
kiego, a w swym nurcie wewnętrznym umiarkowaną uczuciową, elegijną,  
filozoficzno-refleksyjną, zaaferowaną problemem, który więził tego poetę  
również w jego prozie, nierozwiązalną antynomią między zmysłowym  
pięknem świata a przejmującą świadomością jego nieuchronnego prze-  
mijania.

W cieniu owej czołówki skamandryckiej rozwinęła się twórczość ca-  
łej falangi poetów, którzy do grupy owej w ścisłym tego słowa znacze-  
niu nie należeli, ale bliscy jej byli ogólną orientacją swych postaw, po-  
głądów i talentów. Wśród nich wybitniejszą indywidualność ujawnili szcze-  
gólnie: Stanisław Baliński (ur. 1899), który w swym *Wieczorze na  
Wschodzie* (1928) dał lirykę głęboko osadzoną w kręgu romantycznych

przypomnień i reminiscencji; przedwcześnie zmarły Jerzy Liebert (1904—1931), w którego niewielkim dorobku poetyckim (*Gusła*, 1930; *Kołysanka jodłowa*, 1932) w wyjątkowo głębokim i czystym kształcie znalazł wyraz przejmujący dramat istnienia skazanego nieuchronnie na przedwczesną zagładę i szukającego prawdy i sensu życia w niezwykle autentycznie przeżywanym doświadczeniu religijnym; wreszcie dwie poetki: Kazimiera Iłłakowiczówna (ur. 1892) i Maria Pawlikowska (1894—1945).

Pierwsza z nich w licznych tomach poetyckich: *Ikarowe loty* (1911), *Trzy struny* (1917), *Śmierć Feniksa* (1922), *Obrazy imion wróżebne* (1926), *Płaczący ptak* (1927), *Zwierciadło nocy* (1928), *Popiół i perły* (1930), *Balady bohaterskie* (1934) ujawniła osobowość twórczą o niezwyklej skali i rozpiętości wątków i motywów. Romantycznie i młodzieńczo tragiczna samotność, zamknięta w kręgu egotycznych, dziewczęcych niepokojów, wzbogaciła się w miarę dojrzewania o motywy społeczne, patriotyczne, ludowe, religijne i głęboko przeżywaną przyrodę. Wyobraźnia baśniowa chętnie mitologizowała rzeczywistość, odkrywając w najprostszych, konkretnych fenomenach życia jakieś znaki tajemne i zamykając ów świat na pół realny i zmyślony w kształt poetycki ustawicznie zmienny i zdumiewająco bogaty w swej niewyczerpanej różnorodności struktur formalnych.

Maria z Kossaków Pawlikowska-Jasnorzewska w stosunku do Iłłakowiczówny szczerzej zamknięta w swojej intymnej kobiecości i rzadko wychylająca się poza nią, dała się poznać jako autorka jednego przede wszystkim tematu: miłości. Ten dominujący motyw, wypełniający niemal wszystkie jej tomiki o znamiennych tytułach: *Różowa magia* (1924), *Pocałunki* (1926), *Wachlarz* (1927), *Dancing* (1927), *Surowy jedwab* (1932), pojawił się w jej utworach w kształcie niezwykle śmiałym i odważnym, ale jednocześnie przefiltrowanym przez subtelny wrażliwość, czujnie kontrolującą ów żywioł lirycznego ekshibicjonizmu. W swym wewnętrznym formacie niezwykle krucha, delikatna, filigranowa, była Pawlikowska mistrzynią miniatury lirycznej, umiejącą swe intymne przeżycia zamykać w formę epigramatyczną, nieraz w drobnyg czterowerszowy o zdumiewająco intensywnej sile wzruszania.

W kręgu poetyki Skamandra i kontaktów towarzyskich z poetami tej grupy rozwinęła się również oryginalna twórczość największego ówczesnego polskiego poety rewolucyjnego, Władysława Broniewskiego (1897—1962), który w swych prostych i czytelnych wierszach (*Wiatraki*, 1925; *Dymy nad miastem*, 1927; *Troska i pieśń*, 1932; *Krzyk ostateczny*, 1938) stworzył własny, nie dający się podrobić czy naśladować model poezji walczącej. Wierność przyjętej orientacji ideowej, namiętność, impulsywność, wyczuwalna w każdym wierszu autentyczność przeżycia nadawały tej poezji walor zniewalającej szczerości i chroniły ją w jej najbardziej udanych osiągnięciach przed niebezpieczeństwem pla-

katowej tendencyjności. Etykieta poety rewolucyjnego nie odpowiadała zresztą w pełni rzeczywistości. Obok trybuna ludowego tkwił w Broniewskim również poeta inny, bardzo osobisty, najintymniej liryczny, w którego wierszach zachowały pełną wartość takie nie dające się ominąć wątki i motywy każdej liryki uniwersalnej, jak przyroda, miłość i śmierć. Rewolucjonista w swej ideowej orientacji, w zakresie środków wyrazu nie był Broniewski nowatorem. Pisał w zasadzie tradycyjnie, pozostał wierny starym i wypróbowanym sposobom wypowiedzania się poetyckiego, w wierszu i w słownictwie eksperymentował ostrożnie, wychodząc zapewne z założenia, że w tradycyjnych środkach kryją się jeszcze olbrzymie możliwości wyrazu, które można wyzyskać z wielkim pożytkiem dla społecznego rezonansu jego twórczości.

Opozycję nurtu skamandryckiego stanowiły kierunki, które najogólniej można by nazwać awangardowymi. Pojawiły się i wypłynęły na ogólnej europejskiej fali nowatorstwa i były w wysokim stopniu zjawiskiem importowanym, o znaczeniu bardzo często efemerycznym. Dwa z nich zaznaczyły się wyraźniej w życiu literackim ówczesnej Polski: wywodzący się z Niemiec ekspresjonizm i mający swe źródła w doświadczeniach poetów włoskich i rosyjskich futuryzm. Tendencje ekspresjonistyczne, zauważalne już u niektórych luminarzy z doby Młodej Polski, Przybyszewskiego, Micińskiego, Kasprowicza, Berenta, skodyfikowane zostały jako świadomy swych założeń i ambicji program w kręgu poetów poznańskiego „Zdroju” przez wydawcę pisma i animatora imprezy Jerzego Hulewicza (1886—1941) oraz głównego teoretyka kierunku Jana Stura (Feingolda, 1895—1923). Była to poetycka reakcja na kryzys moralny i polityczno-społeczny lat wojennych i powojennych. Aktywistyczny, zaangażowany, ekspresjonizm atakował zaciekle demonizowane przez siebie moce i potęgi wojny i kapitału, głosił hasła pacyfistyczne i ideologię powszechnego braterstwa, generalnej przebudowy podstaw kultury poprzez powrót do jej źródeł metafizycznych lub pierwotnej prostoty starego mitu o zagubionym w czasie „złotym wieku”. Dla wyrażenia swych gwałtownych uczuć negacji szukał środków wyrazu jak najbardziej intensywnych, ostrych, jaskrawych, operował techniką dysonansowych kontrastów, wpadał w ton ekstatycznego patosu, aby tą różnorodnością chwytów pisarskich zwielokrotnić ideową i agitacyjną skuteczność wypowiedzenia.

Jeszcze bardziej skrajna w swym rewolucjonizmie poetyckim była gromada futurystów, skupiająca się wokół warszawskiej „Nowej Sztuki”, a reprezentowana przez nazwiska takich enfants terribles ówczesnej poezji polskiej, jak Anatol Stern (1899—1968), Bruno Jasieński (1901—1939) czy Aleksander Wat (1900—1967). Mistrzowie ekscesu, świadomie prowokujący spokojną i konserwatywną w swych gustach publiczność literacką ekstrawagancją swych zachowań i hałaśliwych wystąpień, futuryści zalecali całkowite zerwanie z wszelką tradycją i prze-

szłością, zgodnie ze swą nazwą i orientacją wyłącznie w przyszłość. Antypsychologisci zwalczali zaciekle w poezji wszelką intymność, jakiegokolwiek wypowiedanie i wyrażanie siebie, uważając owe wątki prywatne i emocjonalne za doszczętnie zużyte. W zamian zalecali opiewać „tajemnicze życie” materii i opisywać zmienność i energię współczesnego, powojennego świata, rozwijającego się gwałtownie pod znakiem szybkości i maszyny. Nowym tematom miała służyć nowa do gruntu poetyka futuryistyczna, zrywająca radykalnie z zasadami konwencjonalnego słownictwa, prozodii, składni i ortografii.

Wśród owych nowatorskich kierunków dwudziestolecia zjawiskiem o najtrwalszym znaczeniu okazała się tzw. awangarda krakowska, grupa poetycka, której przewodził jako główny teoretyk i animator Tadeusz Peiper (1891—1969), a w skład jej wchodził Julian Przyboś, Jalu Kurek i Jan Brzękowski. Awangarda zawdzięczała swoje sukcesy niezwyklej zdolności teoriiotwórczej Peipera (*Nowe usta*, 1925; *Tędy*, 1930) oraz talentom poetyckim, zwłaszcza Przybosia. W założeniach programowych i w dokonaniach artystycznych stanowiła zdecydowaną opozycję wobec nurtu skamandryckiego. Lansowała poezję chłodną, starannie wyważoną aż do najdrobniejszego szczegółu, walczyła bezkompromisowo ze skamandrycką żywiołowością, której przeciwstawiała lirykę świadomie wysterylizowaną z wszelkiej emocjonalnej bezpośredniości. Domagała się silniejszego powiązania poezji z nowoczesnością, wysuwając jako hasło programowe „miasto, masę, maszynę”. Pragnęła uchodzić za poezję proletariatu, służącą sprawie socjalizmu, ale jej nowatorstwo przejawiało się nie tyle w ideologii, ile w nowych propozycjach formalnych. W swoim systemie poetyckim uprzywilejowane miejsce wyznaczyła metafory, opartej na bardzo odległych i nie dających się zbyt łatwo odczytać skojarzeniach, wychodząc z zasady, że nie jest sprawą poezji nazywać rzeczy po prostu, po imieniu, lecz wynajdywać dla nich odbiegające od banału potocznej komunikacji językowej niezwykle i oryginalne odpowiedniki, aby stwarzać w ten sposób rzeczywistość poetycką w niczym do tej realnej niepodobną. Zrywała z zasadami regularnego rymu i rytmu, uważając je za „kataryniarskie” i propagując w ich miejsce rymy przestrzennie odległe, a brzmieniowo tylko zbliżone. Przekreślała rytm regularny, zalecając rytm zmienny, dyktowany wewnętrzną pulsacją materii lirycznej wypowiedzenia. Stosowała zasadę skrótu, elipsy, maksymalnej kondensacji wyrazu, aby oczyścić poezję z elementów niepoetyckich. Stworzyła w rezultacie jakby nowy model poezji, bardzo rygorystyczny i poddający się dość łatwo szybkiej konwencjonalizacji, odbieranej bardzo często jako poezja trudna, niezrozumiała, elitarna, dla znawców albo dla snobów. Ale jej poszukiwania formalne okazały się płodne i pobudzające, rozpałały inicjatywę i pomysłowość, zmuszały do ustawicznego rewidowania i odnawiania własnych założeń.

Spośród poetów awangardy najszerzej pojętej dwaj przede wszystkim



zdobyli sobie już przed wojną pozycję wybitną i znaczącą: Przyboś i Czechowicz. Julian P r z y b o ś (1901—1970), autor takich tomów, jak *Śrubby* (1925), *Oburącz* (1926), *W głąb las* (1932), *Równanie serca* (1938), zaczynał jak większość poetów awangardy od trochę naiwnego oczarowania nowoczesną techniką i urbanizmem, ale rychło odnalazł w sobie tony głębsze, społeczne, olbrzymie obszary świata przyrody i zagadnień moralnych aż po swoiście rozumianą, pozawyznaniową, materialistyczną mistykę życia i śmierci. Przeciwnik rozgadania i wszelakiej wylewności emocjonalnej, każdy swój wiersz budował Przyboś jak architekt niesłychanie oszczędnie, z wyjątkowym wyczuciem ekonomii słowa, operując umiejętnie kontrastami obrazów i spięciami metafor, zaskakująco świeżych i oryginalnych. Nieprzejednany tępicieł „kataryniarstwa”, przekreślił ostatecznie zasadę wersyfikacyjnej regularności, zastępując tradycyjną monotonię powtórzeń „rytmem unistycznym”, organicznie wyrastającym z wewnętrznej pulsacji treści.

Józef C z e c h o w i c z (1903—1939) był czołowym reprezentantem drugiego pokolenia awangardy polskiej, które wydatniej zaznaczyło swoją obecność dopiero w drugiej dekadzie dwudziestolecia. Autor *Kamienia* (1927), *dnia jak codzień* (1930), *ballady z tamtej strony* (1932), *nuty człowieczej* (1939) dzielił z awangardą jej ascetyzm formalny i dyscyplinę, ale w postawie wobec świata i w swoim rozumieniu zadań poezji różnił się od niej zasadniczo. Irracjonalista i spirytualista, sztukę pojmował jako zwierciadło spraw metafizycznych, w poecie widział demiurga i kosmokratora, twórcę mitów i nowej kosmogonii, sięgającej w dziedzinę spraw ostatecznych. W przeciwieństwie do programowego optymizmu zwrotniczczan był katastrofistą, rzeczywistość przeżywał w kategoriach wiecznej opozycji nocy i dnia, ciemności i światła, zła i dobra, mitu rajskiego i katastroficznego. Rolę zasadniczą wyznaczał w poezji imaginacji i taką postawę fantazjotwórczą nazywał romantyczną, sam siebie uważając za romantyka, a twórczość własną pojmując jako grę wyobraźni w warunkach absolutnej wolności, wyrażającą życie i świat jako zjawiska same w sobie irracjonalne.

\*

Proza polska lat międzywojennych startowała niewątpliwie w warunkach trudniejszych niż poezja. Jej tradycje były skromniejsze, traktowana, zwłaszcza w okresie politycznej niewoli, nazbyt utylitarnie była w wyższym stopniu usługowym narzędziem urabiania postaw społecznych i moralnych niżli studium człowieka i sztuką analizy tajemnic i mechanizmów życia. Powieści dwudziestolecia przypadł zatem w udziale obowiązek odrabiania zapóźnień, i to zarówno w treści, jak w strukturze formalnej. Żywszy niż w okresie zaborów kontakt ze światem otworzył szeroko bramy najróżniejszym inspiracjom, z których skwapliwie korzystano, usiłując przeszczepiać owe nowalie intelektualne na grunt rodzimy. Nie tylko więc w poezji, ale i w prozie rozpoczęła się eksperymentacja

na wielką skalę i szeroka inwazja najróżniejszych i najsprzecznějších kierunków myśli, załamujących się swoiście w zwierciadle sztuki: relatywizmu spod znaków Einsteina, wszelakiego rodzaju irracjonalizmów, którym patronował bergsonowski intuicjonizm i „élan vital”, psychoanalizy i psychologizmu ze szkoły Freuda, Junga i Adlera, pacyfizmu i katastrofizmu wedle prorocत्व Spenglera i Bierdiajewa, marksowskiego materializmu i ożywionego przez odradzającą się filozofię tomistyczną neokatolicyzmu. Zaczął się więc jak gdyby proces stopniowej europeizacji prozy powieściowej, która coraz skuteczniej wyzbywała się nalotów swoistej zaściankowości, wybiegając ku problemom ogólnoludzkim. W formie najbardziej ewidentnej ujawniło się to nowe oblicze beletrystyki międzywojennej w wyraźnym przesunięciu się jej zainteresowań od zagadnień społecznych i narodowych ku problemom egzystencjalnym. Pojawiły się utwory, jakich nasza literatura dawniej raczej nie znała, o wyraźnym piętnie psychologizacyjnym, w których analiza osobliwych nieraz przypadków, powikłań, stanów i procesów psychicznych stawała się dominującym tematem opowiadania. Temu nurtowi psychologicznemu patronowali przede wszystkim Nałkowska, Iwazskiewicz, Kuncewiczowa.

Debiutująca już przed wojną Zofia Nałkowska (1884—1954) dała się poznać w swych nowelach (*Koteczka czyli białe tulipany*, 1909; *Lustra*, 1913) oraz powieściach (*Kobiety*, 1906; *Księżę*, 1907; *Rówieśnice*, 1908; *Narcyza*, 1910) jako dość dociekliwy obserwator i analityk wewnętrznego życia kobiety, a ściślej mówiąc pewnego typu kobiet, egzystujących w ciepłarnianym klimacie dobrobytu, dwudziestowiecznych sawantek i snobinetek, narcystycznie zajętych niemal wyłącznie swą urodą i swoim życiem erotycznym. W tych kobiecych portretach wiele było finezji i psychoznawczej wnikliwości, ale również i minoderii i młodopolskiego estetyzowania. Wojna wytrąciła Nałkowską z owego wąskiego widzenia poprzez buduar-kobięcy i tajemnice płci, odsłaniając widok na świat szerszy problemów społecznych i moralnych, pogłębiła świadomość odpowiedzialności pisarskiej. Niemniej i w powieściach z lat międzywojennych, jak *Romans Teresy Hennert* (1923), *Niedobra miłość* (1928), *Granica* (1935), *Niecierpliwi* (1939), pozostała Nałkowska nadal autorką jednego przede wszystkim tematu, odwiecznej sprawy między mężczyzną a kobietą, autorką „romansów”, tyle że owe perypetie uczuciowe usiłowała teraz podbudowywać i pogłębiać szerzej zarysowanym tłem społeczno-obyczajowym, mikroobserwacją socjologiczną, zawsze jednakowoż podporządkowaną owej tematyce naczelnej, tj. miłości i jej najrozmaitszym powikłaniom. W analizach psychologicznych tego motywu reprezentowała Nałkowska postawę poznawczego relatywizmu, który przejawiał się najwyraźniej w jej koncepcji człowieka jako istoty nigdy nie dającej się bez reszty poznać, zagadkowej dla siebie i niezrozumiałej dla innych, będącej w swej naturze i na każdym miejscu tylko nieokreślonym zbiorem możliwości, wyzwalanych przez zmieniające się układy rzeczy.

Zupełnie odmienny rodzaj psychologizowania reprezentował w swych powieściach (*Księżyc wschodzi*, 1925; *Zmowa mężczyzn*, 1930; *Pasje błędomierskie*, 1938), a w wyższym jeszcze stopniu w swoich świetnych opowiadaniach (*Panny z Wilka*, 1932; *Młyn nad Utratą*, 1936) Jarosław Iwaszkiewicz. Podobnie jak Nałkowska, choć zarazem inaczej, był właściwie pisarzem jednego wątku i tematu. Jest to proustowski motyw poszukiwania czasu utraconego. Zmysłowe przywiązanie do każdego momentu, zachwyty dla chwili, która mija i którą chciałoby się zatrzymać i ocalić, dla chwil, które minęły i które ustawicznie przywołuje się wspomnieniem, a jednocześnie świadomość, że wszystko nieuchronnie podlega prawu zniszczenia i odzyskane być nie może, samotność jednostki, tragiczne rozdarcie między pokusami zmysłowości a podświadomym pragnieniem jakiegoś wybawienia zaświatowego — oto krąg tematów, w którym zamknęła się ta twórczość. Wobec spraw i zagadnień, które go najżywiej i najosobiście obchodzą, wypracował sobie pisarz bardzo własną i oryginalną postawę dalekiego dystansu, przekazując całą tę problematykę filozoficzno-psychologiczną nie poprzez analizę czy bezpośredni komentarz autorski, lecz poprzez odpowiednio zaaranżowane i ukształtowane zdarzenia i sytuacje.

W tym klimacie rosnących zainteresowań dla psychicznej strony życia ludzkiego rozwinęła się szczególnie bogato twórczość prozatorska, skupiająca swą uwagę na okresie dzieciństwa i dojrzewania. Dodatkowo działała tu zachęcająco moda na autentyzm, na faktograficzny autobiografizm, względy wychowawcze i dydaktyczne. Dziecko, jego rozwój i formowanie się najpierwszych podstaw osobowości, okres dojrzewania, jego perypetie moralne i fizjologiczne, dramaty i niepokoje światopoglądowe stały się wyjątkowo przychylnie akceptowanym przez czytającą publiczność tematem prozy, przynosząc pośród licznej rzeszy mniej lub więcej udanych książek wspomnieniowych również takie utwory trwałej i wybitnej wartości, jak *Miasto mojej matki* (1925) i *W cieniu zapomnianej olszyny* (1926) Juliusza Kadena-Bandrowskiego czy też *Niebo w płomieniach* (1936) Jana Parandowskiego.

Jednym z najbardziej charakterystycznych symptomatów życia literackiego lat międzywojennych było zwycięskie wtargnięcie do literatury piszących kobiet. Pisarki zdarzały się i przedtem, ale pisały przeważnie tak jak mężczyźni i nigdy nie było ich tak wiele. Wojna rozbiła ostatecznie wszystkie dawne skostniałe układy społeczne i obyczajowe, czyniąc kobietę równorzędną partnerką mężczyzny i rozszerzając jej emancypację na obszary życia osobistego. Sprawy kobiece, miłość, macierzyństwo, zachowały nadal swą prymarną pozycję, ale po raz pierwszy właściwie ukazane zostały w aspekcie doznań i osądu kobiety, z niezwykłą odwagą w traktowaniu tematów nieraz drastycznych i moralnie kontrowersyjnych. Ów punkt widzenia nowej, wyzwolonej kobiety ujawnił się najsilniej w doskonałych opowiadaniach Marii Kuncewiczowej (ur. 1899), jak *Przy-*

*mierze z dzieckiem* (1927) i *Twarz mężczyzny* (1928), w których nie uległość kobiety wobec odwiecznych „praw natury”, ale sprzeciw i bunt wobec supremacji mężczyzny i wobec tyranii macierzyństwa stały się głównym problemem fikcyjnych bohaterek pisarki. Kuncewiczowej zawdzięczała też literatura międzywojenna jedną z najświetniejszych powieści psychologicznych: *Cudzoziemkę* (1936), wyrosłe w klimacie Freudowskiej psychoanalizy i Adlerowskiej psychologii głębi znakomite studium kobiety, której nie powiodło się w życiu i która na skutek owego niespełnienia staje się ofiarą kompleksów, a zarazem udręczeniem dla siebie i otoczenia.

Proza dwudziestolecia rozwijała się w dużym stopniu jako świadoma opozycja wobec wysokich aspiracji literatury młodopolskiej, hieratycznej i koturnowej. Z neoromantycznych szczytów literatura zeszała w codzienność, odkrywając w tej pospolitej potoczności obiekt zaciekawień pisarskich niebywale frapujący, a nawet coś swoiście wzniosłego i patetycznego. Szary człowiek ulicy, jego praca zawodowa, wielkie i małe troski i kłopoty okazały się tematem wyjątkowo ponętym. Pojawiły się w końcu jakby świadomie lansowane moda i popyt na surowy autentyzm, nie bez wpływu i udziału nieznanymi i nowych nazwisk, które pojawiły się w literaturze na zasadzie zaskoczenia i sensacyjnego nieomal ewementu. Byli to najczęściej ludzie pracy fizycznej, spoza kręgu kultury inteligenckiej, którzy odkrywszy w sobie samorodny talent i potrzebę wyrazu, zaczęli pisać, wnosząc do literatury własne tematy i problemy. Była to jak gdyby powracająca fala „nowej rzeczowości”, autentyzmu i naturalizmu, przynosząca swoistą, nie zdeformowaną zbyt wyszukanyimi środkami pisarstwa zawodowego prawdę rzeczywistości na określonym jej odcinku, znanym autorowi z autopsji. Z owej gromady „ludzi nowych”, którzy niewątpliwym talentem wydobyli się pewnego dnia na powierzchnię życia z bezimiennej pospolitości, trwała i znaczącą pozycję osiągnęli przede wszystkim Zbigniew Uniłowski i Pola Gojawiczyńska.

Przedwcześnie zmarły eks-pikolak z warszawskiej restauracji „Astoria”, zapisał się Uniłowski (1909—1937) w literaturze dwiema powieściami: *Wspólny pokój* (1932) i *Dwadzieścia lat życia* (1937). Obie miały podkład autobiograficzny i obie przyjęto jako wydarzenie skandalizujące poniekąd, ale zarazem objawienie mocnego i autentycznego talentu. W obu utworach znalazły wstrząsający wyraz rozpisane na fikcyjne postaci powieściowe doświadczenia i obserwacje autora, wyniesione z warszawskiego Powiśla, z dzielnic chronicznej nędzy, z owych „wspólnych”, wynajętych pokoi w ubogiej warszawskiej kamienicy, w których tragiczna młodość mocowała się z chorobą i biedą i śniła swoje nigdy nie mające się spełnić „sny o potędze”. Obie powieści, a zwłaszcza *Wspólny pokój*, szokowały czytelników brutalnością języka i prowokującą śmiałością scen drastycznie wyjaskrawionych, ale przecież koniecznych i doskonale tkwiących w ostro naturalistycznej poetyce gatunkowej obu utworów.

W klimacie mody na ów mikrorealizm rozwinęła się też twórczość Poli Gojawicyńskiej (1896—1963). W obu najgłośniejszych swoich powieściach, w *Dziewczętach z Nowolipek* (1935) i w *Rajskiej jabłoni* (1937) dała jak gdyby rodzajowe malowidło jednej z najuboższych dzielnic Warszawy, owych Nowolipek drobnomieszczańsko-rzemieślniczych, z których wychodzą na świat jej dziewczęce bohaterki. Doskonałe odтворzenie klimatu obyczajowego i warunków społecznych, w jakich rosły i dojrzewały owe dziewczęta, świetna psychologia, wnikliwie i subtelnie indywidualizująca owe kobiece charaktery, typy, temperamenty, talent narracyjny, funkcjonalna stylistyka, operująca słowem bardzo wyważonym i powściągliwym, postawiły Gojawicyńską, talent równie samorodny jak Uniłowski, w rzędzie najciekawszych zjawisk prozatorskich dwudziestolecia.

Ten ruch w stronę życia, ku bezpośredniemu opisowi ludzi i rzeczy w ich wielorakich zależnościach i autentycznej dosłowności, skodyfikowany został w latach trzydziestych w programowych dyrektywach i w praktyce pisarskiej grupy literackiej „Przedmieście”. Zespół autorów, któremu przewodzili Jerzy Kornacki (ur. 1908) i Helena Boguszevska (ur. 1886), podjął świadomie to zadanie, które spełniały instynktownie werystyczne opowiadania tamtych pisarzy samorodnych. Powieści „przedmieszczan”, zwłaszcza spółki autorskiej Boguszevskiej i Kornackiego *Jadą wozy z cegłą* (1935) czy *Wisła* (1935), wychodziły istotnie poza tradycyjne tematy i środowiska ku dzielnicom proletariackim i „przedmieściom kultury”, dając ich zapis zgodny z „lekcją życia”, maksymalnie oczyszczony z nalotów literackości. Jak w czasach Zoli, powieść miała być znowu protokołem, reportażem, studium przedmiotu, stwarzającym sugestię autentyczności i jak gdyby fragmentu dotykalnie obecnej „rzeczywistości żytej”.

Cała ta literatura utrzymana była w stylu jakby owej *Kleinmalerei*, malarstwa rodzajowego, żywiącego się miazgą szarej codzienności, którego o wiele znakomitszą od „przedmieszczan” wersję literacką stworzył Iwaskiewicz w swojej *Zmowie mężczyzn* (1930), gdzie chcąc się utrzymać w tonacji owej szarości, nie dał ani jednego opisu przyrody, a fabułę opowiadania usytuował na najcichszej, głuchej polskiej prowincji.

Na tle tej powieściowej mikrosocjologii tym silniej odbija dzieło o prawdziwie epickiej szerokości, tetralogia Marii Dąbrowskiej (1889—1965) *Noce i dni* (1932—34). Powieść zarazem historyczna i autobiograficzna, swą rzetelność poznawczą zawdzięczająca autentycznej wiedzy, wyniesionej z własnych doświadczeń i obserwacji autorki, jest rozległą panoramą życia polskiego dwu ostatnich generacji sprzed pierwszej wojny światowej. W tym pojemnym obrazie utrwalone zostały wszystkie znaczące i decydujące dla struktury losów i historii narodu procesy polityczne, społeczne i obyczajowe ostatniego pięćdziesięciolecia naszych

dziejów porozbiorowych: deklasacja ziemiństwa, przechodzenie do zawodów praktycznych i kształtowanie się inteligencji, osiedlanie się w miastach i związane z tą przymusową migracją i przemieszczaniem się środowiskowym przeobrażenia światopoglądowe i obyczajowe, formowanie się nowych ruchów politycznych i przygotowania do oczekiwanej walki o wolność. Na tym rozległym tle, na przykładzie jednej polskiej rodziny ukazane zostało życie ludzkie w monotonnej na pozór potoczności nocy i dni, szare i pospolite, pozbawione całkowicie znamion wielkiej przygody, a przecież piękne i godne w rzetelnym spełnianiu obowiązku, w czym bohaterowie owej sagi rodzinnej odnajdują nie tylko sens własnego istnienia, ale nawiązują ponadto jakby tajemną łączność z ponadmysłową i metafizyczną substancją świata. Epickość dzieła przejawia się przede wszystkim w owej postawie afirmacji wobec zjawiska życia jako wartości bezspornej i niezniszczalnej. To poczucie nakładania się i sumowania wysiłków ludzkich, z których rosną kultury i cywilizacje, pozwala bohaterom powieści ujrzeć w indywidualnej zagładzie tylko epizod bez znaczenia, nie naruszający w istocie ani ciągłości życia, ani harmonii świata.

W swojej dojrzałej afirmacji *Noce i dnie* były przecież zjawiskiem raczej wyjątkowym. W literaturze dochodziły częściej do głosu nastroje wręcz odmienne, głęboko krytyczne i w swych prognostycznych oczekiwaniach na wskroś pesymistyczne. Wojna i jej następstwa, rewolucje społeczne, kryzys ekonomiczny lat trzydziestych, rosnący gwałtownie rozryw między postępem technicznym a nie nadążającą za nim świadomością moralną stwarzały chroniczne i dręczące poczucie zagrożenia i niepewności. Na tym tle rodziły się i stawały się niejako symptomem ostatniej mody postawy katastroficzne, nie bez inspiracji historiozoficznych wróżb Spenglera i Bierdiajewa o nieuchronnym końcu świata zachodniego i cywilizacji śródziemnomorskiej. Echa owych proroctw zagłady odezwały się najgłośniej w utopijnych powieściach Stanisława Ignacego Witkiewicza (1885—1939) *Pożegnanie jesieni* (1927) i *Nienasycenie* (1930). Obie były bardzo indywidualnymi i subiektywnymi projekcjami w przyszłość katastroficznych przeczuć autora, obie były wyrazem przerażenia i lęku przed widmem „jednolitej ludzkości”, przed zagładą jednostki i jej prawa do bycia sobą, przed upadkiem sztuki, dla której nie będzie miejsca w świecie seryjnych wytworów masowej produkcji i kultury. Na tle groteskowo i niesamowicie zdeformowanego obrazu świata „niedalekiej przyszłości” roztoczył Witkiewicz w swych powieściach ponurą wizję ekspansji zbuntowanych i prymitywnych tłumów, ustanawiających na gruzach walącego się porządku rzeczy nowy system mechanicznej i kolektywistycznej równości oraz zwycięstwa rasy żółtej nad zmurszałą i zdegenerowaną moralnie Europą. To zwycięstwo Azjatów miało oznaczać kres „historii człowieka” i początek dziejów „stada ludzkiego”.

Powieści Witkacego były oczywiście swoistą mitologizacją rzeczywistości, nie uwzględniającą autentycznych sił i procesów historycznych,

aczkolwiek uświadamiały one wiele problemów wcale nie urojonych, jakie stwarza ustawicznie gwałtownie zmieniająca się i dynamiczna współczesność. Presja zdarzeń bieżących, przyspieszony rytm przemian we wszystkich dziedzinach życia społecznego, budowanie własnego, odrodzonego państwa w warunkach niepodległości, a więc i zwielokrotnionej odpowiedzialności, powołały do istnienia cały odrębny nurt prozy powieściowej, głęboko zaaferowanej problemami polityki bieżącej i usiłującej dawać na gorąco niejako syntezę i ocenę dnia dzisiejszego. Drogę wskazał tu żyjący jeszcze wówczas Żeromski swoim *Przedwiośniem* (1924), a za nim wątek ten podjęli pisarze młodszy: Nałkowska w *Romansie Teresy Hennert* i poniekąd w *Granicach*, Andrzej Strug (1871—1937) w *Pokoleniu Marka Świdry* (1925), Włodzimierz Perzyński (1877—1930) w powieści *Raz w życiu* (1925), a przede wszystkim indywidualność pisarska wśród nich najwybitniejsza, właściwy twórca polskiej powieści politycznej Juliusz Kadet-Bandrowski (1885—1944). Kronikarz Pierwszej Brygady Legionów (*Piłsudczycy*, 1915), debiutujący już przed wojną dwiema powieściami (*Niezgula*, 1911, i *Proch*, 1913), dość mocno jeszcze tkwiącymi w manierze młodopolskiej, oraz ekspresjonistycznym tomem *Zawodów* (1911), pierwszą jak gdyby zapowiedzią tak popularnej później „literatury rzemiosł” i zwyczajnych, pospolitych zatrudnień ludzkich, nowy, powojenny etap swej działalności pisarskiej rozpoczął powieścią *Łuk* (1919), swoistym arcydziełem późnego naturalizmu, przynoszącym świetnie wystudiowany i z drapieżną ostrością odtworzony obraz ewolucji psychiczno-moralnej młodej kobiety, którą wojna wytrąca z jej dotychczas biernej i zależnej postawy, aby doprowadzić do pozycji zupełnie nowej, całkowitego wyzwolenia i poczucia suwerennej duchowo i społecznie osobowości ludzkiej.

Rzeczywistość polityczno-społeczna, stanowiąca w *Łuku* zaledwie tło, wysunęła się natomiast na pierwszy plan w powieściach następnych. Są to powieści polityczne, zamykające w cyklu kilkutomowym obraz rzeczywistości polskiej w granicach pierwszego siedmioletnia między odzyskaniem niepodległości a rokiem 1926. *Generał Barcz* (1923) był więc próbą analizy najwcześniejszego etapu naszej samoistności państwowej, nie przebiegającej w środkach walki o władzę, i mechanizmów działania struktury organizacyjnej państwa, które w imię racji nadrzędnych dobra ogólnego niszczy pojedyncze istnienia ludzkie, a jednostkę przywódczą, wyniesioną biegiem wydarzeń, skazuje na samotność i obarcza ciężarem nadludzkiej odpowiedzialności. *Lenora* i *Tadeusz* z cyklu *Czarne skrzydła* (1928—1929) ujawniały napięcia polityczno-społeczne w samym centrum zderzania się frontального sprzecznych interesów kapitału i pracy w Zagłębiu Śląsko-Dąbrowskim, wyzysk robotników i egoizm przywódców, dla których owe masy zbiedzone są jedynie kartą i atutem w politycznych rozgrywkach ambicjonalnych. Wreszcie *Mateusz Bigda* (1933) odsłaniał kulisy parlamentaryzmu polskiego w dobie jego wszechwładztwa przed przewro-

tem majowym, ową „spizarnię Bigdy”, w której wiesza on na hakach „mięso ludzkie” swych wrogów i swoich niedawnych sojuszników, porzucając ich bez skrupu dla „wyższej racji” własnej kariery politycznej. Każda z tych powieści budziła głośny rezonans, gwałtowną i silną opozycję. Namiętny i brutalny w swojej kuchni pisarskiej, posługiwał się Kaden jednocześnie techniką naturalizmu i ekspresjonizmu, a związek owych metod dawał w efekcie obrazy niesłychanie drapieżne, pełne wewnętrznej pasji, wibracji i optycznej wyrazistości, wyjaskrawionej w dodatku przez styl ostry, dosadny, rozpięty na przeciwieństwach między patosem a drastyczną niekiedy potocznością. Wbrew posądzeniom o stronniczość i pamfletowość były to powieści rzetelne, w warstwie faktograficznej oparte na grubym studium przedmiotu, w analizie skomplikowanych mechanizmów życia zbiorowego niezwykle precyzyjne i przenikliwe, usiłujące dotrzeć na miarę możliwości pisarza do istotnej, obiektywnej prawdy wydarzeń.

Na obrazie prozy międzywojennej zaważyła istotnie czynna obecność w jej tworzeniu wielu pisarzy pochodzenia chłopskiego, którym awans społeczny dał możliwość i szansę współuczestnictwa w życiu literackim i artystycznym kraju. Wiele utworów, które wyszły z tego kręgu młodej, chłopskiej literatury, zdobyło znaczny rozgłos i znakomite wyróżnienia. Do dzieł tego rodzaju należała np. powitana w swoim czasie głośną wrzawą namiętnych dyskusji i polemik, a uhonorowana nagrodą młodych Polskiej Akademii Literatury powieść Jalu Kurka (ur. 1904) *Grypa szaleje w Naprawie* (1934), przedstawiająca nastroje i doświadczenia garstki inteligentów, rzuconych w zmitologizowaną rzeczywistość małej wsi podhalańskiej, owej właśnie Naprawy, wymierającej gwałtownie na epidemię grypy; autobiograficzna w dużym stopniu i również nagrodzona przez PAL powieść Stanisława Piętaka (1909—1964) *Młodość Jasia Kunefala* (1938) czy szeroko dyskutowana, zwłaszcza w kregach nauczycielstwa i działaczy społecznych, *Orka na ugorze* (1935) Jana Wiktora (1890—1967), przedstawiająca heroiczne nieomal zmagania się i szamotania młodej, wiejskiej nauczycielki z ciemnotą otoczenia i tępotą biurokratyczną. Udział obserwacji realistycznej we wszystkich tych próbach zmierzenia się z tematem wiejskim przez pisarzy — jakby można było sądzić — jak najbardziej do zadań tego rodzaju powołanych, był jednakże dość nierówny i jak gdyby świadomie ograniczony. Przeważał bądź przemieszany z liryzmem jaskrawy, drastyczny naturalizm, jak np. u Kurka, bądź franciszkański humanizm i sentymentalizm, jak u Wiktora, bądź, jak u Piętaka, impresjonistyczny liryzm, rozmazujący obraz świata w jakąś plazmowatą mgławicę. Dołączała się do tego dość osobliwa i dziwaczna skłonność do demonizowania obrazu i ukazywania chłopstwa jako masy pierwotnej, pogrążonej w ciemnocie, oddanej na pastwę ponurych, animalnych instynktów, apatycznej i biernej, raczej obiektu dla charytatywnych i filantropijnych zabiegów niż zdolnego się określić



podmiotu. Było to tym dziwniejsze, że wieś okresu międzywojennego stanowiła siłę społeczną znakomicie zorganizowaną, stronnictwa chłopskie odgrywały poważną rolę w życiu politycznym kraju, a najbardziej autentyczni przedstawiciele ludu sprawowali w różnych okresach najwyższe funkcje i urzędy państwowe. Te osobliwe deformacje nie znajdowały więc żadnego pokrycia w sytuacji konkretnej, wywodząc się najoczywiściej z indywidualnych skłonności i dyspozycji pisarzy bądź z ogólnej, a znamiennej dla dwudziestolecia tendencji do mitologizowania rzeczywistości, do oglądania świata poprzez medium rozkojarzonej wyobraźni i subiektywnych przywidzeń.

Zupełnie inny charakter miały utwory podejmujące problematykę podobną, a pisane z pozycji marksistowskiej lewicy, której najwybitniejszym reprezentantem był Leon Kruczkowski (1900—1962). Obie jego powieści, *Kordian i cham* (1932) oraz *Pawie pióra* (1935), były właściwie utworami historycznymi, podejmującymi problematykę wiejską na przykładzie stosunków społecznych panujących na ziemiach byłej Rzeczypospolitej szlacheckiej lub tuż przed powstaniem Polski niepodległej. Oparte z reguły na autentycznych dokumentach, przynosiły analizę rzeczywistych wydarzeń nieznacznie jedynie zbeletryzowaną, może niekiedy zbyt publicystyczną i ulegającą naciskowi przyjętej zasady interpretacyjnej, niemniej reprezentującą zawsze dobrą orientację w przedmiocie i rzetelny realizm.

Wśród tej ilościowo dość bogatej literatury o wsi i chłopach zjawiskiem prawdziwie rewelacyjnym i najtrwalszej wartości okazał się zbiór opowiadań Marii Dąbrowskiej *Ludzie stamtąd* (1926). Niezwykłość książki polegała nie tylko na nieporównywalnej skali talentu, ale i na całkowitej odmienności ujęcia tego tak na pozór ogranego i dość skutecznie wyeksploatowanego literacko tematu. W tym cyklu nowel o bezrolnych, najemnych robotnikach folwarcznych życie owych „ludzi stamtąd” przedstawione zostało od strony ich istnienia umysłowego i osobistego, ukazując sugestywnie wewnętrzną jego głębokość i różnorodność, niczym nie ustępującą skali przeżyć jednostek z warstw wykształconych. Jest to zarazem książka o „elementarnych sprawach życia ludzkiego”. Cykl opowiadań o świadomie przemyślanej konstrukcji układa się jak gdyby w symboliczny obraz człowieczego żywota, powszechnego i odwiecznego, w swej nagłębszej istocie i tożsamości całkowicie niezależnego od drugorzędnych i przypadkowych realiów historycznych.

Gdy *Ludzie stamtąd* byli próbą uogólnienia i zamknięcia doświadczeń ludzkich w jakiś znak i formułę o znaczeniu ponadczasowym, równocześnie ujawniła się wybitnie w dwudziestolecie bardzo silna tendencja do gruntownej analizy i obserwacji życia w ściśle określonych czasowo układach sytuacyjnych. Historyzm był jednym z bardzo istotnych wykładników zainteresowań literackich epoki. Głębokie zmiany i przeobrażenia pociągały za sobą z natury rzeczy i wyzwalały niejako wewnętrzną

potrzebę przewartościowania wszystkich wartości, a więc i rewizji stanowisk wobec tradycji. Rozwinęła się więc nad podziw powieść historyczna, obejmując swym zasięgiem niemal całość dziejów i kultury europejskiej od starożytności aż po współczesność. Grecja i Rzym znalazły więc znakomitych literackich admiratorów w Janie Parandowskim (ur. 1895), świetnym autorze *Erosa na Olimpie* (1924), *Aspazji* (1925), *Dysku olimpijskiego* (1933), a zwłaszcza popularnej i wielokrotnie wznowianej *Mitologii* (1924), w Hannie Malewskiej (*Wiosna grecka*, 1933) i w początkującym wówczas Teodorze Parnickim (*Aecjusz, ostatni Rzymianin*, 1937). Średniowieczem zajęła się przede wszystkim Zofia Kossak (1890—1968) w *Legnickim polu* (1930) i w wielkim cyklu powieściowym z historii krucjat: *Krzyżowcy* (1935), *Król trędowaty* (1937), *Bez oręża* (1937), oraz Jarosław Iwaszkiewicz w *Czerwonych tarczach* (1934). Burzliwym dziejom Rzeczypospolitej Obojga Narodów poświęcili uwagę Zofia Kossak w *Złotej wolności* (1928), Stanisław Wyrzykowski (1873—1945) w *Moskiewskich godach* (1930) i Piotr Chojnowski (1885—1935) w znakomitych, najświetniejsze tradycje sienkiewiczowskie przypominających *Opowiadaniach szlacheckich* (1928). Czasy porozbiorowe, zwłaszcza oba powstania, zajęły licznych beletrystów, z których utwory najbardziej literacko dojrzałe i oryginalne w ujęciu dali Kruczkowski w swym *Kordianie i chamie*, Chojnowski w *Kuźni* (1919) oraz Julian Wołoszynowski (ur. 1898), który zarówno w swoim *Roku 1863* (1931), jak i w *Było tak* (1935), obejmującym całość historii Polski, dał nie tyle powieści, ile poetyckie gawędy o liryczno-balladowym nastroju.

W większości tych utworów przejawiały się dwie charakterystyczne dla pisarstwa międzywojennego tendencje: rewizjonizm i aktualizacja. Rewizjonistą był najoczywiściej Kruczkowski, gdy w *Kordianie i chamie* wbrew historiografii dotychczasowej starał się uwydatnić przede wszystkim głębokie przedziały w społeczeństwie polskim doby powstania listopadowego i tym właśnie rozwarstwieniem klasowym usiłował tłumaczyć wszystkie niepowodzenia polskich poczynań niepodległościowych. Rewizjonistą był poniekąd Jarosław Iwaszkiewicz, gdy w swoich *Czerwonych tarczach* podejmował polemikę z determinizmem historiografii naukowej i zamiast rekonstrukcji dziejów, zgodnej z wymową dokumentów źródłowych, dawał subiektywną i dowolną konstrukcję, stawiał w centrum historii jednostkę wybitną, niczym nie skrupowaną w wyborze możliwości, a portret księcia Henryka Sandomierskiego stylizował na człowieka na wskroś dwudziestowiecznego, swym skomplikowaniem psychicznym bardziej przypominającego postaci z kręgu Prousta czy Freuda niżli bohaterów prymitywnego i barbarzyńskiego na poły średniowiecza. Rewizjonistką była wreszcie i Zofia Kossak, gdy w *Krzyżowcach* nie zawahała się odsłonić wszystkich ponurych i odpychających momentów epizodu krucjat, które będąc w swej najgłębszej intencji wzlotem mistycznym, miały

jednocześnie charakter świadomej inicjatywy na wskroś politycznej, realizowanej bezwzględnie, brutalnymi środkami. Z tym rewizjonizmem spojrzenia wiązała się ściśle skłonność do aktualizowania. Większość tych powieści, nie tracąc nic ze swej gatunkowej wyrazistości, poruszała zarazem pod maską kostiumu historycznego najbardziej aktualne zagadnienia współczesne: walki o władzę i o przebudowę ustroju, emancypacji kobiet, antysemityzmu.

Utylitarny stosunek do literatury, konserwatyzm czytelnich nawyków, preferujących zdecydowanie prozę werystyczną, zapóźnienia cywilizacyjne sprawiły, że fantastyka literacka w piśmiennictwie polskim przedstawiała się zawsze nader ubogo. Dwudziestolecie międzywojennemu przypadł zatem i w tym zakresie obowiązek odrabiania zaniechań. Uczyniło to w twórczości dwóch rasowych fantastów i wizjonerów: Grabińskiego i Schulza. Obaj reprezentowali gatunki fantazjotwórstwa bardzo odmienne. Stefan Grabiński (1887—1936) był jak gdyby polskim Edgarem Poe, uprawiał powieść i nowelę „niesamowitą” (*Demon ruchu*, 1919; *Niesamowita opowieść*, 1922; *Salamandra*, 1924; *Cień Bafometa*, 1926), opartą na wątkach i motywach starej demonologii i współczesnej parapsychologii, ale wyzyskującą jednocześnie i przekładającą niejako na poezję fantastycznych urojeń osiągnięcia i sugestie filozofii i nauki współczesnej, aby tworzyć wizjonerskie obrazy świata bardziej zgodne z ich orzeczeniami, świata jakby wielowymiarowego, w którym takie pojęcia i kategorie ujmowania rzeczywistości, jak czas, przestrzeń, przyczynowość, materia, bez których nie potrafimy się obchodzić w potocznym życiu, ulegały zawieszeniu i traciły swą normalną realność.

Zupełnie inny typ fantastyki literackiej reprezentował w swoich *Skleпах cynamonowych* (1934) i w *Sanatorium pod klepsydrą* (1937) Bruno Schulz (1892—1942). Była to fantastyka jakby nadrealistyczna, poruszająca się po krawędzi jawy i snu, rzeczywistości i halucynacji, ukazująca dziwny świat prowincjonalnego, żydowskiego miasteczka poprzez pryzmat widzenia chorobliwie wrażliwej i rozbudzonej wyobraźni dziecięcej.

Odzyskanie niepodległości państwowej ożywiło również dość słabe poprzednio zainteresowanie literatury egzotyką wszelakiego rodzaju. Polska nawiązała stosunki dyplomatyczne, gospodarcze i kulturalne z państwami całego świata, statki pod polską banderą zaczęły docierać do najodleglejszych zakątków globu ziemskiego. Wojna rozproszyła Polaków po dalekich lądach i morzach, a wracający do ojczyzny tułacze przywozili w swym bagażu doświadczeń niesłychanie frapujący niekiedy materiał wspomnień. Mieliśmy w końcu zawołanych i niezmordowanych podróżników, których zbeletryzowane relacje zdobywały nieraz rozgłos światowy. Do takich pisarzy o europejskiej poczytności należał przede wszystkim Ferdynad Antoni Ossendowski (1878—1945), pisarz o bujnej, bogatej biografii i pomysłowej wyobraźni, który po opisanu swoich wo-

jennych przygód w Azji centralnej (*Przez kraj ludzi, zwierząt i bogów*, 1923) dał rozległy ciąg zbeletryzowanych zapisów swoich licznych azjatyckich, afrykańskich i amerykańskich podróży (*Płomienna północ*, 1926; *Pod smaganiem samumu*, 1927; *Niewolnicy słońca*, 1927; *W krainie niedźwiedzi*, 1932). Ferdynand Goetel (1890—1960) dał oryginalne spojrzenie jakby z pozycji Europejczyka, ukształtowanego przez wiekowe dziedzictwo kultury śródziemnomorskiej, na zupełnie różny w swej najgłębszej strukturze egzotyczny świat subkontynentu indyjskiego (*Podróż do Indii*, 1933) lub dalekiej Islandii (*Wyspa na chmurnej północy*, 1928). Arkady Fiedler (ur. 1894) zdobył sobie znaczną poczytność jako znawca Kanady (*Kanada pachnąca żywicą*, 1937) i Ameryki Łacińskiej (*Ryby śpiewają w Ukajali*, 1935), a Mieczysław Lepecki (1897—1969) szukał śladów polskich wygnańców na dalekiej Syberii (*Sybir bez przekleństw*, 1934) i na Madagaskarze (*Madagaskar*, 1938).

Rozmaitości tematycznej towarzyszyła coraz częściej pasja eksperymentacji. Powieść zagarniała nie tylko coraz szersze regiony rzeczywistości, ale przeobrażała się zarazem wewnątrz w swej strukturze formalnej. Obok więc prozy tradycyjnej pojawił się gatunek narracji eksperymentalnej, powieść o znikomej intrydze, wypełniona ciągiem analiz i retrospektywnych rzutów, w pryzmacie jednej chwili usiłująca zamknąć całość życia ludzkiego. Na strukturę prozy bardzo silnie oddziaływała technika montażowa przejęta z filmu, pozwalająca komponować wątki fabularne na zasadzie jednoczesności, stosować rozmaite inwersje czasowe i przestrzenne punktów widzenia. Przykład takiej formy symultanicznej dał w powieści *Z dnia na dzień* (1926) Ferdynand Goetel, prezentując bohatera piszącego pamiętnik (powieść w powieści) w podwójnym aspekcie, „prywatnym” i „powieściowym”. Jeszcze dalej poszedł w tym mnożeniu planów czasowych i punktów obserwacji Michał Choromański (1904—1971) w swojej głośnej powieści *Zazdrość i medycyna* (1933), w której kamera autorska ustawicznie zmienia kąt, dystans, perspektywę, chwytając poszczególne segmenty rzeczywistości w różnych jednocześnie ujęciach. Zwłaszcza transformacje czasowe stały się jednym z najczęściej eksploatowanych chwytów konstrukcyjnych. Na tej właśnie zasadzie skomponowana została *Cudzoziemka Kunczewiczej*, w której jeden dzień rozrasta się w opis całego życia, nie sprawiając ani razu wrażenia sztuczności, czy też Heleny Boguszewskiej *Całe życie Sabiny* (1934), skoncentrowane i zgęszczone niejako w ostatnim spojrzeniu umierającej kobiety. W związku zaś z dążeniem do autentyzmu powstaje powieść faktograficzna, posługująca się szeroko techniką reportażowo-dziennikarską, jak osnuta na tle walki z katastrofą powodzi na Podkarpaciu w r. 1934 *Woda wyżej* (1935) Kurka, w której wątki zmyślone przeplecione zostały wstawkami informacyjnymi i komunikatami iskrowymi autentycznych służb ratowniczych. Powieść w swojej strukturze gatunkowej coraz bardziej oddalać się zaczęła od tradycyjnego mo-

delu, zamieniając się w końcu, jak w przypadku katastroficznych powieści Witkacego, w bezkształtny worek, w twór hybrydyczny, egzystujący poza jakimikolwiek rygorami artystycznej kompozycji i będący właściwie jednocześnie wszystkim: opowiadaniem, anegdotą, informacją publicystyczną i filozoficznym esejem. Rozpad struktury tradycyjnej sprzyjał nieoczekiwanym niekiedy rewindykacjom form na pozór zupełnie martwych i całkowicie historycznych, jak osiemnastowiecznej powiastki filozoficznej, w której fabuła i anegdota służyły jedynie przystępnemu podaniu myśli abstrakcyjnej. Tak właśnie Witold G o m b r o w i c z (1904—1969) w swej głośnej *Ferdydurce* (1938) pod postacią groteskowej, nieprawdopodobnej anegdoty przemycił swoisty traktat o nieautentyczności człowieka.

\*

Gdy poezja i proza mogły się wykazać rzeczywistymi sukcesami i osiągnięciami, dramat i teatr okresu zdawały się wyraźnie zostawać w tyle, i w stosunku do tak bardzo uteatralnionej epoki poprzedniej, młodopolskiej, oznaczać regres niewątpliwy. Było to tym dziwniejsze, że warunki rozwoju sztuki teatralnej w Polsce Niepodległej były nieporównywalnie lepsze i korzystniejsze niż w okresie zaborów. Odpadły ograniczenia i szykany obcej cenzury, powstały liczne nowe placówki teatralne, rozwijało się szkolnictwo, a teatr polski tego okresu posiadał wielu znakomitych aktorów (jak Brydziński, Jaracz, Osterwa, Leszczyński, Junosza-Stępowski, Węgrzyn, Zelwerowicz, Ćwiklińska, Eichlerówna, Malicka, Wysocka), wybitnych reżyserów (jak Osterwa, Schiller, Horzyca) i równie świetnych scenografów (jak Drabik, Pronaszko i Daszewski). Teatr niewątpliwie wysoce się zmodernizował w swym technicznym wyposażeniu i w stylu gry aktorskiej. Szczególnie twórcza rola przypadła tu „Reducie” Osterwy, która była czymś nierównie więcej niż teatrem wybitnego aktora i reżysera, bo jak gdyby świeckim zakonem, traktującym pracę na scenie jako powołanie, służbę i posłannictwo. Równie wysokim napięciem ideowym odznaczała się działalność reżyserska Leona Schillera, który wspólnie z Horzycą stworzył wielki teatr monumentalny i rewolucyjny, specjalizujący się szczególnie w pełnych rozmachu inscenizacjach polskiego dramatu romantycznego (*Dziady*, *Nie-boska komedia*).

Mimo tytułu rzeczywistych i bezspornych aktywów teatr międzywojenny przeżywał czasy trudne, w latach kryzysu ekonomicznego borykał się i on z ogólną biedą, pojawili się konkurenci, jakich dawniej nie było — rewie, kabarety, a przede wszystkim kino. Nowa powojenna publiczność szukała raczej rozrywki, łatwej i przystępnej. Toteż o ile teatryki muzyczne, kabarety, rewie i kina pękały nieomal od natłoku widzów, o tyle teatry dramatyczne nazbyt często zionęły pustką. Zresztą poziom i charakter teatru bywa zawsze w jakimś sensie odbiciem i wypadkową stanu dramaturgii, a ta nie przedstawiała się najlepiej. Pojawił się co prawda jakby osobny przemysł teatralny, cała falanga literatów,

zawodowych dostawców repertuaru na codzienny i powszedni użytek, ale nie był to dramat o najwyższych ambicjach, raczej teatr bulwarowy, w treści błahy i konwencjonalny, rzadko operujący jakąś głębszą analizą rzeczywistości, choć na ogół poprawny, z reguły dowcipny i zabawny, a niekiedy nawet i błyskotliwy, jak np. w buduarowych sztukach Wacława Grubińskiego (*Kochankowie*, 1915; *Niewinna grzesznica*, 1925) czy w zgrabnych adaptacjach modnych teorii naukowych Einsteina, Freuda i Kretschmera Antoniego Cwojdzńskiego (*Teoria Einsteina*, 1934; *Freuda teoria snów*, 1937; *Temperamenty*, 1938).

Nierównie ciekawsze osiągnięcia zapisać mogli na swym koncie poeci i prozaicy, którzy uprawiali dramatopisarstwo niejako obok, czy też zgoła na marginesie właściwego im genre'u, prozy czy poezji. Przykład dał tu Żeromski, który na schyłku życia ujawnił szczególne ambicje teatralne, wśród kilku sztuk napisanych ówczesnie stwarzając jedną przynajmniej, która weszła do rzędu dzieł niejako klasycznych sceny narodowej, komedię w trzech aktach *Uciekła mi przepióreczka* (1925). Zofia Nałkowska w swojej sztuce *Dom kobiet* (1930) dała oryginalny teatr zgrabnie zmontowany z ról wyłącznie kobiecych; Jarosław Iwaszkiewicz w głośnym *Lecie w Nohant* (1937) i w *Maskaradzie* (1939) dramatyzował z powodzeniem fragmenty i epizody życia wielkich artystów, Chopina i Puszkina; świetny nerw komediowy zademonstrował Antoni Słonimski w ostro aktualnej *Rodzinie* (1934) i w *Murzynie warszawskim* (1935); Ludwik Hieronim Morstin (1886—1966) usiłował adaptować wątki antyczne, ukazując, jak np. w znakomitej i głośnej *Obronie Ksantypy* (1939), powtarzalność w czasie zawsze tych samych sytuacji i nieporozumień egzystencjalnych.

Przed całe to dramatopisarstwo wysunęły się jednakże zdecydowanie trzy nazwiska wybitne: Rostworowski, Szaniawski i Witkiewicz. Karol Hubert Rostworowski (1877—1938) już na schyłku epoki przedwojennej zdobył sobie mocną pozycję jako autor *Judasza* i *Kaliguli*, w Polsce zaś niepodległej po kilku utworach w zamierzeniu ambitnych, w wykonaniu chybionych, bo zbyt obciążonych doraźnie aktualną publicystyką i agitacją (*Miłosierdzie*, 1920; *Antychryst*, 1925), stworzył ponownie dzieło przypominające najświetniejsze triumfy z czasów *Judasza*, trylogię dramatyczną, złożoną z *Niespodzianki* (1929), *Przeprowadzki* (1931) i komedii *U mety* (1932). Najwybitniejszą z tych trzech części okazała się owa pierwsza, *Niespodzianka*, tragedia prozą, osnuta na autentycznym fakcie zbrodni synobójstwa, jaki wydarzył się na zapadłej, głuchej wsi białoruskiej w pewnej chłopskiej rodzinie. Wstrząsający naturalizm tego utworu, nastrój nieuchronnej konieczności i fatalizmu, niepokojące napięcia dramatyczne nadały sztuce jakby wymiar greckiej tragedii, dowodząc najoczywiej, że i w XX wieku możliwe jest tworzenie i uprawianie dramaturgii o znamionach uniwersalnego i ponadczasowego jak gdyby mitu.

Jerzy Szaniawski (1886—1970) nie miał aspiracji równych Ros-tworowskiemu, posługiwał się przeważnie formą komedii, ale stworzył sobie własną dziedzinę tematów, własną jak gdyby filozofię życia i oryginalną stylistykę, przypominającą klimat sztuk Norwida, Musseta czy Rittnera, choć było to jedynie pokrewieństwo temperamentów i osobo-wości pisarskich, a nie zależność czy naśladownictwo. Teatr Szaniawskie-go rozgrywał się przeważnie na wątej, nieuchwytej granicy między rzeczywistością a poezją, a większość konfliktów, bynajmniej nie tra-gicznych, wynikała przeważnie z tej właśnie antynomii między zwyczaj-ną prozą dnia powszedniego a potrzebą marzenia, które z reguły niemal w najgłośniejszych sztukach tego pisarza, jak *Ptak* (1923), *Żeglarz* (1925) czy *Adwokat i róże* (1929) okazuje się bardziej wartościowe i nieodzow-ne dla należytego funkcjonowania każdej zbiorowości społecznej niż opar-ty na faktach pragmatyczny realizm. Mimo pewnej monotonii powtórzeń, co posłużyło krytyce ówczesnej za podstawę do określenia tej swoistej manieri mianem „szaniawszczyzny”, był to teatr o bardzo osobniczym, indywidualnym uroku, poetycki, liryczny, o bezbłędnej konstrukcji i sub-telnym humorze.

W tej trójce najgłośniejszych i najwybitniejszych dramatopisarzy dwudziestolecia pozycję całkowicie odrębną i wyjątkową zajął Witkie-wicz. Był nowatorem, wyprzedzającym swą epokę i po trosze przez nią ignorowanym. Zdecydowany przeciwnik teatru iluzjonistycznego, zwalczał jego mimetyczne ambicje, określając owe treści „życiowe”, pa-noszące się na scenie, wzgardliwą nazwą „bebeczowości”. Powołaniem teatru miało być uświadamianie i ukazywanie odbiorcom „dziwności i ta-jemniczości istnienia” oraz umożliwianie im bezpośredniego doświadczania owego niepokojącego „wymiaru w głąb”. Doświadczenie tego rodzaju nazywał „przeżyciem metafizycznym”, a jego źródło i podniecie upatry-wał w sztuce działającej jej wyłącznie właściwymi środkami. Sztukę tego rodzaju miał realizować jego własny teatr, teatr „czystej formy”, w któ-rym dziejące się na scenie zdarzenia, z „życiowego” punktu widzenia najzupełniej absurdalne, miały być odbierane przez widza jako konieczne. Uświadczenie sobie związku różnorodnych składników, tworzących łącz-nie całość na zasadzie formalnej jedynie i artystycznej konieczności, miało zapewnić w przeżyciu teatralnym odbiorców ów postulowany przez autora „dreszcz metafizyczny”.

Realizacja ideału owej „czystej formy” okazała się w praktycznym działaniu nieosiągalna, treść i forma stanowią jedność nierozdzielną, a dziwne i pełne zdumiewających deformacji sztuki Witkacego (*Meta-fizyka dwugłowego cielęcia*, 1921; *W małym dworku*, 1921; *Wariat i za-konnica*, 1923; *Matka*, 1924; *Szewcy*, 1934), w sumie ponad dwadzieścia, okazały się teatrem w swoisty sposób najgłębiej zaangażowanym i da-jącym wyraz tym samym dręczącym niepokojom, jakie pisarz ujawnił już w swej twórczości powieściowej.

Obraz literatury polskiej lat międzywojennych byłby niepełny, gdyby nie wspomnieć o pewnych gatunkach pogranicznych, związanych genetycznie z rozwojem prasy i z rosnącą potrzebą szybkiej, doraźnej informacji, takich jak felieton, reportaż, esej. Żywiąc się aktualnością chwili i podając czytelnikom ową treść na gorąco chwytaną w wiarogodnym opisie, w formie z lekka zbeletryzowanej, a nierzadko zaprawionej dowcipem, zwłaszcza felieton i reportaż zdobyły sobie mocną pozycję w życiu kulturalnym okresu, stając się ulubioną formą wielu znakomych i wybitnych pisarzy. Uprawiali ten gatunek Antoni Słoniński w swoich ciętych i złośliwie dowcipnych *Kronikach tygodniowych*, od których przede wszystkim zaczynało się lekturę każdego numeru „Wiadomości Literackich”; Włodzimierz Perzyński, ironiczny kronikarz obyczajowości rozbawionej „Warszawki” międzywojennej (*Pralnia sumienia*, 1930); Kornel Makuszyński (1884—1953), niezrównany szczególnie w felietonach o kobiecie i cyganerii artystycznej (*Żywot pani i inne świecidelka*, 1929), oraz Zygmunt Nowakowski (1891—1963), wieloletni felietonista najpoczytniejszego dziennika Polski międzywojennej, krakowskiego „Kurierka” („Ilustrowanego Kuriera Codziennego”), bodaj najpełniej prezentuje w swych felietonowych książkach (*Geografia serdeczna*, 1931; *Kucharz doskonały*, 1932; *Książka zażaleń*, 1933; *Dzwonek niedzielny*, 1934), wszystkie niemal przymioty rasowego felietonisty: zmysł aktualności, ostrość widzenia, dar swobodnej narracji, duży zmysł humoru i ironicznego dowcipu. Znakomitym wreszcie felietonistą przede wszystkim, wbrew potocznej opinii, sytuującej go niezbyt trafnie pośród krytyków literatury, był Tadeusz Żeleński (1874—1941), popularny Boy, i to zarówno w swych felietonowych recenzjach teatralnych, zebranych w serię książek *Flirt z Melpomeną* (1920—1932), jak w swych utworach wspomnieniowych, przywołujących okres młodości pisarza, epokę Młodej Polski i Zielonego Balonika — *Ludzie żywi* (1929) i *Znasz-li ten kraj?...* (1931).

Równie szeroką poczytność i popularność zdobył sobie reportaż, wypierając niejednokrotnie powieść i stając się rewelacją literacką, bijącą na głowę pod względem atrakcyjności czytelniczej najbardziej renomowane wytwory beletrystyki konwencjonalnej. Tak było zwłaszcza z książkami klasyka reportażu polskiego Melchiora Wańkowicza (1892—1974), którego reporterskie zwiady z budowy Centralnego Okręgu Przemysłowego w widłach Wisły i Sanu (*C.O.P. — ognisko siły*, 1938), a zwłaszcza z podróży po Mazurach, odsłaniające tragedię polskich autochtonów (*Na tropach Smętka*, 1936), stały się bestsellerami literackimi. Wybitną pozycję zdobyły też sobie interesujące reportaże Ksawerego Pruszyńskiego (1907—1950) z hiszpańskiej wojny domowej w latach 1936—1939 (*W czerwonej Hiszpanii*, 1937) oraz Aleksandra Janty-Pończyńskiego (1908—1974) z licznych jego podróży po ZSRR, Indiach, Chinach, Japonii i Stanach Zjednoczonych.



W związku z ogólną tendencją do intelektualizacji literatury coraz większym uznaniem czytelników i zainteresowaniem pisarzy cieszyć się zaczęła forma eseju, gatunek pograniczny, łączący różnorodne środki wyrazu i ujęcia tematu, właściwe krytyce i filozofii, nauce i publicystyce, z literacką finezją i błyskotliwością stylu. Do najwybitniejszych eseistów okresu należeli przede wszystkim: Jan Parandowski, niezrównany szczególnie w penetracji pogranicza między kulturą a literaturą (w znakomitych esejach o Petrarce, Flaubercie czy Oskarze Wildzie), Waław Borowy (1890—1950), mistrz miniatury krytycznoliterackiej (w swoich zbiorach eseistycznych *Kamiennie rękawiczki*, 1932, oraz *Dziś i wczoraj*, 1934), Karol Ludwik Koniński (1891—1943), zaaferowany przede wszystkim problematyką moralną i religijną, Tadeusz Boy-Żeleński w studiach o literaturze francuskiej (*Mózg i płeć*, 1926—1928) i w antybrązowniczej, rewizjonistycznej kampanii o Mickiewiczu (*Brązownicy*, 1930).

Eseistyka jako gatunek pograniczny prowadziła niejednokrotnie w dziedzinę krytyki literackiej, stając się dla niej formą wyrazu i dyskusji. Krytyka okresu w swym składzie osobowym i w różnorodności postaw przedstawiała się pokaźnie, choć ogólnie rzecz biorąc, nie wydała indywidualności na miarę i formatu Stanisława Brzozowskiego. Osobistością najciekawszą, najbardziej żywą i wszechstronną był niewątpliwie Karol Irzykowski (1873—1944). Ruchliwy, niespożyty, mimo że metrykalnie należał jeszcze do pokolenia modernistów, on przede wszystkim trzymał niejako rękę na pulsie współczesności, zawsze doskonale zorientowany i najżywiej reagujący. Nie był recenzentem i sprawozdawcą, lecz pisarzem i twórcą, mającym własną i oryginalną, wielokrotnie przeżywaną i ustawicznie sprawdzaną koncepcję krytyki i literatury. Poezję, jak naukę, uważał za swoistą formę poznania, formę wyższą, bo operującą instrumentem tak wrażliwym i czułym jak intuicja. Krytyce natomiast przypisywał rolę jakby superarbitra, który owe poznawcze osiągnięcia literatury w pełni uświadamia, racjonalizuje niejako, koryguje jej pomyłki i niedostatki, uzupełnia, wzbogaca i poszerza, stając się jak gdyby jej najgłębszym sumieniem i jej najwyższym sądem ostatecznym. Był zawołanym polemistą i taki właśnie dyskusyjny charakter miały niemal wszystkie jego wystąpienia krytyczne, zarówno szkice i doraźne interwencje, zebrane w tomach: *Stoń wśród porcelany* (1934) i *Lżejszy kaliber* (1938), jak i odrębne książki, poświęcone teoriom i koncepcjom, z którymi się nie zgadzał, lub osobistościom twórczym, których działalność odczuwał jako kontrowersyjną i sprzeczną z jego własnym kulturowym światopoglądem. Spierał się więc z awangardą i futurystami, zarzucając im niezrozumiałość i jałowy formalizm, w książce *Walka o treść* (1929) podjął zasadniczą dyskusję z Witkiewiczowską teorią „czystej formy” w teatrze, uważając ją za pojęcie zupełnie puste, Tadeuszowi Żeleńskiemu poświęcił książkę o wyraźnie pamfletowym zacięciu Be-

*niaminek* (1933), w której zjawisko Boya i „boyizmu” przedstawił jako dla kultury polskiej szczególnie szkodliwy i niebezpieczny przykład dyletantyzmu i łatwizny myślowej, efekciarstwa i powierzchowności. Sam był typowym klerkiem, tj. gatunkiem intelektualisty, którego zupełnie nie obchodzi potoczność życia, lecz wyłącznie świat myśli, ustawicznie penetrowany i sprawdzany z rygorystyczną, bezkompromisową odpowiedzialnością.

Inni krytycy okresu nie dorównywali Irzykowskiemu ani rozległością zainteresowań, ani temperamentem polemicznym. Z godną uwagi koncepcją uniwersalizmu, który by nadał nazbyt indywidualistycznie jakoby zorientowanej literaturze polskiej charakter bardziej społeczny i odpowiedzialny, wystąpił w książkach *Zaraza w Grenadzie* (1926) i *Na gruzach Grenady* (1933) Jan Nepomucen Miller (ur. 1890), postawę klerkowską przeciw myślowym uproszczeniom i pokusom filozofii „życia ułatwionego” próbował zająć w swych książkach krytycznych *Poza wieszczbiarstwem i pedanterią* (1929) i *Na przelaj* (1935) Jan Emil S k i w s k i (ur. 1894), atakując przede wszystkim „boyizm” i „żeromsczyznę”. Krytykę wyraźnie zorientowaną ideowo uprawiali z pozycji nacjonalistycznych Zygmunt W a s i l e w s k i (1865—1948), wieloletni redaktor „Myśli Narodowej”, autor wspomnień i studiów o Kasprowiczu i Żeromskim, oraz ruchliwy i przedsiębiorczy redaktor „Prosto z mostu” Stanisław P i a s e c k i (1900—1941). Krytykę marksistowską uprawiali Julian Brun (*Stefana Żeromskiego tragedia pomylek*, 1925), Andrzej S t a w a r oraz autor pierwszej tego typu syntezy piśmiennictwa okresu Ignacy F i k (*Dwadzieścia lat literatury polskiej*, 1939). Krytykę „współczującą”, zasadniczo aprobatywną wobec wszelkich kierunków i orientacji, referująco-sprawozdawczą, uprawiał Kazimierz C z a c h o w s k i (1890—1948), autor najobszerniejszej syntezy krytycznoliterackiej okresu, trzytomowego *Obrazu współczesnej literatury polskiej* (1934—1936). Inni krytycy ograniczali się przeważnie do wybranej dziedziny. „Nadworny” krytyk Skamandra — jak go trochę z przekąsem określano — Karol Wiktor Z a w o d z i ń s k i (1890—1949), znakomity wersolog i rusycysta, pisał najchętniej o poezji, preferując zdecydowanie model skamandrycki; Stefan N a p i e r s k i (1899—1940), krytyk i poeta zarazem, uwrażliwiony na nowalje europejskie, dawał ich próbki we własnych przekładach i krytycznym omówieniu (*Od Baudelaire’a do nadrealistów*, 1933), w rozważaniach nad powieścią specjalizował się szczególnie Leon P i w i ń s k i (1889—1942).

Gdy spojrzeć z dystansu czasowego, jaki nas oddziela od literatury lat międzywojennych, to należałoby stwierdzić, że bilans literacki dwudziestolecia zamykał się wynikiem końcowym bez wątpienia dodatnim. Literatura okresu, zdobywszy szerszy oddech w warunkach niepodległości państwowej, stała się zjawiskiem bardziej niż kiedykolwiek suwerennym, wewnątrznie wolnym, otwartym i nowoczesnym. Zmieniła się

w swej ludzkiej substancji i w swoich najgłębszych treściach. Zdemokratyzowała się wyraźnie, przełamała ostatecznie swą ziemiańsko-szlachetką ekskluzywność, dała pełny głos piszącym kobietom. Pozbywała się skutecznie ostatnich śladów prowincjonalizmu, na jaki skazywała ją przez wiek z górą rzeczywistość niewoli, odkryła nowe tematy, stała się mniej odświętna, a bliższa życiu, pogłębiła się wreszcie w swojej warstwie myślowej i psychologicznej. Potrafiła koncentrować się na wąskich wycinkach rzeczywistości i analizować je z subtelną precyzją, ale zdobywać się zarazem na ujęcia imponujące wielowymiarową rozległością obrazu. Eksperymentowała żarliwie i potrafiła w tym zakresie wykazać się niejedną własną i oryginalną zdobyczą. Była to literatura bogata i różnorodna, dająca wyraz najróżniejszym postawom i przekonaniom, ideom i poglądom, taka, jaką jest zawsze sztuka w normalnych warunkach jej istnienia — wolna literatura niepodległego narodu.

1973

#### LITERATURA PRZEDMIOTU

Najpełniejszą informację bibliograficzną dotyczącą piśmiennictwa lat międzywojennych znaleźć można w *Słowniku współczesnych pisarzy polskich*, pod red. E. Korzeniewskiej, t. 1—4, Warszawa 1963—1966. Częstkowe próby ujęcia syntetycznego literatury okresu przynoszą uzupełnienia S. Kołaczковского do 8 wyd. *Współczesnej literatury polskiej* W. Feldmana (Kraków 1930), książka L. Pomirowskiego *Nowa literatura w nowej Polsce*, Warszawa 1933, tom 3 „Ekspresjonizm i neorealizm” *Obrazu współczesnej literatury polskiej* K. Czachowskiego (Warszawa—Lwów 1936) i dopełniająca go książka tegoż autora *Najnowsza polska twórczość literacka 1935—1937*, Lwów 1938. Pierwszą marksistowską syntezę okresu dał I. Fik w zwięzłym zarysie *Dwadzieścia lat literatury polskiej (1918—1938)*, Kraków 1939. Okres międzywojenny uwzględniony też został w syntezach podręcznikowych wydanych za granicą, w książce M. Kridla *Literatura polska (Na tle rozwoju kultury)*, Nowy Jork 1945, oraz w wydawnictwie encyklopedycznym pod red. H. Paszkiewicza *Polska i jej dorobek dziejowy* (Londyn 1961), gdzie *Literaturę Polski Niepodległej* opracował J. Sakowski. Z prac powojennych należałoby wymienić „szkic informacyjny” S. Papée *Współczesna literatura polska 1918—1947*, Kraków 1948, oraz rozdział poświęcony dwudziestolecu w zarysie podręcznikowym J. Krzyżanowskiego *Dzieje literatury polskiej od początków do czasów najnowszych*, Warszawa 1969.

Podstawową informację o poezji lat międzywojennych dać mogą poprzedzone wstępami antologie: L. Stolarzewicza *Poezja Polski Odrodzonej 1918—1930*, Łódź 1931, A. Szczerbowski *Współczesna poezja polska 1915—1935*, Warszawa—Zamość 1936, L. Frydego i A. Andrzejewskiego *Antologia współczesnej poezji polskiej 1918—1938*, Warszawa 1939, M. Grydzewskiego *Wiersze polskie wybrane. Antologia poezji od „Bogurodzicy” do chwili obecnej*, Londyn 1946, oraz R. Matuszewskiego i S. Pollaka *Poezja polska 1914—1939*, Warszawa 1962.

W problematykę nurtów nowatorskich w poezji dwudziestolecia wprowadzają książki: H. Zaworskiej *O nową sztukę. Polskie programy artystyczne lat*

1917—1922, Warszawa 1963, A. Hutnikiewicza *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*, wyd. 3, Warszawa 1974, oraz A. Lama *Polska awangarda poetycka. Programy lat 1917—1923*, t. 1—2, Kraków 1969.

Wiele cennych spostrzeżeń na temat poezji dwudziestolecia znaleźć można w książkach krytycznych A. Sandauera *Poeci trzech pokoleń*, Warszawa 1955, i K. Wyki *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1959.

Próbie przedstawienia ewolucji gatunków powieściowych dał S. Baczyński w książce *Losy romansu*, Warszawa 1927, a wybrane portrety prozaików i charakterystyki wybitniejszych zjawisk prozatorskich znaleźć można w zbiorze studiów W. Pietrzaka *Rachunek z dwudziestoleciem*, Warszawa 1955, oraz w książkach zbiorowych: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 2, *Literatura międzywojenna*, pod red. A. Brodzkiej i Z. Żabickiego, Warszawa 1965, *O prozie polskiej XX wieku*, pod red. A. Hutnikiewicza i H. Zaworskiej, Wrocław 1971, oraz *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego. Sylwetki*, pod red. B. Farona, Warszawa 1972.

Antologię krytyki przynosi wydawnictwo pod red. J. Z. Jakubowskiego *Polska krytyka literacka (1919—1939). Materiały*, Warszawa 1966.

Zasobną w informacje charakterystykę życia literackiego lat międzywojennych dał S. Żółkiewski w książce *Kultura literacka 1918—1932*, Wrocław 1973.

# Życie i śmierć poety

(O twórczości Jana Lechonia)

Na Krakowskim, w kawiarni, w zadymionej sali,  
Na estradce niewielkiej, codziennie wieczorem  
Jacyś młodzi poeci wiersze swe czytali  
I uciszał się nagle tłum „Pod Pikadorem”,  
I szumiąły muz skrzydła w małej kawiarence,  
Gdy Lechoń kartkę z wierszem w drżącej trzymał ręce<sup>1</sup>.

Był dzień 29 listopada 1918 roku. W tym właśnie dniu, tego wieczora, gdy „w szumiącym wietrze” przeciągał nad Warszawą „pierwszy wiew wolności”, Lechoń czytał publicznie swego *Mochmackiego*. „Ten błady, wysoki młodzieniec, w mocno podniszczonym ubranku żakietowym — wyznawał po latach jeden z głównych i koronnych świadków i współsprawców zdarzenia — wygłaszający wzruszonym głosem swój wiersz w natłoczonej kawiarni, to jeden z najpiękniejszych widoków, jakie oglądałem w życiu...”<sup>2</sup>.

„Błady, wysoki młodzieniec” nazywał się naprawdę Leszek Józef Serafinowicz. Serafinowicze wywodzili się ze źmudzkiej szlachty, „wysadzonej z siodła” w czasach powojennych. W rodzinie żywe były tradycje służby i pracy narodowej. Dziad Lechonia ze strony ojca był żołnierzem napoleońskim, później oficerem Królestwa Polskiego. Zesłany w nieskończone bezdroża Rosji po tragedii r. 1831, dożył jeszcze czasów insurekcji styczniowej. Z tego samego gniazda pochodził jezuita o. Serafinowicz, jeden z pierwszych w Polsce tłumaczy Woltera. Ojciec poety, Władysław, był urzędnikiem zarządu kolei warszawsko-wiedeńskiej i zapalonym społecznikiem. Na schyłku życia, w r. 1917 objął stanowisko kierownika przytułku dla starców na Starym Mieście przy ul. Przyrynek, w sąsiedztwie dawnych koszar kawalerii z epoki Królestwa Kongresowego. Matka, Maria Niewęgłowska, była nauczycielką geografii. Pochodziła, jak mąż, ze zbiedniałej szlachty, z okolic Sandomierza, gdzie ojciec jej był rządcą majątków ziemskich. Przyszły poeta urodził się w r. 1899 przy ul. Miodowej, w byłym pałacu bankierskiej rodziny Tepperów, bardzo wpływowej za czasów Stanisława Augusta, a należącym

<sup>1</sup> A. Słonimski, *Popiół i wiatr. Poezje zebrane*, Warszawa 1964, s. 435.

<sup>2</sup> A. Słonimski, *Historia „Pikadora”*, *Wiadomości Literackie* 1926, nr 155/156.

ówcześnie do mecenasa Grabowskiego, dziadka Boya i Kazimierza Tetmajera, bo matki ich obu były z domu Grabowskie. Był więc jak najbardziej dzieckiem Warszawy, sporo lat najpiękniejszej młodości przeżył w magicznym kręgu owej tradycji heroicznej i patriotycznej, jaką emitowały mury Starego Miasta, pałace Krakowskiego Przedmieścia, park Łazienkowski. „Wszystko, co dotyczy Warszawy — pisał po latach — staje się dla mnie owym sławnym ciastkiem »madelaine« z pierwszego tomu Prousta, którego smak wskrzesza od razu w pamięci cały świat obrazów, doznań, myśli, odbudowuje [...] całą przeszłość”<sup>3</sup>. Z tą przeszłością Lechoń nigdy nie potrafił się rozstać i miotany burzami życia po rozległym świecie aż do ostatnich dni w niej tylko mieszkał. Woził z sobą albumy swego miasta, w paryskich i nowojorskich mieszkaniach rozwieszał widoki Canaletta, rozkładał na półkach tomiki warszawskich i mazowieckich wierszy Or-Ota i Lenartowicza, których ongiś w młodszej nierozwadze wyszydzał i poniewierał, a oceniał w całej pełni dopiero teraz, kiedy się zamknęły wszystkie drogi powrotu. Rozrzewniał się muzyką Moniuszki, przypomnieniem jakiejś dawnej piosenki. „Wczoraj w nocy — notowałem w *Dzienniku* — myślałem o *Przepióreczce* Żeromskiego, o jego ostatnim, a bodaj naprawdę jedyńm pogodnym uśmiechu w literaturze. Przypomniałem sobie warszawską premierę w Narodowym, całą tę o krok od dziecinnej naiwności atmosferę szlachetności, poświęcenia i zacząłem się wmyślać, wsłuchiwać prawie w tę starą piosenkę, którą wszystkie rówieśne mi dzieci znały tak dobrze: »Uciekła mi przepióreczka w proso...« I rozrzewniłem się, jakby wszystko to dawne, w które byłem zapatrzony w mej młodości, wróciło do mnie z tą piosenką”<sup>4</sup>. „To dawne” znalazło w Janie Lechoniu swego poetę.

„Warszawa zawsze była wolna, nawet pod zaborami, i nic nie potrafiło złamać jej ducha, a najświetniejsze karty jej historii to wiek dziełwędny”<sup>5</sup>. Dom państwa Serafinowiczów był typowym domem warszawskim z przełomu wieków. Rodzice pisarza nie zapisali się niczym szczególnym w życiu społecznym swego czasu, ale reprezentowali doskonale inteligencję polską sprzed pierwszej wojny, dziedziczkę „zarazem pozytywizmu i powstania”. Charakteryzując w swym dzienniku, pisany na schyłku życia, tę niepowtarzalną aurę moralną i umysłową, w której on sam wzrastał, Lechoń określał ją jako „świat codziennego poświęcenia, religijnego kultu wiedzy, najżarliwszej pogardy dla pieniądza”, świat znany z „powieści Żeromskiego albo z życiorysu pani Curie...”<sup>6</sup>.

W latach 1908—1916 odbył Lechoń studia gimnazjalne i już wów-

<sup>3</sup> J. Lechoń, *Warszawa niepodległa. Przedwiośnie wolności*, Wiadomości (Londyn) 1948, nr 16.

<sup>4</sup> Zob. S. Baliński, *Lechoń—poeta*, [W:] *Pamięci Jana Lechonia*, Londyn 1958, s. 61.

<sup>5</sup> J. Lechoń, op. cit.

<sup>6</sup> J. Lechoń, *Kartki z dziennika*, Wiadomości 1959, nr 16.

czas, na szkolnej ławie, rozpoczął „twórczość literacką”. Był generalnym na całą szkołę dostawcą okolicznościowych wierszyków i referatów, a mając lat czternaście i piętnaście ogłosił te swoje iuvenilia poetyckie (za pieniądze ojca) w dwóch tomikach: *Na złotym polu* (1913) i *Po różnych ścieżkach* (1914). „Bombastyczne to było — powie o nich po latach — i nie własne”<sup>7</sup>. W r. 1916, gdy był jeszcze uczniem, został wystawiony w teatrze Pomarańczarni w Łazienkach jego jednoaktowy „nokturn dramatyczny” *W pałacu Stanisława Augusta*, i to w obsadzie aktorskiej takich luminarzy ówczesnej sceny, jak Jerzy Leszczyński, Józef Węgrzyn i Janina Szylinzanka. W tymże roku powstał też pierwszy wiersz, który się liczy i który zapowiadał narodziny autentycznego poety, napisany latem *Polonez artyleryjski*.

W kwietniu r. 1917 przy studium polonistycznym Uniwersytetu Warszawskiego powstało Koło Polonistów, którego kuratorem został Juliusz Kleiner, trzydziestoletni profesor, przybyły niedawno ze Lwowa, a pierwszym prezesem — początkujący poeta i znakomity później tłumacz literatury włoskiej i hiszpańskiej Edward Boyé. Z działalnością Koła związane było czasopismo studenckie „Pro arte et studio”, swoista ekspozycja najbardziej kulturalnie aktywnej młodzieży uniwersyteckiej, nie tylko polonistycznej. Lechoń był wówczas już od kilku miesięcy studentem polonistyki i jednym z najbardziej czynnych w środowisku „Pro arte”. W beselerowskiej Warszawie, pod rządami niezbyt sławnej pałami Rady Regencyjnej, owego żalostnego „ersatzu” suwerenności narodowej z łaski okupantów, rola i pozycja młodzieży uniwersyteckiej były szczególne. Była moda na studentów i żaden bal, żadna akademія nie mogły się obyć bez ich udziału. Młodzież była najaktywniejszą siłą polityczną i tylko ona jedna mogła sobie pozwolić na gonitwy po Warszawie wśród prowokacyjnych okrzyków „Precz z Beselerem i Kukiem!”, „Żądamy rządu i wojska!”<sup>8</sup>. Dlatego to właśnie w czasie uroczystości żałobnych ku czci Sienkiewicza w Filharmonii w r. 1916 tuż po regencie księciu Lubomirskim i po rektorze uniwersytetu Brudzińskim przemawiał Leszek Serafinowicz i było to przemówienie najświetniejsze. Młody poeta dał się już wówczas poznać jako świetny satyryk w pamfletach poetyckich, drukowanych przeważnie w tygodniku satyrycznym „Sowizdrzał” i wydanych potem łącznie pod nazwiskiem Jana Lechonia w zbiorku o znamienym tytule *Rzeczpospolita Babińska. Śpiewy historyczne* (1920). I tytuł, i podtytuł były ironiczne i drwiące. Tytuł nawiązywał do zdarzenia historycznego, do owej parodii państwa, jakie za Zygmunta Augusta założył był w miasteczku Babina niejaki Pszonka. W tym miniaturowym państewku wszystko działo się inaczej i zupełnie na odwrót niż w normalnym państwie, godności i stanowiska nadawano tam figurom najmniej do sprawowania danych funkcji sposobnym i uzdolnionym.

<sup>7</sup> Ibid., nr 23.

<sup>8</sup> J. Lechoń, *Warszawa niepodległa*, Wiadomości 1948, nr 16.

Dla autora wierszy satyrycznych z lat 1917—1920 Polska współczesna, Polska Rady Regencyjnej i zarania niepodległości wydawała się niekiedy taką właśnie nie zamierzoną parodią państwa. Podtytuł nawiązywał wyraźnie do patetycznie wzniosłych poematów Juliana Ursyna Niemcewicza i miał najoczywściej barwę ironiczną, bo w żalonych manewrach rozmaitych „zbawców ojczyzny”, narzucających się jej w roli „mężów opatrnościowych” u progu jej samodzielnego bytu państwowego, nie było ani cienia podniosłego patosu. Niedojrzałość polityczna popełniała tysiące błędów i niezręczności, stwarzała sytuacje farsowe i komiczne, niekiedy groźne, niebezpieczne, niepokojące. Generacja Lechonia u progu swoich lat młodzieńczych spotkała się z niepodległością i fakt ten powitała z entuzjazmem przyrodzonym młodości. Ale ów przestronny widok na nową, wspaniałą rzeczywistość przesłaniały raz po raz małe i szubrawe sprawy rozmaitych lawirantów, karierowiczów, spryciarzy, dorobkiewiczów politycznych, oferujących natrętnie swe usługi Najjaśniejszej i Odrodzonej. Iskrzące się dowcipem, to znów gniewne i namiętne strony *Rzeczypospolitej Babińskiej* wyrosły z zaniepokojenia poety owymi schorzeniami i dewiacjami naszego państwowego przedwiośnia, dyktował je patriotyzm i miłość Polski, nie godząca się przystać na żadne kompromisy, żadne orientacje i traktowanie tak cudownie przywróconego do wolności kraju jako prywatnego folwarku takiej czy innej partii lub koterii. A jednocześnie w tych wierszach ostrych i szyderczych zamknął Lechoń jakąś prawdę istotną, żywy fragment autentycznej historii, ukazanej w krzywym zwierciadle znakomitej satyry. Bo ta Polska lat 1917—1920, trochę kabaretowa, niepoważna i bardzo niedoskonała jako państwo, to była jednak Polska rzeczywista, były to pierwsze tygodnie i miesiące narodowego przedwiośnia po stuletniej niewoli i w satyrach poety czuło się wyraźnie ową osobliwość i niezwykłość momentu.

*Rzeczpospolita Babińska* była oczywiście jakimś wątkiem ubocznym, obok i jednocześnie rozwijała się poezja serio. W okresie życia, w którym zmorą debiutantów bywa jeszcze niekiedy ortografia<sup>9</sup>, Lechoń osiągnął całkowitą dojrzałość, niemal absolutną pewność swej sztuki. Napisany właśnie wówczas *Mochnacki* był oczywiście arcydziełem, stworzonym przez osiemnastoletniego absolwenta gimnazjum. Absolwent stanie się też niebawem jedną z największych atrakcji owej otwartej jesienią pierwszego roku wolności kawiarni poetów, kabaretu „Pod Pikadorem”, stworzonego do spółki z Tuwimem i Słonimskim. Wieczory „pod pikadorem” zmieniły się wkrótce w ekskluzywne zebrania przyszłych skamandrytów w podziemiach Hotelu Europejskiego, a później na Karowej. Nazwę dla pisma i dla grupy wymyślił Lechoń, zapożyczając ją od Wyspiańskiego, w którego fantastycznych halucynacjach u stóp Wawelu Skamander połykał „wiślaną świetlacy się falą...”.

<sup>9</sup> Zob. K. Wierzyński, *O poezji Lechonia*, [W:] *Pamięci Jana Lechonia*, s. 55.



W tymże czasie ukazał się pierwszy tomik poetycki Lechonia, *Karmazynowy poemat* (1920), zawierający siedem miniaturowych arcydziełek. Tom był świetny i utwierdził z miejsca wysoką pozycję autora, nie tylko poetycką, ale i towarzyską. Młody człowiek był z natury wrażliwy na uroki i snobizmy „wielkiego świata”, co pod koniec życia uzna za największą swoją pomyłkę i prawdziwą klęskę, która spustoszyła go i wyjąłowała jako poetę. W poezji zatopiony po uszy w historii i literaturze, w życiu „chłonał je namiętniej niż przysięgli jego piewcy, najbardziej frenetyczni bardowie chwili. Brał żywszy od innych i bardziej bezpośredni udział w rodzącej się z dnia na dzień rzeczywistości; obchodziły go jej sprawy wielkie i małe: intrygi w polityce, plotki w teatrze, awanse w dyplomacji — życie i jego kulisy. Jak w świecie literatury rozpiętość jego przyjaźni biegła od Boya aż do Rostworowskiego, tak wachlarz jego zażyłości pozaliterackich rozciągał się od potentatów i luminarzy do szlifibruków i włóczykiów, od masonów do ultramontanów, od gwiazd lekkiej muzy do wytwornie statecznych kanoniczek...”<sup>10</sup>. On sam, przywołując tamte czasy, wspominał niezwykle bujność i witalność owych pierwszych lat niepodległości. Warszawa po r. 1918 to: Askenazy, Narutowicz, Paderewski, Piłsudski, Dmowski, Wojciechowski, Mościcki, Rataj, Witos, Daszyński, Kucharzewski, Grabscy, Bartel, Janusz Radziwiłł, Aleksander Skrzyński, Maurycy Zamoyski; to były salony literackie, gromadzące świat kultury i dyplomacji, to była wspaniała cyganeria, dowcip, satyra, teatryki rewiowe, szopki polityczne, romanse z aktorkami, intelektualna i artystyczna bohema, w której mieszało się wszystko: poeci, aktorzy, politycy, finansisci, uczeni, profesorowie i wojskowi<sup>11</sup>.

Lechoń był w centrum tego życia, ale zorientowano się dość szybko, że ów blask, jakiego szukał i jakim pragnął się otaczać, jego bardzo wczesna legenda „poetyckiego objawienia”, jego imponujące towarzyskie koneksje, jego swoboda, wspaniały humor i dowcip były przywdziewaną świadomie maską, za którą krył się człowiek jeden z najbardziej samotnych i udręczonych — jak to on sam określał — „demonami duszy i ciała”. W toku najbardziej ożywionej towarzyskiej rozmowy Lechoń milknął, cofał się jakby w siebie i odsuwał na niewymierny dystans. Nawiedzały go momenty irracjonalnych przerażeń. „Mam uczucie — pisał w swoim *Dzienniku* — że od trzydziestu paru lat, od moich młodzieńczych szamotań się z demonami duszy i ciała nie przechodziłem takiej szarpaniny nerwów, takiej rozpaczki, jak w ostatnim miesiącu”<sup>12</sup>. Nie

<sup>10</sup> J. Sakowski, *Założony pas lity*, [W:] *Pamięci Jana Lechonia*, s. 3.

<sup>11</sup> Zob. J. Lechoń, *Warszawa niepodległa. Literatura, cyganeria, Askenazy, Daszyński*, *Wiadomości* 1948, nr 20; tenże, *Warszawa niepodległa. Przedwiośnie wolności*, *ibid.*, nr 16.

<sup>12</sup> Zob. A. Janta, „O dwa palce od serca czułem sępa szpony...” *Przyczynek do nowojorskich dziejów życia i śmierci Lechonia*, [W:] *Pamięci Jana Lechonia*, s. 15.

była to więc sprawa tylko wieku męskiego, wieku klęski. Lechoń od początku nieomal odczuwał obezwładniającą obecność owej ciemności w sobie. Ale w latach własnowolnego wygnania, nostalgii i rozpaczyc tamto groźne i nieobliczalne przybierało na sile. „Na wierzchu spokój, opanowanie, nawet dowcip — wiem, co trzeba robić, co należy czuć — ale w środku bunt, szaleństwo i to, co czuję naprawdę. Trzymać się, udawać do końca w nadziei, że Bóg mnie uspokoi: pozwoli być sobą i mieć twarz jak trzeba dla ludzi”<sup>13</sup>.

Pierwszym sygnałem tej skomplikowanej sytuacji psychicznej był jego nieudany na szczęście zamach samobójczy w r. 1920. Odratowany odbywał później rekonwalescencję w Orłowie „pod opieką” Żeromskiego. Była to przyjaźń bardzo brzemenna dla wyobraźni i postawy początkującego poety, pełna niezwalczonych urzeczeń i fascynacji. Dowodził tego ów wydany w tymże roku *Karmazynowy poemat*, zawierający siedem ledwie niewielkich poematów lirycznych, odwołujących się przeważnie do postaci i zdarzeń zapisanych trwale w polskiej kulturze, historii i mitologii narodowej. Tomik był dedykowany bardzo znacząco i wymownie właśnie Żeromskiemu: „Stefanowi Żeromskiemu, Najpierwszemu Sercu w Ojczyźnie”. A więc pisarzowi o najwyższym współcześnie autorytecie moralnym, który całą swą twórczość podporządkował bez reszty sprawom swego narodu. Znamienny był również tytuł tego zbioru. Karmazyn był barwą możnowładców polskich, ale karmazynowość autor owych wierszy odczuwał zarazem jako swoistą pańskość w najszlachetniejszym tego słowa znaczeniu, jako poczucie dumy historycznie usprawiedliwionej, jako symbol polskości. *Karmazynowy poemat* był więc poematem o Polsce, Polsce współczesnej, która będąc nową i odmienną, nie wyrzeka się przecież i nie może się wyrzec swojej historii, jest inna, a zarazem ta sama, tysiącletnia i nieśmiertelna. Postawa poety wobec tematu była ambiwalentna, pełna wahań i pozornych sprzeczności. Aby to zrozumieć, trzeba pamiętać, że większość utworów zebranych w tym tomiku powstała przed datą 11 listopada 1918 r. Społeczeństwo polskie stawało jak gdyby przed rozstrzygającym egzaminem dojrzałości historycznej: czy powtórzy się los wszystkich dotychczasowych usiłowań, kiedy wielkie nadzieje zamieniały się w klęskę, czy też naród potrafi uwolnić się od fatalizmu przeszłości i zdobyć się na czyn wyzwalający. Dlatego młody poeta w wierszu inicjalnym ponad próchniejące pomniki i kamienie przeszłości historycznej przedkładał „jesiennych wiatrów gędbę w półmagich badyłach”, zapach wiosny, żar słońca, herostratesowym gestem usiłując ocucić Polskę z grobowego letargu.

Zdawać by się mogło po tego rodzaju introdukcji, że wszystkie następne wiersze będą ideową kontynuacją owego kategorycznego zaprzeczenia, jakie rzucił poeta widmom i upiorom przeszłości. Tymczasem

---

<sup>13</sup> Ibid., s. 17.

powtórzył się tu raz jeszcze los Wyspiańskiego, który walcząc przez całe życie z obez władniającym czarem „poezji grobów”, nie mógł się do końca wyzwolić spod jej wielmożnych uroków. Z jednej więc strony powtarzało się nadal w rozmaitych wariantach to herostratesowe „nie”, rzucane mitom uwodzicielskim, paraliżującym wolę czynu, a z drugiej sprzeczna z tamtym instynktem samoobrony fascynacja tym wszystkim, co w powszechnym odczuciu stanowi treść istotną fenomenu i pojęcia polskości. Wyglądało tak, jakby poeta chcąc zbadać, jaka jest naprawdę współczesność polska, naciął żywą tkankę tej współczesności i oto okazało się jak zwykle, że nic się w istocie nie zmieniło, że to wszystko, co zdawało się w przededniu odzyskania niepodległości odchodzić i usuwać w bezpowrotną przeszłość, żyje nadal, stanowiąc integralny składnik świadomości narodu. Kompozycja całego zbioru oparta jest na tej ustawicznej oscylacji między minionym a współczesnym oraz na swoistej ambiwalencji uczuciowej i ideowej, bo to, co przeszłe i anachroniczne, więzi nadal swym magicznym czarem, a to, co współczesne i w czym jest zaród życia, wydaje się zarazem mizerne, ubogie i przygięte do ziemi niepewnością. Wiersze pisane w okupowanej Warszawie, w stolicy wasalnego, marionetkowego państewka z łaski potęg zaborczych, pośród zmiennych nastrojów przygnębienia, bierności i mimo wszystko nadziei na autentyczną niepodległość, oddawały niezwykle wiernie ów stan niepewności i oczekiwania<sup>14</sup>. Ale ogłoszone w wydaniu książkowym w r. 1920 poematy te odczytane zostały jakby w oderwaniu od ich realnego, pierwotnego podłoża jako oryginalna i fascynująca synteza polskości. Każdy z przywołanych obrazów: widmo Słowackiego, gestem potępienia przekreślające autofascynację narodu własnym losem tragicznym, demoniczne chimery Jacka Malczewskiego, jurny śmiech Zagłoby, muzyka Mochackiego, błakająca się po manowcach dramatycznych przypomnień, „długie, nocne rodaków rozmowy” i błądy, złękniiony świt Polski niewolnej, jakiś spóźniony bal i szary, zbiedzony tłum na ulicach stolicy, wojsko polskie i barwy narodowe, czar wiosennej nocy wołyńskiej i walc Szopena, „zapłakany od rosy i drzeń aksamitnych” — to przecież Polska, taka, jaka żyje w pamięci pokoleń, w historii, tradycji, w sztuce i poezji, z całym swoim anielstwem i czerepem rubasznym, ukazana w poetyckim, metaforycznym skrócie w swoich klęskach, złudzeniach, tragicznych zbłąkaniach, w swym pięknie i w swej wielkości.

Wszystkie poematy, z wyjątkiem pierwszego, reprezentowały typ wypowiedzi lirycznej o strukturze postaciowej. Myśl i wzruszenie transponowało się tu na postaci lub obrazy zastępcze, była to liryka, która zachowując swoją gatunkową swoistość, asymilowała zarazem elementy poezji epickiej i dramatycznej. Lechoń lubował się w układach kompozy-

<sup>14</sup> Zob. I. O p a c k i, *Wokół „Karmazynowego poematu” Jana Lechonia*, Pamiętnik Literacki 1966, z. 4.

cyjnych szeroko rozwiniętych, zbudowanych z obrazów i epizodów fabularnych, ujawniających wyraźną skłonność poety do teatralizacji przedmiotu, ze świadomym wycuciem efektów widowiskowych<sup>15</sup>. Sensu poszczególnych utworów niepodobna przetłumaczyć na adekwatne odpowiedniki pojęciowe; poza nastrojem, który jak odurzający opar unosi się nad rozwijającą się wstęgą świetnych obrazów, poeta pozostawiał szeroki margines dla rozległych asocjacji i w tej właśnie wewnętrznej wibracji subtelnego tworzywa owych wierszy zamykał się urok tej poezji. W środkach wyrazu narzucały się widomie bliskie związki z tradycjami poetyki klasycznej i romantycznej. Lechoń był romantykiem w krajobrazowej scenerii swoich wierszy, w których noc, księżyc, gwiazdy i wiatr są wciąż jeszcze, jak przed stu z górą laty, nieodłącznymi atrybutami poetyckiego pejzażu; był romantykiem w licznych zbieżnościach leksykalnych i frazeologicznych, w osobliwościach składniowych, w świadomym wybieraniu układów stroficznych, obciążonych znakomitą w Polsce tradycją, właśnie romantyczną, jak sestyny, oktawy; był romantykiem w swym patetycznym geście i prawdziwie romantycznej koturnowości. Ale jednocześnie był klasykiem w swoim zamiłowaniu do regularności, do rytmów, które się nie wyłamują z ram przyjętej struktury, do rymów pełnych i bogatych, do miar wierszowych klasycznych, jak trzynastozgłoskowiec; był klasykiem w swej teatralnej retoryce, w obrazowaniu hiperbolizującym, w częstym stosowaniu układów peryfrastycznych i stylistyki patosu. Na tę poetykę romantyczną i klasycystyczną nakładały się filiacje bliższe, młodopolskie, charakterystyczny dla tej epoki język mitów i literackich aluzji, odwołujących się do narodowej tradycji i mitologii (noc listopadowa, park Łazienkowski, pieśń towarzysząca bohaterom idącym do boju) oraz wpływ aktualnie żywej poezji niepodległościowej z lat 1914—1918, ożywiającej w aurze bezwzględnej afirmacji owe romantyczne jeszcze konwencje stylistyki patriotycznej, uformowanej w kręgu dziewiętnastowiecznej liryki powstańczej<sup>16</sup>.

Poetyce tej zarzucano niejednokrotnie, że jest już przebrzmiała, epi-gońska, staroświecka, martwa. Lechoń przyjmował te zarzuty z absolutną obojętnością, uważając, że w sprawach sztuki różne przekonania są po prostu nieuniknione i dopiero przyszłość pokaże, które były słuszne. Jego własne w tym zakresie poglądy formowały się poza jakimikolwiek kategoriami postępu i ewolucji. „Myśl o postępie w sztuce — powtarzał za Camusem — jest niedorzeczna” i zgadzał się całkowicie ze zdaniem Pawła Valéry, „że nic się tak w sztuce nie starzeje jak nowość”<sup>17</sup>. Istota poezji, tajemnica jej działania zamykać się miała w jego przekonaniu nie w ustawicznym uganianiu się z zadyszka za oryginalnym i nowym, lecz w zdolności przeistaczania najbardziej nawet prozaicznej i reali-

<sup>15</sup> Ibid., s. 474 n.

<sup>16</sup> Ibid., s. 450 n.

<sup>17</sup> J. S a k o w s k i, op. cit., s. 6.

stycznej substancji w znaki i symbole o potężnej nośności, które swym ukrytym sensem wybiegają daleko poza znaczenia dosłowne, otwierając jakieś tajemne dojścia do zakrytych, niepojętych głębin istnienia. Poezję tego rodzaju nazywał „poezją czystą”, a doświadczenie poetyckie utożsamiał z metafizycznym. Był przekonany, że autentyczna poezja może powstawać poza jakąkolwiek waloryzacją formalną. „Mogę się mylić — wyznawał — jeśli chodzi o moje wiersze, ale w zasadzie przeżycie poetyckie, a więc metafizyczne nadaje nieraz pozornie zużyтым słowom czy rymom blask i głębię nie do osiągnięcia przez żadne formalne mozoły. Przykładem tego najwyższym Mickiewicz, a nawet Wyspiański, nieraz w swych częstochowuszczynach wstrząsający”<sup>18</sup>. Jego własna twórczość miała być takim właśnie sondowaniem najgłębszych podstaw i tajemnic zbiorowego i jednostkowego istnienia.

W cztery lata po rewelacyjnym debiucie ukazała się kolejna poetycka książka Lechonia *Srebrne i czarne* (1924). Książeczka zawierała dwadzieścia zaledwie krótkich wierszy lirycznych, z których osiem ostatnich komponowało się w odrębny cykl „Siedmiu grzechów głównych”. Nowy zbiór zaprezentował poetę zupełnie innego niż ten, jaki się objawił w znakomitym debiucie. Samo porównanie tytułów było bardzo wymowne. Gdy tamte olśniewające poematy były rzeczywiście karmazynowe, w wierszach nowych wszystko było właśnie srebrne i czarne, jak na żałobnych szarfach. Gdy *Karmazynowy poemat* prezentował twórcę określonego do głębi i bez zastrzeżeń przez odwiecznie to samo „polskie, arcy-polskie”, w *Srebrnym i czarnym* objawił się poeta uniwersalny, mówiący o sprawach podstawowych, najpierwszych, ostatecznych, niezależnych od czasu, miejsca i okoliczności. Tematykę i tonację tomu wyznaczały dwa wątki, wprowadzone przez wiersz inicjujący: śmierć i miłość. Problematyka liryczna zbioru krążyła niezmiennie w orbicie tych dwu rzeczywistości, określających bez reszty w przekonaniu wypowiadającego się w tych wierszach podmiotu egzystencję człowieka. Wiersze te mówiły o samotności, o piekle grzechów, o smutku życia i znikomości szczęścia, o daremnym marzeniu, aby „zabłądzić w końcu przed drzwiami jakieś inne, co prowadzą do »Lepiej« lub choćby »Inaczej«, o tragicznym uwikłaniu w kłamstwie iluzji, jak w owym imaginacyjnym spotkaniu z Dantem, w którym rozpadają się w gruzy ziemia, niebo i piekło, wszystko, co zdawało się być niewzruszonym i pewnym fundamentem życia i dzieła, i nawet niebiańska Beatrycze rozwiewa się w nicość jak złuda i przywidzenie. Poprzez wszystkie wiersze tego zbioru płynął głęboki, organizujący je od wnętrza nurt pesymizmu. Tom demonstrował poezję par excellence refleksyjną, będącą wyrazem bardzo głęboko przeżytego poglądu na świat, przywołującego formułę Schopenhauera o życiu rozpiętym między pożądaniem, nudą i ostateczną katastrofą. Treści te, pełne

<sup>18</sup> Zob. W. Mieczysławski, *Spotkanie z poetą*, Wiadomości 1954, nr 23.

naturalnego, wewnętrznego dramatyzmu, wyrażone zostały w sposób doskonale opanowany, oszczędny i jak gdyby bezosobisty, w swym poetyckim zobiektywizowaniu kamiennie chłodny, marmurowo klasyczny.

W analogicznym ujęciu prezentuje się ów drugi wątek przewodni książki. Miłość w wierszach Lechonia jawi się w barwach i tonacji ciemnej i tragicznej jako nigdy nie dające się ukoić nienasycenie, jako szukanie szczęścia nigdy nie dającego się osiągnąć. Jest to, mówiąc ogólnie, ujęcie romantyczne w najszerszym rozumieniu, tak jak romantyczną była miłość Tristana i Izoldy, Julii i kawalera Saint-Preux, a więc miłość wielka, pochłaniająca wszystką istotę kochanków, tragiczna i o kosmicznym wydźwięku. Przy całym swym wewnętrznym napięciu dramatycznym jest to jednocześnie uczucie oczyszczone niemal zupełnie — co na pozór wydaje się paradoksalne — z elementów wzruszeniowych. Nawet obrazy nastrojone na najwyższy rejestr nie wywołują w czytelniku żadnych reakcji uczuciowych. Wynikało to z przewagi elementu refleksyjnego. Jest to bowiem liryka miłosna, będąca nie tyle spontaniczną ekspresją określonych stanów emocjonalnych, ile poetyckim filozofowaniem o zjawisku miłości. Na uwagę zasługiwała bardzo romantyczna sceneria wierszy tego tomu. Ta liryczna opowieść o smutku istnienia snuła się w pustej i ponurej przestrzeni, na ziemi jakby martwej, zlodowaciałej, w srebrnym, zimnym blasku księżyca, pod niebem groźnym i milczącym, w którego niedosięgłych głębiach szaleje zamieć wichrów.

Cały tom odznaczał się epigramatyczną zwięzłością zastosowanych w nim struktur kompozycyjnych. O ile w *Karmazynowym poemacie* przeciętna objętość utworów wahała się w granicach 70 do 80 wierszy, w *Srebrnym i czarnym* dominowały zdecydowanie układy stroficzne dwu- lub trzyczłonowe, nie przekraczające 8 lub 12 wersów. Że ramy tak oszczędne najzupełniej poecie wystarczały i że potrafił znaleźć w nich zawsze dla swej myśli pożądaną formułę, dowodziło to doskonalącej się ustawicznie sprawności twórczej, umiejętności oczyszczania materiału poetyckiego z ubocznych, przypadkowych nawarstwień i doprowadzania tworzywa do stanu całkowitej krystalizacji i koncentracji wokół dominanty uczuciowo-myślowej poematu. Nowy tom wierszy był więc rewelacją pod każdym względem i dlatego tym silniej zaskoczyło wieloletnie milczenie, jakie po tym obiecującym starcie nadeszło. Aż do schyłku dwudziestolecia Lechoń nie ogłosił już żadnej nowej książki poetyckiej.

Historia literatury zna oczywiście liczne wypadki takiej *schöpferische Stille*, trwającej przez długie nieraz lata, ale w sytuacji Lechonia było to szczególnie zastanawiające wobec startu i początku tak znakomitego. Była to prawdziwa tragedia twórcy. Lechoń nigdy o tym nie mówił i dopiero w *Dzienniku*, pisanym u kresu drogi, obarczył odpowiedzialnością za ten swój dramat osobisty „życie światowe”, które mu zabrało najlepsze lata i zdolności, oraz swoją „legendę”, która stała się dla niego ciężarem nie do udźwignięcia. W dwudziestym roku życia obwołano go

znakomitością i żądano odtąd od niego, aby pisał wiersze na miarę *Dziadów*. Stworzywszy kilka utworów naprawdę świetnych, Lechoń załamał się pod brzemieniem odpowiedzialności. Stawiając swojej sztuce najwyższe wymagania, sparaliżował ją superkrytycyzmem autocenzury. Nieliczne wiersze, które pojawiały się niekiedy w niebywale rozległych odstępach czasu, tym jaskrawiej uwydatniały rozmiar tragedii. Twórczość owych jałowych poetycko lat stanowiły recenzje, felietony, eseje, nieraz znakomite, do spółki z Tuwimem i Słonimskim przyrządzane szopki polityczne. Świetny poeta i satyryk okazał się równie utalentowanym eselistą i publicystą literackim. Rozpiętość zainteresowań, ujawnionych w tej twórczości krytycznej, była imponująca, sięgała w czasy stanisławowskie i poprzez wiek XIX docierała aż do chwili bieżącej. Lechoń nie był rzecz jasna historykiem literatury ani krytykiem profesjonalnym, posługującym się określoną metodą, był właściwie idealnym czytelnikiem, wyposażonym w wyjątkowo wrażliwą aparaturę odbiorczą, instynkt, intuicję, które pozwalały mu wyprzedzać późniejsze konstatacje profesorskiej uczoności. Niektóre z owych esejów, jak np. znakomita przedmowa do *Dzieł Słowackiego*, uwagi o dramaturgii polskiej, o polskiej powieści historycznej i o powieści współczesnej, a przede wszystkim najliczniejsze o Mickiewiczu, który był dla poety największy i z nikim nieporównywalny, pełne były zdumiewających intuicji, oryginalnych i odkrywczych spostrzeżeń, błyskotliwych i uderzających trafnością sformułowań. Lechoń miał oczywiście swoje fascynacje (Mickiewicz, Żeromski) i swoje idiosynkrazje (awangarda, Nałkowska), ale był poetą, a nie krytykiem zawodowym i przysługiwało mu prawo do opinii choćby najbardziej subiektywnych. W tych swoich wypowiedziach i sądach o literaturze posługiwał się językiem dość dalekim od intelektualnej ścisłości, emocyjnym, miejscami patetycznym, o swoistej, niewspółczesnej kadencji zdania, nie pozbawionej przecież osobniczej, indywidualnej urody.

W tych to latach zamilknięcia poety zaktywizował się też Lechoń redaktor, publicysta, organizator. Redagował tygodnik satyryczny, pełnił funkcje sekretarza redakcji w „Pamiętniku Warszawskim”, prowadzonym przez Wacława Berenta, uczestniczył w działalności Związku Literatów i polskiego Pen Clubu. Powołany w r. 1930 na stanowisko radcy kulturalnego Ambasady Polskiej w Paryżu, do Warszawy wpadał już tylko na krótkie świąteczne lub wakacyjne odwiedziny. Nowe obowiązki, trudne i wymagające, dla tego dziecka warszawskiego były poniekąd czymś w rodzaju skoku w nieznaną, ale poeta zadomowił się tak szybko i łatwo w „tej towarzyskiej i literackiej dżungli, jak na półpiętrze »Ziemiańskiej«”<sup>19</sup>, potrafił z miejsca niejako doskonale wżyć się w „nowy krajobraz, w nowe otoczenie. Cieleśnie i umysłowo stał się jego częścią składową. Kelnerzy w »Deux Magots«, stare hrabiny po salonach, uginający

<sup>19</sup> T. Terlecki, *Dwa profile Jana Lechonia*, [W:] *Pamięci Jana Lechonia*, s. 22.

się pod ciężarem wawrzyńców pisarze z Palais Mazarin i awangardiści z Montparnasse'u witali się z nim jak z dobrym znajomym. Paryż tego okresu, Paryż przekwitającej Misi Sert i wschodzącej gwiazdy Jeana Cocteau bez Lechońa nie byłby w pełni Paryżem..."<sup>20</sup>.

Tak zastała go wojna, przebudzając w nim — paradoksalnie — poetę. Na dnie klęski Lechoń odnalazł siebie. Dramatyczny bieg zdarzeń odwrócił gwałtownie perspektywę, wyrównał wewnętrzne antynomie, zlikwidował opory. „Przy wielkim nieszczęściu Polski musiały zmaleć zastrzeżenia co do siebie samego, a wobec tragicznej rzeczywistości ocknąć się wszystkie siły ratownicze”<sup>21</sup>. W zimie r. 1940, w wolnej jeszcze Francji, w Bibliotece Polskiej w Paryżu wygłosił Lechoń cykl wykładów o literaturze polskiej, swoim improwizacyjnym polotem i podniosłością tonu przypominających paryskie prelekcje Mickiewicza równo sprzed stulecia. Klęska Francji wiosną tegoż roku rzuciła go poprzez Hiszpanię i Portugalię aż do Brazylii, ale pobyt w Rio okazał się tylko krótkim i chwilowym przystankiem w dramatycznej odysei uciekiniera. Po straszliwej tragedii starej Europy Lechoń nie mógł odzyskać równowagi psychicznej w tym kraju bardzo pięknym, ale nazbyt dla niego egzotycznym; nie sprzyjał zdrowiu klimat prawie tropikalny. Dzięki pomocy przyjaciół, zwłaszcza Rubinsteinów, opuścił więc gościnną Brazylię i osiedlił się już na stałe — jak się miało okazać — w Nowym Jorku. Mimo różnicy obyczajów i stylu życia ujawnił po raz drugi, jak przed dziesięciu laty, przyrodzoną sobie łatwość adaptowania się do nieprzewidywanych warunków i okoliczności, wszedł bez większego oporu w to tak nowe, odmienne życie i zrozumiał je lepiej niż niejeden z wielotyśięcznej rzeszy takich jak on uchodźców. Europejczyk w całym swym kulturowym i estetycznym uformowaniu, potrafił zająć wobec tego tak obcego mu świata stanowisko bez uprzedzeń i nieufności, okazał się rychło doskonałym znawcą sztuki i literatury amerykańskiej, w których odnajdywał odmienną, lecz autentyczną wielkość. Tu wreszcie, w Nowym Jorku, po raz pierwszy od chwil tragicznego zamętu na francuskich szosach mógł zaufać „okalającej go sile”, poczuł się bezpieczny. „Poświęcona chwalbie Ameryki rozprawa *Aut Caesar aut nihil* [...] czyta się jak nowa, laicka wersja psalmu *Kto się w opiekę...*”<sup>22</sup>.

W zmienionych i przychylniejszych warunkach rozwinął Lechoń niezwykle ożywioną działalność społeczną i literacką. Był jednym ze współtwórców Polskiego Instytutu Naukowego w Nowym Jorku, redagował wspólnie z Wierzyńskim i Wittlinem „Tygodnik Polski” (1943—1946), wygłaszał liczne wykłady i odczyty, współpracował z wydawanymi w Londynie przez Grydzewskiego „Wiadomościami”. I w tym właśnie czasie po osiemnastu latach przemówił znów poeta. W r. 1942 ukazał się

<sup>20</sup> K. Morawski, *Podzwonne*, [W:] *Pamięci Jana Lechońa*, s. 30.

<sup>21</sup> K. Wierzyński, op. cit., s. 57.

<sup>22</sup> K. Morawski, op. cit., s. 32.



nowy tomik poetycki Lechonia *Lutnia po Bekwarku*, zawierający obok wierszy napisanych jeszcze przed wojną utwory nowe. W r. 1945 pojawił się zbiór liryków powstałych już wyłącznie na emigracji — *Aria z kurantem*, a w r. 1954 cykl *Marmur i róża*, który wszedł do wydanych w tymże roku w Londynie *Wierszy zebranych*. W sumie było tych wierszy wojennych i powojennych więcej nawet niż napisanych poprzednio, ale były odmienne, prostsze, w fakturze poetyckiej skromniejsze. W porównaniu z olśniewającą barwnością *Karmazynowego poematu* mogły się wydawać niekiedy szare, przygasłe, staroświeckie. Dla Lechonia jakby nie istniało to wszystko, co się przydarzyło poezji w XX wieku. Zachował wierność dla tradycyjnej strofy, dla rygorów tradycyjnej wersyfikacji. Pojawiły się nawet wyraźne stylizacje na ludową prostotę „rymów częstochowskich”, pisane na wzór starego Or-Ota czy Lenartowicza<sup>23</sup>. Decydowała z całą pewnością o wyborze takiej właśnie poetycki sytuacja osobista pisarza, który z upływem lat odczuwał w coraz silniejszym stopniu obezwładniającą nostalgię za utraconym krajem, i wszystko, co przypominało ów kraj, jakaś prosta, naiwna nuta ludowa, jakieś z dzieciństwa zapamiętane wiersze o Warszawie, nabierało w jego osobistym doznaniu rangi wzorów najwyższej miary. Był to jeden z dominujących motywów liryki powojennej Lechonia, a owe wiersze wspomnieniowe: *Aria z kurantem*, *Mokotowska piętnaście*, *Wiersz mazowiecki* brzmiały niekiedy jak nieomal pastisze warszawskich poematów Or-Ota, miały ich właśnie prosty język, śpiewną rytmikę i czułą, rzewną uczuciowość.

Drugim, równie wybijającym się tematem była tragedia i martyrologia Polski. Lechoń nie znał rzecz jasna okupacji, ale na Zachód docierały niepokojące sygnały i relacje o zbrodniach dziejących się w okupowanym kraju, wywołując wrażenie tym silniejsze i tym moralnie dotkliwsze, że łączyło się z poczuciem swoistej winy, ucieczki przed tym, co stało się udziałem narodu. Wyrazem tych nastrojów i rozrachunku z sobą są wiersze, w których uczucie grozy i przerażenia miesza się z podziwem i uwielbieniem dla bohaterstwa walczących i męczenników, jak *Pieśń o Stefanie Starzyńskim*, *Duch Boya*, *Matka Boska Częstochowska*, utwory ujęte w typową, Lechoniowską formę poetycką miniaturowych poematów, w których romantyczny patos i uczuciowość kojarzą się z apostroficznym i dyskursywnym tokiem klasycystycznej retoryki.

Był w twórczości Lechonia jeszcze trzeci krąg zjawisk, na które jego osobowość poetycka od początku reagowała ze szczególną siłą, a który rozrósł się szeroko w wierszach powojennych — dziedzina sztuki. Krytyka wskazywała niejednokrotnie na pewnego rodzaju „wtórność” tej poezji, którą inspirowało w wielu wypadkach nie tyle jakieś wewnętrzne, samo-swoje poruszenie duszy, ile podnieta z zewnątrz. Jakiś obraz, jakiś

<sup>23</sup> Zob. W. Weintraub, *Karmazynowe i czarne*, [W:] *Pamięci Jana Lechonia*, s. 75.

utwór muzyczny, jakaś książka stawały się jak gdyby przeżyciem inicjalnym, inspiracyjnym i dopiero na kanwie i podłożu tego pierwotnego przeżycia wyobraźnia poety zaczynała rozsnuwać swój własny haft, swoją własną melodię. Lechoń odczuwał i rozumiał malarstwo, muzykę, a przede wszystkim poezję. Doskonale potrafił oddać atmosferę i nastrój twórczości malarskiej Jacka Malczewskiego, tak zresztą bardzo literackiej, to opętanie człowieka przez upiory i zwidy jego własnej duszy. Pejzaż polski widział oczyma Chełmońskiego. Piękno sadów jesiennych, stojących w krótkotrwałej glorii swego przepychu i bogactwa, przywodziło mu na myśl płótna Renoira. Miał wybitnie malarskie widzenie świata, jak w owym z czasów paryskich pochodzącym wierszu *Do malarza*, w którym miasto zaledwie przebudzone, jakby nierealne w tym niepewnym jeszcze brzasku wczesnego dnia i pozbawione materialnej, trwałej konsystencji, przesłonięte woalem mgieł unoszących się z Sekwany, liliowe i różowe, jest tylko drgającą, migotliwą plamą, jak na obrazach impresjonistów.

Krocząc tropami mistrzów symbolizmu, którzy dźwięki zamieniali na barwy, a samogłoskom nadawali kolory. Lechoń tłumaczył muzykę na język poezji i malarstwa. Improwizacja muzyczna Mochnackiego stawała się dramatyczną spowiedzią, którą się z kolei przekładało na obrazy, stworzone słowem poety. Subtelność i delikatność dźwięku kojarzyła się z bielą, z kroplami rosy, którą blade palce rozpryskują po klawiaturze, z wątlym różem polnych kwiatów; melodia zstępująca w niskie, głuche rejestry nasyciała się czerwienią. W jednym z najpiękniejszych utworów powojennego okresu, w *Sarabandzie dla Wandy Landowskiej*, grającej na klawesynie, swoisty czar i urok dźwięków staroświeckiego instrumentu został doskonale oddany przez ewokację scenerii, przypominającej płótna Watteau, Bouchera czy Fragonarda, mistrzów osiemnastowiecznego sentymentalizmu. Głębia parku oddycha chłodem nocy, niewidzialna orkiestra cicho stroi instrumenty, „skrzypce, flety i oboje”, i oto pod takt pierwszych dźwięków, w fantastycznej, księżycowej iluminacji bose stopy białych nimf i boginek zaczynają lekko uderzać w białą klawiaturę.

W najszerszym jednak zakresie żywiła się ta poezja literaturą. Do własnej treści docierała najczęściej poprzez echa lektury i reminiscencje. Wystarczy przyjrzeć się tytułom; ileż w nich przypomnień: *Na „Boskiej komedii” dedykacja*, *Ballada o lordzie Byronie*, *Na śmierć Conrada*, *Norwid*, *Proust*, *Włosy Słowackiego*, *Don Juan*, *Grób Agamemnona*, *Ostatnia scena z „Dziadów”*, *Nie-boska komedia*, *Manon*, *Goplana*, *Kniażnin i żołnierz*, *Iliada*, *Mickiewicz zmęczony*, „*Sen srebrny Salomei*”, „*Vides ut alta stet...*”, *Jan Potocki*, *O rzeczach Tomasza Manna*, *Oedipus rex*. Nie były to wiersze okolicznościowe (choć i takie się niekiedy zdarzały) ani poetyckie ilustracje przeczytanych utworów. Czyjaś osobowość twórcza, czyjeś dzieło stawały się tylko maską własnego „ja” poety. Było to jakby

odczytywanie w zawiłych liniach cudzego losu śladów własnej drogi. Snuły się ustawicznie poprzez strofy Lechonia literackie postacie, imiona znane z powieści, wierszy i dramatów, ponieważ geniusz poetów włożył w te nierealne widma ludzkie prawdziwe serce. Julia, Szimena, Fedra, Maria Stuart, Beatrix Cenci, płoża, wietrzna i zwodnicza Manon, ich i nasze cierpienia, uniesienia, burze uczuć, zawsze te same, gdy wszystko się odmienia, oto co nas ocala, gdy świat cały płonie". Poezja Lechonia była poezją aluzji; tytuł książki, nazwiska, imiona i obrazy znane z wielkiej literatury, żyjące w pamięci w otoku swoistej aury uczuciowej, nacechowane określoną znaczeniową wartością pełniły rolę metaforycznych skrótów, które w błyskawicznym spięciu wyzwały pożądaną refleksję lub reakcję emocjonalną.

Najmniej było w tej poezji wierszy osobistych. Lechoń był w sprawach dotyczących go prywatnie niesłychanie dyskretny i powściągliwy. W rozmowach lubił niejednokrotnie podkreślać ze swoistą satysfakcją, że z jego wierszy żaden historyk literatury nigdy nie będzie mógł nic o nim wyczytać. Istotnie, jest to liryka o maksymalnym stopniu dyskrecji i obiektywizacji. Lechoń nie zwierzał się, nie obnażał, nie żalił, nie spowiadał, krył się z najgłębszą tajemnicą swojego życia poza obrazy poetyckie, literackie cytaty. Dopiero w latach ostatnich coś jakby rozluźniło się w owym szczelnym zamknięciu i przez ową szczelinę odsłoniło się na moment i bezpośrednio wewnątrz. Wierszy tych było niewiele, ale prawie wszystkie były małymi klejnocikami liryki osobistej, tym silniej przejmującymi, że treść pełną tragicznego napięcia przekazywały w formie doskonale opanowanej i powściągliwej. Były to utwory dotyczące osób, o których nic nie wiemy, lub spraw najbardziej zagadkowych i niepokojących w życiu poety, pełne dojmującej melancholii, smutku i rezygnacji wobec nie dającego się odsunąć przeczucia rzeczy ostatecznych, jak w tym wyznaniu zaczynającym się od słów: *Chorału Bacha słyszę dźwięki...* czy wręcz znakomitym w swej lapidarności i wstrząsającej wymowie *Janie Kazimierzu*, określonym przez samego poetę jako jego arcydzieło, w którym *Karmazynowy poemat* oraz *Srebrne i czarne* zamknięte są niby w poetyckiej esencji.

Pod koniec życia obdarował Lechoń literaturę polską jeszcze jedną książką niezwykle i fascynującą. Był nią *Dziennik*, prowadzony systematycznie od r. 1949 aż do czerwca 1956. *Dziennik* był dla poety i swoistym rodzajem psychoterapii i zaprawą do twórczości „poważnej”, czymś w rodzaju ćwiczenia, co wzbogaca słownictwo, usprawnia pióro, a niezależnie od tych funkcji instrumentalnych pewnym dokonaniem pisarskim, wypełniającym jakąś istotną lukę w biografii literackiej poety. W swym kształcie ostatecznym stał się nieocenionym źródłem wiadomości o autorze, dawał wglądy sondujące głęboko najbardziej mroczne i niepokojące tajemnice człowieka i artysty, przynosił interesujące opinie i refleksje o sztuce, o literaturze i o pisarstwie własnym autora, odsłaniał

dramat twórcy dotkniętego klęską subiektywnych zahamowań i udręczonego poczuciem, że nie spełnił nadziei, ujawniał osobiste literackie upodobania i niechęci, bardzo nieraz kontrowersyjne, arbitralne i apodyktyczne, ale zawsze ciekawe spostrzeżenia i sądy o dawnym i współczesnym malarstwie, o klasycznej i o niespokojnej, poszukującej muzyce dwudziestowiecznej. W dzienniku emigranta musiało się też znaleźć miejsce dla komentarzy politycznych do dziejących się wydarzeń, dla prognoz, oczekiwań, zwodniczych i tragicznych iluzji, gniewnych potępień i pełnych podziwu fascynacji. W wielu wreszcie fragmentach zbliżał się ten diariusz do dzieła sztuki, gdy wrażliwe i czułe pióro poety chwyciło i zapisywało z niezawodną precyzją świat otaczający, ulotne piękno i urodę momentów, tworząc swoiste szkice i etiudy liryczne, jakby zapowiedzi skończonych poetyckich całości.

Ta ostatnia książka Lechonia była autoportretem i jakby pierwszą o Lechoniu powieścią. Prezentowała osobowość ludzką w swym wewnętrznym skomplikowaniu niezwykłą, tragiczną, nieszczęśliwą, skłóconą z sobą i zagubioną pośród świata, który stawał się dla poety coraz bardziej niezrozumiałą i niepojętą. Powrót do poezji i wyrazy uznania, jakich mu nie brakło u schyłku życia, nie zadowalały go przecież. Nękało go do końca poczucie winy, że nie dał pełnej miary swego talentu i nie napisał tego, co powinien był napisać. Skarżył się w listach na marnowanie czasu pośród różnych zabiegów, gdy go należało poświęcić „na podciągnięcie »in articulo mortis« swojej biografii i bibliografii”<sup>24</sup>. Gdy zawodziła poezja, próbował swoich sił na innych polach; rozpoczął pracę nad powieścią *Bal u senatora*, ale rzecz posuwała się opornie; projektował sztukę sceniczną o bliżej nie sprecyzowanym tytule: *Obywatel świata*, *Człowiek zza żelaznej kurtyny*, *Porwanie Harrisona*, ale wszystkie te pomysły w końcu zarzucił. W ostatnich latach zaczął pisać ów dziennik i on, tak zawsze wewnętrznie niezborny i niezorganizowany, prowadził go systematycznie, tworząc tak z dnia na dzień swoją największą rozmiarami książkę. Ale to wszystko był margines, najważniejsze były wiersze, a te powstawały jak zwykle z niebywałą trudnością i w mozolnym wysiłku. Lechoń miał pozostać na zawsze jednym z tych genialnych młodzieńców, jak Rimbaud, jak Krasiński, którzy rozbłyskują talentem w wieku lat dwudziestu, aby potem zamilknąć albo tworzyć dzieła nie dorównujące już nigdy reweleacjom młodości. I jak Baudelaire, Mallarmé, Valéry miał pozostać autorem jednej tylko książki, ale książki wbrew obawom poety naprawdę świetnej.

Ta jedna książka pisała się przez całe życie w nieustających zmaganiach z obezwładniającymi siłami własnej, zawilej i skomplikowanej osobowości. Lechoń od najwcześniejszych lat nękany był obsesją śmierci. Oswajał się z tym nieuniknionym zdarzeniem, czuł w nim jakąś wzniosłą

<sup>24</sup> Zob. T. Terlecki, op. cit., s. 24.

*sérénité*, upewniał się w przekonaniu, że śmierć „jest naszym celem i że jest otwarciem bramy, do której pukamy całe życie”<sup>25</sup>. W ostatnich latach dołączyła się obsesja starości, którą odczuwał jako ścianę wyrosłą między nim a życiem, jakby mgłę, która oddzieliła je od niego. Lękał się jej, bo — jak wyznawał w swych intymnych zwierzeniach — „żyłem tak, że do żadnej starości nie przygotowałem i nie wiem, co zrobić bez młodości mojej i cudzej”<sup>26</sup>. Pożerała go nostalgia za Polską. „Nic nie jest radością, szczęściem na wygnaniu”<sup>27</sup>. Pośród wspaniałych krajobrazów oszałamiającej przyrody amerykańskiej prześladowało go wspomnienie polskich pól i polskich kwiatów. „Jedno z najsilniejszych, najbardziej zmysłowych wspomnień Polski to łąki. Szerokie łąki z płynącą pomiędzy nimi, zarośniętą wierzbnymi strugą i z przechadzającym się wśród nich bocianem. Smugi jaskrów, firletki żółte i liliowe, zapach tych ziół i wody, po którym poznałbym Polskę »na krańcach bytu«”<sup>28</sup>.

Do tej Polski nie miał nigdy powrócić. Szedł tą swoją kalwarią aż do owego dnia 8 czerwca 1956 r., do owego dwunastego piętra hotelu „Hudson”, z którego runął na bruk 57 ulicy Nowego Jorku. Jeden z jego amerykańskich znajomych zapamiętał go, jak wieczorem na Manhattanie, „w niezwykle długim płaszczu-oponczy, w płaszczu-czarnym obłoku, z rozstrzepotaną na wilgotnym wietrze flagą białego szala pod szyją, z trupią białością lic, z pośmiertną maską Danta pod melonikiem [...] przeprawia swe wielkie i niekształtne ciało astralne na drugą stronę ulicy, na drugi brzeg Styksu”<sup>29</sup>.

1974

---

<sup>25</sup> J. Lechoń, *Dziennik*, II, Londyn 1970, s. 75—76.

<sup>26</sup> Zob. A. Janta, op. cit., s. 15.

<sup>27</sup> J. Lechoń, *Dziennik*, II, s. 247.

<sup>28</sup> *Ibid.*, s. 32.

<sup>29</sup> T. Nowakowski, *Kamizelka ratunkowa*. (Nad „Dziennikiem” Jana Lechonia), *Wiadomości* 1968, nr 20.

## Dziennik Lechonia

Czy dziennik jest dziełem literackim? Zdaje się, że to pytanie będzie coraz częściej powracać w naszych rozważaniach o literaturze wobec widomie rosnącej popularności tego gatunku wypowiedzi. Oczywiście forma dziennika nie jest wymysłem wieku XX, jej początki sięgają przełomu XVIII i XIX stulecia, ale im bliżej naszych czasów, tym częściej staje się ona środkiem ekspresji zastępującym niekiedy wszelkie inne odmiany twórczości literackiej. Dziennik może być sposobem ucieczki przed jałowością czy beznadziejnością własnego życia i jedynym ocaleniem przed całkowitą niepamięcią. Wystarczy przypomnieć głośny dziennik Amieli czy też zmarłej w dwudziestym czwartym zaledwie roku życia Marii Paszkircew, o których istnieniu nic byśmy prawdopodobnie nie wiedzieli, gdyby nie owe utrwalone w zapisie ich codzienne relacje. Dziennik może być doskonałym komentarzem czyjejs myśli i twórczości, jak w przypadku Kierkegaarda, Kafki, Virginii Woolf czy Gombrowicza. Może też pełnić funkcję, jakby świeckiego konfesjonału, któremu powierza piszący swoje najdalej niekiedy posunięte ekshibicje psychiczne, jak w przypadku Gide'a; staje się po prostu nałogiem zapisywania przez dziesiątki lat nieraz momentalnych doznań i wrażeń, dyktowanych przez życie, ważnych i błahych, ale utrwalanych z pedantyczną i konsekwentną regularnością. Taki charakter mają wielotomowe dzienniki Julien Greena i Mauriaca, u nas Dąbrowskiej czy Nałkowskiej. Jakkolwiek rosnąca wziętość i powszechność tego gatunku wypowiedzi przyciągać będzie zapewne coraz częściej uwagę krytyków, historyków i teoretyków literatury, charakter artystyczny dziennika jako dzieła sztuki zdaje się być raczej wątpliwy, jeśli przyjąć, że dziełem sztuki literackiej może być jedynie całość zamknięta, poddana dyrektywom jakiejś jednej organizującej ją zasady i determinującej jej kształt idei artystycznej<sup>1</sup>. Dziennik dziełem w tym rozumieniu oczywiście nie jest, stanowi formę otwartą, której sens globalny jest nieuchwytny i właściwie nie istnieje, granice nieokreślone, notacje diariusza można ciągnąć w nieskończoność i urwać je w przypadkowym momencie, w połowie zdania. W dziele literackim kompozycja jest wykładnikiem wewnętrznych związków poszczególnych segmentów

<sup>1</sup> Zob. M. Głowiński, *Powieść a dziennik intymny*, [W:] *O prozie polskiej XX wieku*, Wrocław 1971, s. 376 n.

wypowiedzi i idei ogólnej, w dzienniku kompozycji tak rozumianej nie ma, kolejność sąsiadujących zapisów określona jest wyłącznie przez upływający czas, a ich obecność obok siebie najzupełniej przypadkowa, nie wykazuje ona żadnych związków wewnętrznej konieczności i zależności. Dziennik jest wypowiedzią politematyczną, utwór literacki jest z natury swej strukturą monotematyczną.

A jednak przy wszystkich tych różnicach, podających w wątpliwość artystyczny charakter dziennika, może on nie tylko śmiało konkurować z formami artystycznymi sensu stricto, ale w swej atrakcyjności czytelniczej bić na głowę wszystkie możliwe wytwory fikcji literackiej. Jest przede wszystkim autentycznym, co w naszej epoce podejrzliwości i nieufności wobec słowa ma szczególne znaczenie. Jest ekspresją konkretnej osobowości, ekspresją tym bardziej godną zaufania, im mniej autor dziennika ingeruje w materię swoich notacji, im mniej stylizuje swój własny obraz, wyłaniający się z wymowy samych nagich faktów. Subiektywizm zapisu jest oczywiście nie do uniknięcia, skoro jest to dziennik intymny, a nie diariusz czynności, ale owa intymność bywa również swoistą formą autentyzmu i obiektywnym dokumentem czyjejś rzeczywistości i tak właśnie, a nie inaczej określonej osobowości. Należąc swą istotą do „literatury faktu”, dziennik może mieć jednak wiele walorów nadających mu rangę wydarzenia artystycznego, zwłaszcza w warstwie języka i w formach podawczych wypowiedzenia.

Te ogólne uwagi wydawały się konieczne jako wprowadzenie do informacji o *Dzienniku* Lechońa. *Dziennik* bowiem jest największym dziełem poety i już to samo wyznacza mu szczególną pozycję w dorobku literackim pisarza. Rozmiary tego dziennika oraz intencje i ambicje, jakimi się kierował autor podejmując przedsięwzięcie, które zdawało się przerastać jego możliwości i siły, nie pozwalają go traktować jako aneksu do twórczości, lecz jako dzieło wysuwające się poniekąd w dorobku autora na pierwszy plan. Lechoń bowiem był, jak wiadomo, poetą o bardzo nikłej produktywności, który wypowiedział się w pełni właściwie tylko raz, w okresie najwcześniejszej młodości, i tego zdumiewającego ewenementu nigdy już nie zdołał powtórzyć, choć bardzo chciał. Pisał rzadko, z największym trudem i w prawdziwej męczarni. Tym bardziej zdumiewa niezwykła wytrwałość i systematyczność, z jaką realizował to swoje ostatnie i największe dzieło.

*Dziennik* swój rozpoczął Lechoń spisywać w dniu 30 sierpnia 1949 r. i prowadził go regularnie, nie opuszczając ani jednego dnia, przez lat bez mała siedem, aż nieomal do momentu swojej tragicznej śmierci w r. 1956. Całość rękopisu, przechowywana w Bibliotece Polskiej w Londynie, składa się z 22 tomów, oznaczonych numeracją rzymską, w 24 woluminach, ponieważ dwa tomy ostatnie złożone są z dwu części. Liczne fragmenty *Dziennika* publikowane były w różnych czasach jeszcze za życia poety w „Wiadomościach” londyńskich, druk książkowy pod opieką

żyjącego jeszcze wówczas Mieczysława Grydzewskiego, Marii Danilewiczowej oraz Stefanii i Juliusza Sakowskich rozpoczęto w r. 1967.

*Dziennik* od początku i w samym założeniu miał być dla Lechonia swoistym rodzajem psychoterapii, zgodnie z zaleceniem lekarskim, jakie dał mu jeszcze w r. 1920 w Krakowie po pierwszym jego nieudanym na szczęście zamachu samobójczym opiekujący się nim w sanatorium dr Onufrowicz. Ta sugestia, aby pisać systematycznie, bo to pomaga koncentracji, wówczas nie podjęta, przypomniła się po latach pocie i doczekała nieoczekiwane urzeczywistnienia. Lechonia nękał uporczywie przez całe życie dojmujący wyrzut wobec siebie samego, że nie spełnił nadziei, jakie z nim wiązano, że się zmarnował, że zostanie po nim bibliografia nazbyt uboga, że się rozmienił i rozproszył w „życiu światowym” pośród rzeczy nieważnych. Chciał to, jeszcze nadrobić, powrócić do twórczości „właściwej”, pisał wiersze, męczył się miesiącami nad powieścią, która miała go pokazać od nieznanej strony jako prozatora, snuł projekty sztuk dramatycznych. *Dziennik* miał być rozgrzewką i zaprawą do tej prawdziwej jego działalności twórczej, przez swą systematyczność miał jak gdyby pełnić rolę ćwiczenia, które wzbogaca słownictwo, usprawnia pióro. Niezależnie zaś od tych funkcji instrumentalnych *Dziennik* mógł sam w sobie stać się pewnym dokonaniem pisarskim i mógł wypełnić w biografii literackiej poety jakąś istotną lukę.

Trzydzieści pięć lat mego życia — zapisał Lechoń pod datą 27 października 1949 r. — płynęło w nurcie ważnych wypadków, znałem wszystkich prawie ludzi, którzy w tym czasie byli czymś w Polsce, a później w Paryżu. I wszystko — nigdzie się nie utrzymało, leży bez ładu w mej coraz gorszej pamięci. Dzisiaj jestem pustelnikiem, zamkniętym i z konieczności i z własnej filozofii w ciemnym pokoju na West Side. I właśnie teraz zachciało mi się śledzić moje życie tak szare i ubogie. Ciągle łapię się na myśli: gdybym to pisał od dwudziestu lat, to na pewno wśród plewów i błahości tych wspomnień byłoby parę tęgich tomów, ważnych i bujnych. [I, XIV]<sup>2</sup>.

Pisanie dziennika miało więc jak gdyby naprawić choćby częściowo to wieloletnie zaniedbanie.

Przystępując do pracy Lechoń wyznaczył sobie porcję dzienną, której on, tak zawsze wewnętrznie niezborny i niezorganizowany, z godną podziwu konsekwencją się trzymał — jedną mniej więcej stronicę formatu 23 na 18,5 cm. Każda taka dzienna notacja dzieliła się na kilka paragrafów, które autor dla przejrzystości opatrywał kolejnymi cyframi. A więc najpierw szły uwagi na temat własnej bieżącej pracy pisarskiej; potem relacje z przeczytanych książek i artykułów, z oglądanych filmów i sztuk teatralnych. Krótkie sprawozdania z ważniejszych wydarzeń dnia, ogólnych i towarzyskich, różne obserwacje z natury, opisy krajobrazów, sceny z parku lub z ulicy. Retrospektywne wspomnienia z lat

<sup>2</sup> Wszystkie cytaty według wydania: J. Lechoń, *Dziennik*, I, Londyn 1967; *Dziennik*, II, Londyn 1970.



minionych, anegdoty, wyznania osobiste, zapisy snów. Oczywiście kolejność materiału nie była przestrzegana bezwzględnie.

Dla historyka literatury, dla badacza twórczości poety jest *Dziennik* przede wszystkim źródłem nieocenionych wiadomości o autorze. W różnych miejscach na zasadzie skojarzeń i przypomnień nasuwają mu się pod pióro obrazy z lat dzieciństwa i młodości, przymglone sylwetki matki, ojca, rodzeństwa, znajomych, przyjaciół, nauczycieli, wychowawców. Z notatek tych wyłania się świat bardzo odległy od naszych dzisiejszych wyobrażeń, świat, w którym przy całej skromności jego wymiarów (ojciec poety pracował jako urzędnik kolejowy na linii warszawsko-wiedeńskiej) było miejsce na szlachetność, na wzniosłość, na poezję, na to wszystko, co stanowiło aurę życia inteligencji polskiej w XIX wieku. Lechoń od najwcześniejszych lat zdawał się zapowiadać jako „cudowne dziecko”, toteż wiązano z nim nadzieje bardzo wysokie, ale i bardzo znamienne dla obowiązujących wówczas w wielu polskich domach hierarchii wartości.

Moja matka — wyznaje Lechoń — ani na chwilę nie polubiła mojej tzw. kariery dyplomatycznej i nie mówiła ze mną nigdy o niej. Żadne moje felietony, eseje, poboczne roboty nigdy jej nie interesowały. Przez całe życie chciała tylko jednego — abym był „drugim Słowackim” (I, 214).

Mój ojciec — pisze gdzie indziej — był człowiekiem przeciętnym jako zdolności, ale niezwykłym jako charakter, jako wiara w piękne hasła: poświęcenie, altruizm, patriotyzm, praca społeczna. Poświęcając dla nas wszystko nie zyskiwał przez to nawet naszej wdzięczności i niszczył się, cofając się intelektualnie i przez to nie mogąc być pożądanym przez nas towarzyszem. Wszystko to zrozumiałem późno, szczęściem nie za późno, bo mogłem ojcu w czasie jego choroby okazać moją miłość i szacunek bez granic i bez zastrzeżeń. Nieraz w życiu myślałem, jakim skarbem była i jest dla mnie pamięć o moim ojcu, świadomość jego nieposzlakowanej cnoty i że jego przykład był po prostu szkołą, która rozwinęła moje dobre skłonności, tłumiąc gorsze. [I, 269].

Dom pp. Serafinowiczów był typowym domem warszawskim z lat powstaniowych, w którym obok szacunku dla pozytywnej pracy organicznej na co dzień pielęgnowano ideały powstańcze i kult niepodległości. Szczególnym szacunkiem otoczony był Stanisław Krzemiński, jeden z ostatnich członków Rządu Narodowego.

Przerzucając książkę Konrada Górskiego o Krzemińskim — pisze Lechoń — znalazłem w niej atmosferę mego dzieciństwa, nazwiska, które słyszałem od zawsze — Krzemiński był najbardziej czczoną osobą w naszym domu, a siostra jego Pani Offmańska bodaj czy nie najczęstszym u nas gościem. [II, 309].

Lechoń nie ukrywa jednakże, że jego wychowanie i jego prowadzenie się w życiu w latach młodości pełne było jednocześnie zaniedbań i błędów nie do naprawienia. Przyznaje otwarcie, że jego wykształcenie było niesystematyczne i jednostronne, że „poza sztuką, literaturą i kulturą” niczego właściwie naprawdę nie studiował, a potem przyszło „życie światowe”, w którym „nauka stała się trudna” i jak mu się zdawało „nie-

potrzebna" (I, 160). Na to „życie światowe”, na stosunki towarzyskie wskazuje Lechoń najczęściej, jako na zajęcia najbardziej wyjąłwiające, które zabrały mu najlepsze lata i w których utopił w sposób nie do odzyskania swoje najlepsze twórcze możliwości. „Coraz częściej myślę, że żyłem, jak nikt — bez żadnej dyscypliny, że zmarnowałem mnóstwo czasu, zdolności i że fatalnie popsulem sobie biografię” (II, 260).

Najbardziej przejmujące są stronic *Dziennika*, poświęcone autoanalizie własnej osobowości i dające jak gdyby wgląd w najbardziej mroczną i niepokojącą tajemnicę człowieka i poety. Człowieka właściwie przez całe życie nieszczęśliwego i poety borykającego się z najtragiczniejszym dramatem każdego twórcy — z trwającym przez lata sparaliżowaniem wewnętrznych mechanizmów twórczości. Wbrew pozorom, wbrew rozległym towarzyskim koneksjom Lechoń był w istocie jednym z najbardziej samotnych ludzi na świecie. „Straszliwa samotność” — te dwa słowa są swoistym leitmotivem, przewijającym się przez wiele stronic *Dziennika*. „Modłę się całą duszą na kolanach, abym wyszedł z tej okrutnej samotności...” (I, 346). „Bronię się przed rozpaczą nazywając inaczej to, co inni nazywają po prostu moją straszliwą samotnością. Ale przecież jest ona faktem...” (II, 125). Przez całe życie prześladowało go uczucie, że jest w mocy, we władzy „jakichś demonów wewnątrz, które mogą być Eryniami mszczącymi się za zdradzenie sztuki...” (I, 365—366).

Chyba od dwudziestu przeszło lat — zapisze pod datą 22 maja 1951 r. — nie miałem takiej nocy. Dobrych cztery godziny nie zmrużyłem oka, wstrząsany przez jakieś nerwowe drgawki. Dręczony przez obsesje głosowe i wizualne. Gdy zasypiałem, natychmiast budził mnie jakiś spazm, jakbym miał zaraz na głos rozplakać się. Chwilami zdawało mi się, że moja świadomość gaśnie, że doznaję jakichś odczuć paranoidalnych. Myślałem sobie: co to będzie rano. I prawie marzyłem, żeby mnie zamknięto w jakimś sanatorium, pieściłem się myślą o błogim spokoju takiego zakładu. [II, 126].

Lechoń był człowiekiem dręczonym przez całe życie przez kompleks winy: „jest we mnie ciągle poczucie, że życiem swym zdradzam jakąś świętość...” (I, 59). Ta „świętość” to było poczucie moralne, podświadome pragnienie, aby „pokazać się” w swych „uczuciach takim, jakim” chciałby być, „sobą idealnym”, „namiętność do tego, co wydawało mu się »wyższe, lepsze«” (II, 50) oraz sztuka, poezja, którą zdradzał zbyt często dla wątpliwych, snobistycznych uroków „wielkiego świata”. To uczucie sprzeniewierzenia było, jak się zdaje, jeśli nie wyłącznym, to w każdym razie jednym z bardzo istotnych współczynników psychicznych prześladowającej poetę obsesji samobójstwa. Lechoń przytacza jedną taką wymowną i niesamowitą historię ze swoich przedwojennych czasów paryskich. Po jakimś świetnym obiedzie — pisze on —

...powróciwszy do domu (mieszkałem wtenczas w hotelu Athala, bardzo wysoko jak na Paryż, bo na ósmym piętrze) poczułem nagle rozpacz, niczym realnym nie wywołaną i nie zapowiedzianą, rozpacz, że moje życie jest zupełnie inne niż być miało, że zdradziłem samego siebie i były to wyrzuty sumienia tak gwałtowne,

niechęć do swoich grzechów, do zdrady jakiejś świętości tak wielka, że ogarnęła mnie nagle obsesja, aby skończyć to tak popsute przeze mnie samego życie i wyskoczyć z okna. Czując, że ta rozpacz nie jest normalna i że muszę się przed nią bronić — dzwoniłem w nocy do mego ówczesnego doktora, André Glassa, aby mnie ratował. Wśród strasznej walki z tą przymusową myślą doczekałem się rana... [I, 58—59].

W ciągu upływających lat stosunek do śmierci ulegał zmianie, akt rozpacz, w istocie przerażający, nabierał jakiejś wzniosłej *sérénité*, „czuję [...] jestem pewny — wyznaje Lechoń — że śmierć jest naszym celem i że jest wzniesieniem się, otwarciem bramy, do której pukamy całe życie” (II, 75—6).

Miałem raz w życiu — zapisze gdzie indziej — i to wobec śmierci uczucie, że śmierć jest wyzwoleniem, nagrodą [...]. I to uczucie napełniło mnie przerażeniem, zrozumiałem je jako niechęć do życia i starałem się zamknąć je w sobie, zapomnieć o nim. Dzisiaj pomyślałem, że to był raczej drogowskaz, nauka, jak żyć bez trwogi. [II, 199].

*Dziennik* Lechonia odznacza się wielką powściągliwością i dyskrecją w sprawach najbardziej osobistych i pod tym względem dla ewentualnych poszukiwaczy biograficznych sensacji byłby najoczywiściej rozczarowaniem. „Wcale nie trzeba ze wszystkiego spowiadać się w dzienniku” — wyjaśnia swój stosunek do tej sfery spraw najbardziej intymnych — zwłaszcza z tego, co może być w życiu ludzkim klęską i upadkiem człowieka. Uważa, że takie doświadczenia należy pokryć milczeniem, co „nie ma [...] oczywiście nic wspólnego z kłamstwem, z okłamywaniem siebie i innych. Chodzi tu o walkę z sobą i w której bronią jest również — nie babrać się w tym, co się chce odrzucić”. Stąd liczne w *Dzienniku* ataki na psychoanalizę i psychoanalityków, którym zarzuca Lechoń, że wmawiają „Bogu ducha nieraz winnym pacjentom wszystkie plugastwa, które im nawet w głowie nie powstały, wpędzając ich w najgorsze kompleksy...”, że „psychoanaliza niczego nie rozwiązała, przeciwnie, rozpętała tylko słusznie hamowane dotąd seksualne obsesje” (I, 410), że wmawia w nas, iż to, „co w oczach starożytnych Greków” uchodziło za „najpotworniejszy gwałt nad uczuciem ludzkim i naszą moralnością”, za „najstraszliwsze okrucieństwo bogów”, tragedia Edypa, „to po prostu chleb z masłem całej ludzkości, że każdy niemal z nas jest po trosze Edypem”. „Już to samo — dodaje — jest bardzo podejrzane” (II, 209). Nie przeszkadza mu to jednak dopatrywać się istnienia *Mutterkomplexu* nie tylko u Słowackiego czy u Prousta, ale i w stosunku Piłsudskiego do Polski i ustawicznie do mrocznych objawień tej niepokojącej wiedzy z fascynacją i przerażeniem powracać.

Ze względu na ową założoną dyskrecję o najbardziej prywatnych sprawach życia poety dowiadujemy się z *Dziennika* niewiele. Lechoń był do końca samotny, nigdy nie założył rodziny. Miał bardzo wysublimowane wyobrażenie o miłości: „Wiem na pewno — wyznaje — że to, czego

szukam albo raczej dotąd zawsze szukałem w miłości, to bezbrzeżne ofiarowywanie, dawanie z siebie" (I, 394). Wspominając, jak to za jego dzieciństwa uwodzicielstwo, jakaś kobieta fatalna i „samobójstwa odtrąconych kochanek” uchodziły za styl i szczyt „ambicji w dziedzinie erotycznej”, dodaje od siebie, że nie zna „większego nieszczęścia, większego poniżenia niż przestać kochać” (II, 275), że to jest swoiste kalectwo, którego należałoby się wstydzić i „nie tylko nie wynosić się nad tych, którzy wytrwali w miłości, ale zachować właściwą względem nich postawę” (ibid.). Kto wie, czy ta wysokość wymagań, stawianych sobie, nie była jedną z przyczyn samotności poety. Nie znaczy to oczywiście, że w życiu Lechonia nie było żadnych kobiet; zdaje się, że były, i to poczet dość liczny, od przypadkowych „przygód” aż po uczucia, które wydawały mu się „przeznaczeniem” i przed którymi uciekał w imię — jak to określał — „wyższych wartości”. Przez karty *Dziennika* przewijają się raz po raz enigmatyczne uwagi i wyznania dotyczące „najdroższej osoby”. Znajomi i przyjaciele poety dość łatwo rozszyfrowali ową tajemniczą osobę, która była, jak się zdaje, dość nieciekawa i więcej przysporzyła Lechoniowi niedoli niżli radości<sup>3</sup>, ale poeta widział w swym stosunku do niej uczucie „wysublimowane do szczytów idealizmu i poświęcenia”, a zarazem swój najosobistszy dramat, wynikający z przeświadczenia, że tego, czego potrzeba owej „najdroższej osobie”, dać jej nie może. Oczywiście po tylu przewrotach obyczajowych, przy dzisiejszych liberalizmach i cynizmach w tym gatunku spraw, wszystkie owe wstydlivości i sublimacje Lechonia mogą się wydawać anachroniczne. Ale Lechoń był w wielu rzeczach niewspółczesny, konserwatywny, a może po prostu wierny pewnym starym wartościom, niesłusznie lekceważonym i wzgardzonym przez naszą trzeźwą nowoczesność.

Cóż z tego — pisze — że ktoś wybrał najgłupiej, wbrew rozsądkowi i hierarchii wartości, że oddał życie istocie byle jakiej, że to życie dla niej zmarnował? Uczucie, poświęcenie są to wartości absolutne, które mierzy się nie ich użytecznością, ale napięciem, czystością i liczą się jak czyny najbardziej pożyteczne. [II, 109—110].

W dzienniku poety najbardziej interesujące dla czytelnika bywają przede wszystkim poglądy, opinie i refleksje o sztuce, o pisarstwie, o jego własnej twórczości. Refleksje te nie zawsze wydają się szczególnie odkrywcze, choć zarazem należałoby im przyznać rację. „Co to jest pisarstwo? Właściwe słowo na właściwym miejscu” (II, 431). Oczywiście nic nie można zarzucić tej definicji, która jest właściwie truizmem. Poezję za Poem definiował Lechoń jako muzykę plus sens. „Poezja to muzyka z ideą, muzyka bez idei jest po prostu muzyką, idea bez muzyki to proza” (I, 143). Poezja autentyczna powstaje więc z organicznego zespo-

<sup>3</sup> Zob. T. Nowakowski, *Kamizelka ratunkowa*, Wiadomości (Londyn) 1968, nr 20.

nia idei, którą Lechoń zdaje się utożsamiać po prostu z życiem, i z formą, która jest językiem świadomym siebie. „W poezji poczucie języka — to sama istota rzeczy” (II, 20); jest on dla poety tym, czym dla malarza umiejętność rysunku. Tylko ten, kto posiada tę umiejętność, może sobie pozwolić na twórcze deformacje (II, 24). Jednakże słowo pozostanie na zawsze martwe, jeśli nie jest głęboko zakorzenione w autentycznym doświadczeniu i przeżyciu twórcy.

Boski wiersz Mickiewicza — pisze Lechoń — tak samo jak niechlujny wiersz Wyspiańskiego brały swą wielkość, swe piękno po prostu z wielkości ich czucia i myśli. Mickiewicz nie pracował nad swymi słowami, nad rytmiką — po prostu żył na miarę swych wierszy i to czuło się w każdym ich słowie. Naśladować Mickiewicza nie mając jego żaru, jego wiary, jego miłości i nienawiści, z tego wyjść może tylko pseudoklasyczna strofa, prawie Koźmian. [I, 174].

Wiele miejsca zajmują w *Dzienniku* refleksje i wyznania dotyczące własnej twórczości Lechonia. Uwagi te odnoszą się do jego początków poetyckich, mechanizmów twórczości, no i przede wszystkim jego największego dramatu osobistego — zahamowań pisarskich. O tym, że został poetą, i to takim, jakim był, zdecydowała — jak twierdzi — premiera *Wesela* w warszawskich „Rozmaitościach”, pamiętna dla niego jako „wzruszenie jedyne” (II, 375). Sam akt, samą czynność tworzenia odczuwał zawsze jako działanie pod przymusem. Swoje najlepsze utwory z *Karmazynowego poematu*, *Mochnickiego* i *Piłsudskiego* pisał „z rozpaczą i w rozpacz”; „czułem [...] jakąś klęskę, dopisałem się do beznadziejnego smutku, nie było wtedy mnie — tylko rozdygotane medium, piszące pod dyktandem tajemnych, gnębiących go potęg” (II, 193). Ten stan wewnętrzznego napięcia i dyspozycji twórczej zjawiał się pod działaniem byle jakiej iskry, „od której zapalała się myśl”, jakiegos „obrazu, faktu, wspomnienia”, „za którymi szły już potem asocjacje, pomysły, nawet rymy”. Tak właśnie głośny *Mochnicki* powstać miał jakoby „z jednej linijki w olbrzymiej księżce o Mochnickim” (I, 10—11). *Dziennik* jest wstrząsającą spowiedzią o męczarniach i goryczach zawodu pisarza, których nie znają, oczywiście grafomani, a tak wiele o tym wiedzą prawdziwi twórcy. Lechoniowi przez całe życie towarzyszyło niezadowolenie z siebie. Oba pierwsze tomiki pisał w chorobie nerwów, kończył „z uczuciem wstydu i klęski” (I, 32). Tymczasem te młodzieńcze wiersze wydzwignęły go na pozycję niemal pierwszego poety Polski Odrodzonej i ten sukces stał się początkiem tragedii, sparaliżował go lękiem przed wymaganiami, nieustającą obawą, czy sprostą oczekiwaniom. Skarży się, że przyplacił zdrowiem i wieloletnim milczeniem nieuzasadnione pretensje, aby pisał same doskonałości. Oczekiwano od niego niemal *Pana Tadeusza* czy *Dziadów*, ale to było przecież niemożliwe. W rezultacie nowe wiersze rodziły się z niesłychanymi oporami, a myśl, że napisał za mało, że jego koledzy ze Skamandra pozostawili go w bibliografii daleko w tyle, zaczęła przeradzać się w obsesję, napełniała go paniką i po-

płochem, mimo że w ostatnich latach amerykańskich napisał więcej niż kiedykolwiek przedtem. Ale chwile prawdziwej satysfakcji były niezwykle rzadkie i przelotne; to, co zachwycało go wczoraj, nazajutrz wydawało się bez czucia, puste i beznadziejne. Z tego samopotępienia wyłączał tylko niektóre utwory, na ogół trafnie: *Jana Kazimierza*, którego sam określił jako swoje arcydzieło, w którym *Karmazynowy poemat* oraz *Srebrne i czarne zamknięte* są niby w poetyckiej esencji, a także *Sarabandę dla Wandy Landowskiej*, o której napisał, że jest jego „wyznaniem wiary albo raczej estetyki” i gdyby ktoś zadał sobie trud odczytać szyfr tego wiersza, „znalazłby tam symboliczne przedstawienie twórczości...” (II, 124).

Mimo wszystkich zwątpień i nieufności wobec siebie samego lęk przed nekrologiem, że może się okazać zbyt ubogi i pusty, kazał Lechońowi ustawicznie powtarzać ten sam nakaz, który jest jak gdyby myślą przewodnią wielu stron *Dziennika*: „Módl się i pracuj. Bardzo módl się i ciężko pracuj” — co znaczyło oczywiście: cierp i pisz. Toteż istotnie Lechoń w ostatnich latach przed śmiercią jakimś zdumiewającym wysiłkiem woli zdołał pokonać obezwładniający go lęk przed niezapisaną kartą papieru, wydał trzy tomy nowych wierszy, pracował nad powieścią *Bal u senatora*, która w swej fakturze i klimacie miała być połączeniem Żeromskiego z Proustem i w której pod zmienionymi nazwiskami mieli odżyć nowym istnieniem powieściowym i Żeromski z panią Hanią Żeromską, i Karol Szymanowski, Ignacy Daszyński, Tomasz Mann i różne inne znakomitości z błyszczącego, snobistycznego świata warszawsko-paryskich lat przedwojennych Lechonia. Marzyły mu się laury dramaturpisarza, snuł pomysły dramatu czy komedii politycznej o nie zdecydowanym tytule: *Obywatel świata*, *Człowiek zza żelaznej kurtyny*, *Porwanie Harrisona*. Z powieści i komedii nic ostatecznie nie wyszło, ale jeśli do owych trzech tomików wierszy dołożyć liczne pisane w tych latach artykuły, odczyty, pogadanki, przemówienia, teksty do filmów, a przede wszystkim dziennik, to było tego jak na Lechonia niezwykle dużo. Ale całe to pisanie odbywało się wśród paraliżujących zahamowań i obezwładniających zwątpień. „Parę godzin przy stole bez żadnego rezultatu, bez możliwości skupienia myśli...” (I, 45). I gdzie indziej: „Całe rano bezskuteczne ślęczenie nad papierem. Ani jednej linijki” (I, 162). I jeszcze: „Klęska. Parę godzin kręcenia na wszystkie strony czterech nieudanych linijek. Nic z tego. Codziennie gorzej” (I, 174). *Dziennik* Lechonia jest jedynym w swoim rodzaju dokumentem, odsłaniającym tajemnice katorżnego losu artysty, pokazuje on naocznie, jak to, co wydaje nam się niekiedy wyrazem polotu, wdzięku i lekkości, jest rezultatem morderczego wysiłku, o którym zwyczajni konsumenci literatury nie mają najmniejszego wyobrażenia. Jest to ustawiczne kreślenie, nieustające odrzucanie tego, co już napisane zostało, i znów powracanie w rozpacz, pod nieugiętym przymusem do początku.

Kłęska zupełna. Żadnej łączności między zdaniami. Żadnej melodii, wszystko wątpliwe, wszystkie słowa bez siły, bez koloru. Każda myśl mogłaby być wyrażona inaczej. Całe zdania przeczytane w chwilę po ich napisaniu wydają mi się nie znaczyć [...]. Nie rzucam jednak złej roboty, męczę się nią do końca — inaczej nie wiem, co bym zrobił... [I, 74].

Do trudności dla Lechonia zwyczajnych i które nękały go przez całe życie, dołączały się kłopoty nowe, wynikające z nienormalnej sytuacji pisarza odciętego od źródeł wiecznej odnowy poetyckiej, od żywego, współczesnego języka.

Przepisując i poprawiając [...] stwierdzam, że stanowczo raz po raz brak mi słów polskich. Może to już i trochę wątłująca pamięć, ale przede wszystkim wyjście z żywego obcowania z językiem [...]. Żadne Polonie, żadni uchodźcy — nie mogą zastąpić tego, co czułem ilekroć przyjeżdżałem z Paryża do Warszawy: żywiołu języka, jego związku z życiem, nieoczekiwanych reakcji na życie i jego nienatrętnej melodii. [I, 16].

*Dziennik* Lechonia jest więc dramatycznym obrazem szamotania się twórcy z demonami własnej natury, z dolegliwościami prozaicznego życia (bo Lechoń nie idealizuje swego portretu i ujawnia wszystkie mizerie egzystencji emigranta, dla którego walka codzienna o dosłowny kęs chleba jest równie niszcząca i wyczerpująca, jak jego kłopoty z literaturą), ale *Dziennik* interesujący jest również w tym, co mówi on o świecie zewnętrznym, o którym Lechoń, reagujący żywo na wszystką różnorodność życia, od poezji i sztuki aż po bieżące polityczne intrygi i wydarzenia, miał z reguły swe własne i oryginalne zdanie.

A więc przede wszystkim poezja jako dziedzina mu najbliższa. Lechoń był w tym zakresie niewątpliwie tradycjonalistą, zwalczającym wszystkie awangardyzmy i podejrzewającym je o pustkę i nudziarstwo, że są jak ów król z bajki Andersena, którego nikt nie rozumie, więc wszyscy boją się powiedzieć, że ów król jest nagi. Poezja nowa kończyła się dla niego na Apollinairze, wszystko, co przyszło po nim, skłonny był uważać za wysilone pustostowie, w którym jeśli nawet jest jakaś myśl, to beznadziejnie pogrzebana pod lawiną słów zbędnych, wymyślnych i pretensjonalnych. Z polskich poetów współczesnych najbliżsi mu byli rzecz jasna skamandryci. Lechoń zdawał sobie oczywiście sprawę, że czas Skamandra przeminął, ale oburzało go załatwianie całego dorobku własnego i swoich poetyckich przyjaciół za pomocą prostackich formułek socjologicznych. „Czy naprawdę ja i Wierzyński byliśmy poezją mieszczaństwa. A cóż to znów za chamstwo. Po nienawiści do naszej dziś jakże tragicznie rozbitej grupy można zawsze poznać zawiedzionych w swych pretensjach grafomanów” (II, 9). Grupa została istotnie rozbita przez historię, przez rozbieżność dróg, którymi potoczyły się losy dawnych przyjaciół. Stare, wieloletnie przyjaźnie zostały definitywnie zerwane, ale trzeba to podkreślić na pochwałę poety, że ze wszystkich tych animozji ideowych i politycznych Lechoń wyłączał poezję. To była spr-

wa, która rozgrywała się na zupełnie innych poziomach i kondygnacjach. „Moje rachunki z Tuwimem — pisze robiąc aluzję do głośnego zerwania i wymówienia wieloletniej między nimi przyjaźni — wcale nie są skończone przez to, że go nie znam i do śmierci znać nie chcę. Jest między nami — jeszcze inna sprawa, tocząca się wyżej, romantyczny poeta powiedziałaby »Między gwiazdami«” (II, 295—296). Toteż nie zawaha się powiedzieć o jakimś wierszu Tuwima, ogłoszonym w prasie krajowej, że to wiersz „bardzo piękny i właściwie wolny” (I, 147), a o *Kwiatach polskich*, że są w nich karty będące „same w sobie [...] arcydziełem języka i poezji”.

O złym smaku tego wariata — dodaje — można by pisać tomy, a inne — o jego kabaretyzmie i o napinaniu efektów aż do tandety, aż do jarmarcznego melodramatu. I nagle — sto, dwieście wierszy godnych Chopina i Mickiewicza (nie mówię, że Tuwim jest Chopinem i Mickiewiczem), o najbardziej wielkopańskiej dystynkcji słowa i uczucia, nie mówiąc już o celności poetyckiej, o oryginalności, pomimo tylu podrabiań nie do podrobienia. „Wisła płynie” — to jest polonez elegijny, który musiałby być pomieszczony w każdej sprawiedliwej antologii 20 najpiękniejszych polskich wierszy. [II, 403—404].

Podobnego „ułaskawienia” poetyckiego dostąpił również Broniewski, którego znał Lechoń jeszcze z lat młodości, z gimnazjum Konopczyńskiego, jako „błaznującego faceta”, który niczym się nie wyróżniał poza „różnymi powiedzeniami »ni w pięć ni w dziesięć« i poza »kożakiem«, którego tańczył na pauzach” (II, 472). Postawę Broniewskiego (tak jak i Tuwima zresztą) tłumaczył sobie Lechoń bezgraniczną jakoby naiwnością obu poetów, ale o tomie Broniewskiego *Nadzieja* zapisał:

...pierwsza część to koszmar, szarganie poezji i do tego własnej poezji. W drugiej — wiersze pisane po powrocie do Warszawy i po śmierci żony — najbardziej wstrząsające jakie po polsku czytałem — bebechowe powiedziałyby Witkacy — tak, bebechowe, ale i bebecchy widać trzeba umieć z siebie wypruć. Miłość do Warszawy w żadnej innej poezji nie jest tak namiętna, rozzdzierająca, te wiersze to pijacki szal miłości w mgłach poezji godnej Villona i lepszej od Verlaine’a. [II, 487]. [I dodaje dnia następnego:] Wczoraj — wciąż beczalem czytając wiersze Broniewskiego. [Ibid.].

Niektóre sądy Lechonia o współczesnej literaturze polskiej są oczywiście bezceremonialnie dowolne, arbitralne i apodyktyczne, np. o Przybosiu, Peiperze czy Miłoszu. „Nie ma [...] mowy, aby ktoś za sto lat czytał Przybosa, a cóż dopiero Peipera” (II, 363). „Nie widzę nic Miłosza w jakiejś antologii za sto lat” (I, 210). Zżyma się na niepoczytalne, jego zdaniem, hierarchie literackie stanowione przez krytyków współczesnych: „W przedmowie do zbioru młodego, zabitego w powstaniu Baczyńskiego Wyka pisze jednym tchem: »Słowacki, Norwid, Czechowicz, Miłosz«. Czy ci ludzie naprawdę powariowali? Czy naprawdę wierzą, że po dwudziestu latach ktoś będzie czytał Czechowicza i Miłosza?” (II, 19). Jest oczywiste, że Lechoniowi brak tu najwyraźniej dystansu i obiektywizmu i że kieruje się we wszystkich tych opiniach subiektywnymi uprzedzeniami,



które są jakimś odległym echem przedwojennych sporów Skamandra z awangardą, że ścierają się tu dwie różne poetyki nie do pogodzenia. Ale i w tym jest jakiś walor dokumentu, coś z klimatu tamtej epoki Polski przedwojennej, w której spory literackie były bardziej namiętne i autentyczne niż dzisiaj. W żadnym natomiast wypadku nie może tu być mowy o jakiegokolwiek zawiści, bo tej wbrew pomówieniom, że jego słynna złośliwość miała jakoby wynikać z jego rzekomej zawodowej zazdrości, nigdy w nim nie było, Lechoń cieszył się z każdego cudzego dokonania, jeśli tylko uważał je za autentyczne, a *Dziennik* roi się od zachwyków nad osiągnięciami współuczestnika jego własnej emigracyjnej niedoli Wierzyńskiego, aczkolwiek Lechoń dobrze rozumiał, jak bardzo go Wierzyński przewyższa rozległością i znaczeniem swego dorobku.

Wspomnianych złośliwości, z których Lechoń słyszał, celnego i zabójczego dowcipu, który mógłby być okrasą *Dziennika*, autor nam niestety poskąpił. Jeśli dochodzą do głosu, to raczej rzadko i przeważnie wówczas, gdy na niechęci literackie nakładały się dodatkowo irytacje i oburzenia zasadnicze, płynące z postaw ideowych i politycznych, jak w stosunku do Nałkowskiej czy Gałczyńskiego.

Żeromski — przypomina opinię swego wielkiego przyjaciela — kiedy Nałkowska wydała swój *Dom nad łąkami*, powiedział mi: „W każdej kamienicy jest paru ludzi, którzy mogliby to napisać”. Brzozowski skarży się w swoim *Dzienniku*, że są ludzie, którzy uważają Nałkowską za kobietę inteligentną. Mimo tych opinii ten ordynarny i zarazem pretensjonalny babski dorobkiewicz w pewnej chwili zasiadł w pierwszym rzędzie literatury [...]. Wszystko dlatego, że Żeromski był za wielki, aby tę babę zmiażdżyć jednym słowem w druku. [I, 149—150].

Bardzo ciekawa i bardzo charakterystyczna jest opinia Lechonia o Witkacym. Przyznaje mu umysł „naprawdę filozoficzny” i dodaje, że:

...gdyby miał taki talent komercyjny jak Sartre — „Notre-Dame de Sartre” — mógłby zrobić wielką modę na swe teorie [...]. Ale jego sztuki — dodaje — zarówno plastyki jak pisarstwa — nigdy nie mogłem wziąć na serio i uważałem za obraźliwe wmawianie we mnie, że to jest sztuka prawdziwa. Był to gigantyczny „humbug”, będący wyrazem apokaliptycznego uwodzicielstwa Witkacego, który nie tylko kobiety „bałamuci” seksualnie, ale chciał duchowo bałamucić wszystkich, którzy się nawinęli mu na jego drodze. *Nienasycenia* i *Pożegnania jesieni* nie można dziś czytać, a jego sztuki pełne kawalerskiego dowcipu są ilustracją jego teorii robioną na zimno, a raczej z chęcią „zbujania” słuchacza. Witkacy głosił „największą perwersję odczuć i najgłębszą logikę myśli”. Był to wysportowany byk, taternik, człowiek, którego mózg działał z niebywałą jasnością i precyzją, a zarazem próchno uczuć i namiętności. Jedna z najsmutniejszych postaci, jakie spotkałem, której też unikałem programowo. [I, 391].

Opinie tego rodzaju, jak o Nałkowskiej i Witkacym, są oczywiście kontrowersyjne i mogą się wydawać nawet irytujące, ale kto wie, czy w tych stroniczych, impertynenckich inwektywach nie kryją się jakieś ziarna zdrowego, rozsądnego myślenia, które być może znajdą kiedyś swoje rzeczowe potwierdzenie, gdy czas umniejszą wydetę wielkości

i zbledną chwilowe fascynacje. Natomiast sympatie literackie Lechonia bywają niekiedy na pierwsze wejrzenie niespodziane i zaskakujące, by po bliższym zastanowieniu okazać się godne uwagi i wskazujące na nieomylny na ogół instykt poetycki. Tak jest np. z Lenartowiczem, o którym pisze Lechoń, że go nareszcie „wydobyto z pogardliwego, głupiego zapomnienia” (I, 150) i którego nigdy inaczej nie określa, jak epitetem „cudny Lenartowicz”, który w swej „niby prostej, a jakże wyrafinowanej ludowości [...] wyprzedził różnych trębaczy czystej formy” (II, 34).

Za swoich bezpośrednich patronów i nauczycieli w rzemiośle uznawał Lechoń Boya i Żeromskiego, jeśli pominąć oczywiście Mickiewicza, który był pierwszy, największy, ponad i poza wszystkimi, którego można było podziwiać i uwielbiać, ale nie było co marzyć, aby się do niego choćby tylko przybliżyć. Natomiast Boy i Żeromski to byli ludzie żywi, dostępni, osiągalni, przyjaciele po prostu, choć oczywiście jeśli szło o Żeromskiego, była to przyjaźń ze strony Lechonia pełna pokory i adoracji, a ze strony przeciwnej — pisarza stojącego u szczytu swej sławy, ofiarowana młodziutkiemu, choć wiele obiecującemu debiutantowi. Patronat osobowości pisarskich tak diametralnie różnych, jak emocjonalny, rozlewny Żeromski i sceptyczny, racjonalistyczny Boy, może się wydawać na pozór paradoksalny, ale w istocie odmiennosc postaw i temperamentów twórczych obu tych pisarzy odpowiadała niewątpliwie jakimś utajonym dyspozycjom i potrzebom wewnętrznym Lechonia. Oczywiście moralnie i uczuciowo Żeromski był mu bliższy niż Boy. W Żeromskim pociągała go jego czystość, szlachetność i bezinteresowność uczuć i zachowań, panujących w świecie tego pisarza, jego obłądna miłość Polski, a także jego arystokratyczność, jego — jak to określał — wielkopańskość, której dopatrywał się w wierności Żeromskiego dla pewnych nie-tykalnych imponderabiliów, w zgodzie między słowem a życiem.

Czytając — pisze Lechoń — jakąś nieważną rosyjską książkę o Katarzynie II przypomniałem sobie stosunek do niej encyklopedystów i Voltaire'a. To zupełnie to samo, co wieloletnie podlizywanie się różnych klerków [dyktatorom naszej epoki] i postawa pisarzy katolickich (Maritain, Mauriac) wobec powstania warszawskiego. Nasz Żeromski był nie znany światu, różne francuskie literackie mogły uważałyby go pewno za prowincjonalną figurę. Ale cóż za wielkopaństwo było w tej zgodzie jego literatury z jego życiem. [I, 286].

Boy-Żeleński był natomiast swoistą odtrutką na zbyt niebotyczne wzniosłości Żeromskiego,

[to] on — wyznaje Lechoń — sprowadził mnie z dróg takiego patosu, że już nie widać z nich było rzeczywistości na pogardzaną dotąd przeze mnie i jakże mi wtedy jeszcze nie znaną ziemię. Jego przekładom i pierwszym zwłaszcza tomom *Flirtu z Melpomeną* zawdzięczam to błogosławione odkrycie, że pisać prozą — znaczy po prostu opisywać najuczciwiej co się widzi, czuje i myśli. Przedtem, przytłoczony muzyką Żeromskiego, przerażony Berentem, nie śmiałem się zbliżyć do prozy. Myślę, że ten wpływ Boya na mnie, psychikę pod tyłu względami mu obcą, mógłby być najlepszą miarą rewolucji, jakiej on dokonał w umysłowości

i stylu naszego pokolenia. [Była to cudowna lekcja] zdrowego i szlachetnego sceptycyzmu, która tak nam w naszym zakłamaniu była potrzebna, a którą dał nam w swoich pierwszych krytykach i w swych studiach o Francuzach. [I, 6].

O Francji i o literaturze francuskiej, której przede wszystkim zawdzięczał Lechoń swe literackie wykształcenie (język francuski był jedynym obcym językiem, którym władał swobodnie), mówi się w *Dzienniku* prawie wyłącznie źle. Zaważyły tu zapewne w dużym stopniu powody pozaliterackie, postawa Francji w czasie wojny, którą uważał Lechoń za niegodną i hańbiącą, a być może — jak suponuje współwydawca *Dziennika* Juliusz Sakowski<sup>4</sup> — również i fakt bardzo osobisty, że Paryż w latach trzydziestych „wykończył” go właściwie jako pisarza, rozwłóczając po pustynnych bezdrożach „życia światowego”. Ale najpewniej i głównie zadecydowała obcość klimatu tej literatury. Anatemą i potępieniem obłożona została przede wszystkim ówczesna z lat czterdziestych czołówka literacka awangardowej i radykalizującej Francji: Gide, Cocteau, Genet, Sartre, a także pisarze katoliccy, Mauriac i Maritain, ci ostatni zresztą głównie, choć nie tylko, za ich stosunek do tragedii Polski. Gide to „kupa seksualnych trocin” (II, 358), Cocteau — „trudno to inaczej powiedzieć — jest to stary gówniarz” (I, 223), „którego minoderie pozbawione uroku młodości mogą bawić już tylko jakieś wyranżerowane *précieuse’y* i pederastów — emerytów z *Les Ballets Russes...*” (I, 26), Genet to „gigantyczne chamstwo, Rzym za Nerona, ucztę, na których patrycjuszki rzygają. To, że damy na tych ucztach są ubrane w ostatnie kreacje Fatha albo Diora, nie zmienia faktu, że to jest właśnie chamstwo, a nie elegancja” (I, 213). Mauriac to „ohyda”, „*Tartuffe*”, średniowieczny opętaniec, „któremu Bóg wie jakie świństwa przychodzą do głowy i dlatego tak się opęda tym różańcem” (I, 290—291). I „naprawdę — dodaje gdzie indziej, mając na myśli całą tę mieszaninę egzystencjalizmu z ekshibicjonizmem, seksualizmem, pornografią i pederastią — cała ta afera dowodzi zupełnego kloaczego smrodu kultury francuskiej. Dostojewski przy tym jest to Klementyna Hoffmanowa...” (I, 75).

Oczywiście *Dziennik* nie składa się z samych inwektyw, daje też wyraz sympatiom i „powinowactwom z wyboru”, a także oryginalności i zaskakującej niekiedy odkrywczości sądów krytycznych Lechonia. Spośród współczesnych pisarzy francuskich wyróżnia więc np. dość nieoczekiwanie Claudela, którego skłonny jest uważać nawet za największego poetę Francji dzisiejszej, a także Bernanosa, obu za ich prostolinijną, głęboką wiarę, wolną od postępowego stempla i za ich przenikliwą diagnozę świata współczesnego. Klasyków: Racine’a, Pascala, Prousta cytuje się z niezmienną atencją, podziwia Balzaca, który swą szekspirowską wyobraźnią przeczuł jak gdyby wszystkie gigantyzmy amerykańskie, „to, co Balzak mówi (w *Znakomitym Gaudissarcie*) o zawodzie komiwo-

<sup>4</sup> J. Sakowski, *S.O.S. Lechonia*, [w:] *Dawne i nowe lata*, Paryż 1970, s. 92.

jażera — jego wielka aria o potędze reklamy — nie jest wcale poniżej demonizmu, gigantyczności tego fachu w dzisiejszej Ameryce. Wielki, genialny, jasnowidzący pisarz” (II, 6).

Takim „odkryciem”, dobrze świadczącym o przenikliwości i wrażliwości krytycznej Lechonia, są uwagi jego o pisarstwie Zoli, którego przedtem nie znał i którego — jak się przyznaje — właściwie nie doceniał, ponieważ Zola był niemodny w czasach, gdy formowała się francuska kultura poety. Teraz czytając *Nanę*, jest zupełnie zaskoczony wymiarem artystycznym powieści:

*Nana* to prawdziwa dla mnie rewelacja. Jest tam i Proust (scena Nany ze starym Chonardem równie groźna jak masochistyczne tortury Charlusa w burdelu) i Mauriac (Muffat bogatszy, prawdziwszy, bardziej demoniczny niż nabożne kanale tego świętoszka). Jest potężny dech epicki, wielkie już nawet nie naturalistyczne malarstwo i prawdziwa, bez hipokryzji moralność. Koniec, gdy trup Nany umarłej na ospę rozkłada się, a przez Paryż ciągną tłumy ryczące „A Berlin”, jest to teatr w bardzo wielkim stylu. Okazuje się, że trzeba by lekturę uprawiać solidnie i systematycznie, jak w szkole. Różne rzekome wynalazki współczesnych powieściopisarzy bardzo mi przybladły po tej *Nanie*. [I, 301].

Największym jednakowoż odkryciem czytelniczym stała się dla Lechonia literatura amerykańska, którą nb. poznawał przeważnie w przekładach francuskich, nie bardzo ufając swej angielszczyźnie. To, co pisze Lechoń w swoich krótkich zresztą notatkach np. o Hemingwayu czy Faulknerze, należy do najpiękniejszych rzeczy, jakie w języku polskim o tych pisarzach napisano.

Bardzo, bardzo piękna nowela Hemingwaya *The Old Man and the Sea* — godna swego tytułu. Wszystko w niej jest zarazem zupełnie rzeczywiste i uderzająco symboliczne jak w poezji. Ten Sartre ze swoim Genetem byli zmorą moich nocy, gorszą niż zarazki — i teraz przyszło to wielkie morze, jak ratunek, jak wypływ z mroków w słońce. [II, 486]. Oczywiście — dodaje gdzie indziej — takie książki jak *Stary człowiek i morze* Hemingwaya już były, nie odkrył on żadnej nowej prawdy ani nowej formy. Ale takich książek nie było od dawna, były za to inne, rozbijające człowieka na kawałki, a raczej na miazgę, najczęściej bardzo śmierdzącą. Analiza zarówno freudowska, jak ta, którą przeciw niej popisuje się Sartre w książce o Genecie — doszła do zenitu, poza który nie można już zrobić ani kroku dalej. *Stary człowiek i morze* — to ukazanie drogi innej, to przypomnienie o kompozycji człowieka, o jego syntezie — którą dawali Balzac, Tolstoj i Conrad. W tym sensie ta jakże nienowatorska opowieść jest sensacyjną nowością. [II, 526].

Jeszcze silniejszym przeżyciem stała się dla Lechonia lektura Faulknera. Przeczytawszy *Niepokonane* zdumiony jest klimatem tej twórczości okrzykniętej za niemoralną, gdy w istocie

...wielka, tragiczna moralność jest powietrzem tej dziwnej i pięknej książki. Nawet w tłumaczeniu zostaje potężna sugestia tego bardzo własnego, fascynującego stylu i zapach duszący zarazem duchowego i fizycznego jej powietrza. Naturalnie trzeba by znać lepiej Faulknera, ten kraj, owo Południe, będące ojczyzną całej niemal odrębnej literatury, aby powiedzieć coś istotnego o tej książce [...]. W każdym razie jest to książka arystokratyczna, pełna poczucia tragicznego, książka świado-

mego, oryginalnego artysty-mistrza. Trzeba czytać więcej tego pisarza. [I, 392—393].

A po przeczytaniu *Requiem dla zakonnic* zanotuje:

Faulkner jest psychiką głęboko religijną i każda nowa jego lektura pogłębia we mnie to przekonanie. Poza tym zaś nie znam drugiego pisarza naszych okropnych czasów, który by miał takie jak on poczucie, powiedziałbym europejskie, honoru, tradycji, wszystkich owych w amerykańskim rozumieniu „imponderabilioń”. [II, 227—228].

I dodaje coś, co się skojarzyć mogło tylko w wyobraźni Lechońia i co tylko on mógł wyczuć i dostrzec: „Jego cykle z wojny domowej — to lepszy, niestety, znacznie lepszy Żeromski” (II, 228).

Krytycy literaccy i profesorowie literatury traktowani są w *Dzienniku* niemal z reguły lekceważąco, a niekiedy nawet z pogardą. „Artyści impotenci”, „naprawiacze arcydzieł, nienawidzący poezji”, „jej tzw. znawcy”, „pokurcze brzoźszczyzny” — oto wiązanka epitetów, jakimi obdarza Lechoń całe to bractwo, „koczujące wokół wielkich ludzi w jakichś — jak to sarkastycznie określa — zapchlonych intelektualnych namiotach” (I, 169). Przypomina zjadliwą insynuację Boya z epoki jego głośnej batalii o Fredrę z Chrzanowskim, Kucharskim i Grzymałą: „Dla nich [tj. profesorów] literatura to jest tylko nawóz nieczysty, na którym jak cudowne kwiaty wyrastają katedry historii literatury” (II, 37). Oczywiście są wyjątki, które Lechoń wyłącza spod tej powszechnej anatemy i które darzy szacunkiem: stary Chlebowski, który był jeszcze nauczycielem jego matki, Waclaw Borowy, który „jako krytyk i profesor odznaczał się najrzadszą w tym fachu cnotą — miłością do literatury, pozbawiony prawie zupełnie nieznośnej profesorskiej miłości własnej” (I, 370), no i oczywiście Boy, w którym podziwiał niezwykłą świeżość w doznawaniu wrażeń, niedostępną profesorom i krytykom zawodowym, „prawie dziecinne zdumienie i zainteresowanie, z jakim słuchał w teatrze arcydzieł literatury, tak jakby nigdy o nich przedtem nie słyszał [...]. Ten sceptyk, prześmiewca, nawet bluźnierca miewał formuły zachwyty, za które można było oddać tomy patriotycznych panegiryków” (II, 136). Podziw dla Boya nie przeszkadzał zarazem Lechońowi oceniać krytycznie rozmaitych jego wolterianizmów, które uważał za staroświeczkę, różnych głośnych i hałaśliwych akcji w rodzaju „świadomego macierzyństwa” czy batalii z „brązownikami”, które wydawały mu się podszyte nieco „infantylnym pragnieniem skandalu” i niezbyt daleko odbiegały „od niezdrowej ciekawości tych, co chcą widzieć wielkich ludzi *en pantoufles*, a zwłaszcza *en caleçon*. Mickiewicz brązowy nie jest oczywiście Mickiewiczem prawdziwym. Ale nie jest nim też kochanek Ksawery Deybel, którym nb. może wcale nie był” (II, 201).

W swoich notatkach o sztuce, o malarstwie i o muzyce jest Lechoń oczywiście mniej oryginalny i frapujący, jest po prostu inteligentnym dyletantem, który ma swoje upodobania i swoje idiosynkrazje, z który-

mi się nie kryje, nie bacząc na możliwe zarzuty nienadążania za postępem. Oczywiście z sentymentem wspomina warszawskie salony i wernisaże w „Zachęcie”, śniegi Fałata, kwiaty Wyczółła, bitwy Kossaka, rudowłose panie w czarnych sukniach Axentowicza; zachwycają go cudownie świeże kolory Matisse'a, kolorystyczne smaki i syntezy linearne Picassa, które przyrównuje do poezji czystej, oryginalność absolutna, własność wizji, kształtu, barwy i światła u van Gogha, połączenie krańcowej literatury z rasowym, autentycznym malarstwem w pełnym sprzeczności Munchu, fantazje wizjonerskie Hieronima Boscha, w którym jest i Baudelaire, i Freud, i „oczywiście cały surrealizm, tylko na szczytach, na które nikt z dzisiejszych nie może się wdrapać” (II, 256). Ale abstrakcje, które ogląda w nowojorskim Metropolitan, uważa za „nudną aberrację”; „kilkaset płócien, kilkaset nazwisk. Ani jednego obrazu, którego pragnąłbym mieć na własność, u siebie” (I, 422). Głównego niebezpieczeństwa, jakie zagraża „nowej sztuce”, dopatruje się Lechoń w jej niepoohamowanym szukaniu oryginalności za wszelką cenę, co sprowadza ją niekiedy na zupełne bezdroża, oraz w zaniku jakichś trwałych, godnych zaufania kryteriów, wedle których można by ustalać jakieś sensowne hierarchie. Z rozbijającą szczerością przyzna się, że jego „muzykalność jest tandetna” i że „cała prawie nowa muzyka wydaje [mu] się nieszczęsnym załganiem” (I, 77). Przypominając jakieś odezwanie się Arnolda Schoenberga, jednego z ojców współczesnej dodekafonii, że jego życie „nie oscylowało między szczęściem a nieszczęściem, ale między nieszczęściem a nudą”, dodaje ze zjadliwą ironią: „Co do Schoenberga, to rozumiem, że mógł się nudzić ze swoją muzyką” (II, 186—187).

Oczywiście nie wszystka muzyka współczesna była mu niedostępna i obca, zachwycał się np. *Zdrojem Aretuzy* Szymanowskiego, ale głównie dlatego, że słyszał w tym utworze coś „arcypolskiego”, jakieś echa i tony naszej kresowej poezji romantycznej. Ponad wszystkich najbliżsi mu jednak pozostali stary Moniuszko i Chopin. „Ciągłe zdaje mi się, że ten Moniuszko mimo swej prowincjonalności był więcej wart niż to było modne mówić dwadzieścia pięć i dziesięć lat temu” (I, 321). I oczywiście Chopin, obok Mickiewicza drugie najgenialniejsze uosobienie tego, co stanowi istotę i duszę, treść najgłębszą polskości.

Polak choćby dostał się do kraju, gdzie nikt nigdy nie słyszał polskiej mowy, gdzie niebo, ziemia, kwiaty są zupełnie inne niż w Polsce — zawsze może usłyszeć głos Ojczyzny i uczuć jej niepowtarzalne dumne piękno. Tym cudem, który przyprowadza Polskę do najbardziej oddalonych i samotnych wygnañców, jest muzyka Chopina. Nie ma dziś zakątka ziemi, gdzie by nie rozbrzmiewała ona, gdzie by jej nie doniosły tajemnicze maszyny radia. Dzisiaj po południu skłócony ze sobą, najbardziej samotny, bo nawet od siebie daleki — usłyszałem nagle graną w którymś z mieszkań mej jakże niepoetycznej kamienicy etiudę Chopina. I drgnąłem, jakby obudzony ze złego snu przez głos bliski, najbliższy. [II, 54—55].

W dzienniku emigranta, którego wynik wojny skazał na nie określoną w czasie tułaczkę i przekreślił nadzieje na odbudowanie dawnego

życia, polityka i komentarze do dziejących się wydarzeń musiały znaleźć dość pokaźne miejsce. Komentarze te ujawniają bardzo znamienne stan tragicznego zagubienia i dezorientacji, chyba typowy dla każdej emigracji politycznej, skazanej z natury rzeczy na bezsilność i brak jakiegokolwiek wpływu na rozwój zdarzeń. Niektóre epizody z własnej przedwojennej „kariery dyplomatycznej” Lechonia, traktowane przez niego zupełnie serio, uderzają wręcz swą polityczną naiwnością, jak ów epizod z księciem Ludwikiem Napoleonem, którego Lechoń proponował jakoby Beckowi w sierpniu 1939 r. jako kandydata do korony polskiej, co miało być początkiem federacji środkowo-wschodniej Europy. Wiele notacji *Dziennika* świadczy o rozpaczliwym chwytaniu się byle pozorów nadziei: wojna koreańska, jakkolwiek choćby trochę ostrzejsza formuła w przemówieniu Trumana czy Dullesa wywołują niczym właściwie nie uzasadnione prognozy i przewidywania. O polityce jako zawodzie czy powołaniu nie ma Lechoń dobrego zdania, wręcz przeciwnie, nie szczędzi jej aktorom i celebrantom słów pogardy i potępienia. „Coraz bardziej myślę, że polityka taka, jak ją widzimy w naszych czasach, jest jednym z zajęć najbardziej poniżających i niegodnych...” (II, 433) i „nie ma ordynarniejszej nieprawdy niż nazwa sumienia społeczeństwa albo przewodników ludu dawana fachowym politykom” (I, 40). Churchilla nazywa bez ogródek bandytą, tak kochającym Anglię, „jak bandyci kochają swoje rodziny” (I, 156), a jego pamiętniki określa jednym słowem „okropność” i dodaje, że żadne uroki stylu i żaden dowcip „nie mogą umniejszyć uczucia wstrętu”, jakie budzi w nim ta „nieludzka książka”, straszliwy dokument nie tylko duszy kondotierskiej, ale i politycznej ślepoty (II, 251). Fakt, że autor tych pamiętników uchodzi za jednego z największych ludzi naszego wieku, jest dla Lechonia tylko unaoczniającym dowodem, „że jesteśmy u schyłku kultury, u zmierzchu wszelkich ideałów” (I, 156).

*Dziennik* jest też świadectwem zaciętej frankofobii Lechonia, tym dziwniejszej, że tyle sam zawdzięczał kulturze i literaturze Francji. Przewodzącą jej rolę uważa za bezpowrotną przeszłość, odrzuca jej współczesną sztukę i literaturę, wypomina Francuzom ich niesławną kapitulację i współpracę z Hitlerem aż „niemiło”, „za co wynagrodzeni zostali miejscem w Wielkiej Czwórcie” (II, 28). Francja już dawno przestała być natchnieniem narodów, krajem wolności i sprawiedliwości, stając się ojczyzną episjerów, oportunistów politycznych i szantażystów, którym chodzi jedynie o korzystne urządzenie się w świecie, dla których zniszczenie Francji byłoby katastrofą światową, a zniszczenie Warszawy jest polską, prowincjonalną sprawą, zaś „amerykańskie »chamy« istnieją po to, aby umierać za Cocteau” (II, 28).

Natomiast podziwem, zaufaniem, niemal miłością darzy Lechoń Amerykę i Amerykanów. Europejczyk z krwi i kości, z wykształcenia, z kultury, nie podziela zupełnie europejskich uprzedzeń wobec prymi-

tywnej rzekomo i prostackiej ojczyzny dorobkiewiczów, kowbojów i gangsterów; fascynował go ten ewenement dziejowy olbrzymiej miary, przeobrażający się na jego oczach w imperium od czasów rzymskich najpotężniejsze. Ameryka była jego mitem, w który wierzył, jego nadzieją. Widział oczywiście wszystkie jej okropności, które go raziły i oburzały i które piętnował bez ogródek: „bezbrzeżne chamstwo w rzeczach osobistych”, niedyskrecję, nachalne wścibstwo rozmaitych „babusów” z aktualności filmowych, zadających np. córce prezydenta pytanie: „Margaret, czy to prawda, że jest pani zainteresowana takim a takim bubkiem” i Margaret odpowiada uprzejmie, bo „inaczej zrobiliby jej w prasie niemożliwe życie” (I, 106). Lechoń tłumaczy to naturalną, odruchową skłonnością Amerykanów do mówienia prawdy, która wynika być może z braku wyobraźni; Amerykanin nie ma nic do ukrywania, ale prowadzi to w odczuciu Europejczyka do naruszenia podstawowego prawa osoby ludzkiej, prawa do intymności. Piętnuje amerykańskie magazyny filmowe, które „są dokumentem najwyższej, specjalnie amerykańskiej głupoty”, oraz każdego obowiązuje w tym kraju, szczerzący się ze wszystkich reklam i fotografii uśmiech, stałe zapewnianie, że wszystko jest „fine”, ubóstwienie sukcesu, paniczny lęk przed niepowodzeniem. „Cóż za kretyńska — woła Lechoń — kinowa koncepcja szczęścia. I jak daleka od prawdziwego — do którego te uśmiechnięte nemopaty i psychopaty nie mogą się ani rusz dostać przez wszystkie pijaństwa, samochody i rozwody” (I, 163). Drażni go naiwny prezentyzm Amerykanów, dla których przeszłe wydarzenia i ludzie są nieważni, ważne jest to tylko, co dzisiaj.

Ale przy wszystkich tych drażniących i irytujących przywarach Ameryka jest dla Lechonia przede wszystkim krajem wolności i dobrobytu. Przytacza np. odpowiedź starego Claudela, daną jakiemuś Francuzikowi, napadającemu Amerykę za brak ideałów: „Francja kiedyś miała misję, Rosja teraz uważa, że ją ma [...]. Ale normalnie rolą państwa jest dać swym obywatelom maksimum dobrobytu i wolności [...]” (I, 109). Jeśli już jest tu ktoś poniżony — dodaje Lechoń z melancholijną ironią — to tylko intelektualiści. „Ale trzeba to wyrozumieć i przede wszystkim nie biadać nad tym. Bo »królestwo intelektualistów« nie jest »z tego świata«” (I, 261). Lechoń wierzył w przeznaczenie Ameryki, w jej posłannictwo, które wydobywa wielkość. Ameryka nie była dla niego ideałem, ale był przekonany, że jest „siłą twórczą, jest wybuchem biologii historycznej, jest poematem historycznym, pełnym rzeczy wspaniałych i okropnych” (II, 558).

W tej Ameryce, tak obcej mu i tak bliskiej zarazem, czuł się najlepiej, była dla niego tarczą i ochroną. Ale przez wszystkie te oszalamiające dysonanse i olśniewające uroki tego wielkiego kraju przedzierają się raz po raz dawne, nie dające się wymazać obrazy. Wśród nawały bieżących wrażeń lakoniczna notatka, kilka słów najprostszych nabiera



przejmującej wymowy: „Śnieg w Warszawie. »Szopka warszawska« Or-Ota w Teatrze Polskim. Powrót wieczorem przez Krakowskie Przedmieście i Nowy Świat. Stróże nocni. Naprawiacze szyn tramwajowych” (I, 398). Przez wszystkie strony *Dziennika* płynie tajemnie nurt głębokiej nostalgii, aby wyrazić się niekiedy jawnie jakimś przejmującym krzykiem, jakimś westchnieniem: „[...] żaden Nowy Jork, żadna Ameryka, żadna Arkadia nie mogą zastąpić Polski — jeśli żyje ona w nas [...]” (II, 204). „Nic nie jest radością, szczęściem na wygnaniu. Przenoszę się w lepsze warunki, jak na mój los — znacznie lepsze. Jakżebym się cieszył z tego pokoju, gdybym mógł wychyliwszy się przez okno zobaczyć — jakiś widok bliski, usłyszeć z ulicy naprawdę polską, warszawską mowę. Po dziesięciu latach w New Yorku wciąż największą radością jest dla mnie złudzenie, że moja ulica ma coś z Żoliborza, którego bynajmniej nie uważam za cud urbanistyki” (II, 247).

W *Dzienniku* pełno jest zachwyty dla amerykańskich pejzaży, dla swoistej egzotyki nowojorskich ulic, którą Lechoń utrwala w swych zapiskach uderzony poetycką i malarską urodą chwili. W notacjach tego rodzaju *Dziennik* zbliża się do dzieła sztuki, pióro poety okazuje się sprawne, wrażliwe, chwytające ulotne piękno momentu z niezawodną precyzją. Niekiedy te króciutkie szkice pejzażowe nabierają kształtu jakby etiud lirycznych, jakby zapowiedzi skończonych poetyckich całości.

Central Park i Columbus Avenue wieczorem w mrocznym świetle i w mżącym deszczu. Mgła jak pajęczyna, przez którą widać wyjątkowo żywy kontur domów i drzew, światła w oknach z rozlewającym ich refleksem naokoło jak księżyc w lisiej czapie. Melancholia, tak rzadka w tym mieście, coś londyńskiego, coś bardzo ludzkiego, jakiś twórczy, pełen współczucia smutek. [I, 15].

Nad wieczorem straszliwy wiatr nad Hudsonem, zdolny zabić słabych na serce [...]. Na zakręcie między 110 a 5 Avenue cuda na seledynowym niebie. Wielkie pasy szarofioletowe i czerwone, mglisto płomienne. Pod tym srebrną woda, otoczona czarną kolumną drzew i w tle boski gotyk — drapacze New Yorku, katedry — bez Boga i nie dla Boga. [II, 23].

Uderza go egzotyczna barwność nowojorskiej ulicy:

Różne rodzaje czarności murzyńskiej dają w zestawieniu z innymi kolorami niebywale kombinacje, które zbyt mało dotąd inspirują malarzy i dekoratorów. Dziś znów uderzyła mnie subtelność tych odcieni, gdy patrzyłem w subwayu na Murzynkę czekoladową w czarnym kostiumie, spod którego widać było bluzkę matoworóżową. Miała kapelusz z ciemnej słomki, ubrany kwiatami wszystkich możliwych pastelowych odcieni, jak cynie, i przewiązany woalką gazową jasnoróżową. Było to prawdziwe kolorystyczne arcydzieło. [I, 238—239].

A jednak poprzez wszystkie te zachwyty przeziiera zawsze tamto:

Po drodze do Sea Cliff pyszne żywopłoty pnących się pąsowych róż. I raz po raz samotny głóg jasno lub ciemnoróżowy, przypominający Polskę tak jakby cierniem swym kłuł mnie w serce. Rozumiem dlaczego potężny Kasper — z rozdzierającej poezji tego krzaku wysnuł jedną z najpiękniejszych swych melodii. [II, 149].

Po drodze do Cecylii lasek młodych brzózek, tak wątłych, jak łodygi kwiatów

i skłaniających się jak kwiaty; cóż to za cudo ten biały kolor wśród świeżej jeszcze zieleni. Cóż to za poezja rażna, rzeźwa i tak polska, jakby nigdzie indziej tych brzoź nie było. [II, 160].

I jeszcze:

Jedno z najsilniejszych, najbardziej zmysłowych wspomnień Polski — to łąki. Szerokie łany łąk z płynącą pomiędzy nimi, zarośniętą wierzbami strugą i z przechadzającym się wśród nich bocianem. Smugi jaskrów, firletki żółte i liliowe, zapach tych ziół i wody, po którym poznałbym Polskę „na krańcach bytu”. Jak dla Leśmiana i dla mnie — łąka jest wcieleniem poezji i czarów polskiego pejzażu — a bocian to prawdziwy kompleks, z którym związały się najlepsze wspomnienia, dzieciństwo na wsi aż po mickiewiczowskie wzruszenie: „I rozpiął białe skrzydła wczesny sztandar wiosny”. [II, 32].

Niepodobna w jednym, choć tak rozległym sprawozdaniu, oddać całego bogactwa i różnorodności Lechoniowego diariusza. Tysiące nazw, nazwisk, tytułów, zdarzeń, obserwacji, refleksji, stłoczonych na tysiącach stron wyrykają się jakiegokolwiek próbie ujęcia i opanowania. *Dziennik* należałoby po prostu czytać, i to zatrzymując się co chwila, zastanawiając się nad każdym zdaniem, bo każde niemal jest esencją, każde jest ekstraktem myśli i najgłębszego przeżycia. *Dziennik* jest autotypem i jakby pierwszą powieścią o Lechoni, ukazującą nam człowieka tragicznie nieszczęśliwego, skłóconego ze sobą i zagubionego pośród świata, którego nie rozumiał i nie pojmował; człowieka zarazem niezwykle i jakby pięknie niewspółczesnego w swej powadze, w swej moralnej pryncypialności, w swej wierności dla pojęć i dla zasad, które się wydają niekiedy staroświecko anachroniczne, a są i powinny być w istocie wieczne, i ukazuje nam poetę niezwykle choćby przez wierność sobie. Daleki od snobizmów nowoczesności, nie usiłował przestraszać swego poetyckiego instrumentu i dostosowywać go do zmiennych wymagań i postulatów mody; chciał do końca pozostać sobą — Janem Lechoniem.

1974

---

## Pierwsza i druga młodość Wierzyńskiego

Wierzyński był jednym z wielkiej piątki skamandryckiej, a właściwie i ściślej czwórki — bo Iwaszkiewicz od początku trzymał się w rezerwie, z boku — Lechoń, Tuwim, Słonimski i on. Ktoś, przykładając jakby dzisiejszą miarę do tego niezwykłego zjawiska, jakim była kompania poetów spod „Pikadora”, nazwał tę czwórkę beatlesami ówczesnej młodej poezji polskiej. Marian Hemar, poeta i satyryk, wspomina w artykule pośmiertnym, poświęconym Wierzyńskiemu, jak to w r. 1924 owa skamandrycka czwórka beatlesów zjechała głośno do Lwowa, aby dać wieczór poetycki w największej lwowskiej sali filharmonii, w kinie „Apollo”. Mówili więc swoje wiersze:

Tuwim — wspomina Hemar — znakomicie, czystym, pięknym głosem, śliczną dykcją, naturalnie i prosto; Lechoń okropnie, pod nosem; Słonimski śpiewnym, dźwięcznym barytonem — miał taki specjalny, uroczysty głos do mówienia wierszy — Wierzyński najgorzej, bo mruczał, jękał się i mylił, skrypt trzymał przy oczach i zasłaniał sobie twarz i usta — oczywiście wtedy nie było mowy o żadnych mikrofonach — ale to nic nie szkodziło, on miał powodzenie największe, taki był piękny, oczy rwał. Najstarszy z nich wszystkich, wyglądał najmłodziej<sup>1</sup>.

Otóż wszyscy, którzy kiedykolwiek Wierzyńskiego widzieli, podkreślają jednomyślnie to samo, tę niezwykłą przyległość zewnętrznego ludzkiego kształtu i wnętrza, którego emanacją były śliczne, radosne wiersze poety. „Kto zobaczył Wierzyńskiego po raz pierwszy — pisze w swoim wspomnieniu eseista i krytyk Tymon Terlecki — doznawał olśnienia, nieomal uszczęśliwienia, że jest właśnie taki, jak powinien, jak się tego oczekiwało. Wyglądał jak podmiot liryczny, bohater liryczny wierszy z *Wiosny i wina*, miał harmonijną cielesność jak ludzie ubóstwieni w *Laurze olimpijskim*”<sup>2</sup>. Znakomity artysta rzeźbiarz lat międzywojennych Henryk Kuna rzeźbił Wierzyńskiego jako młodego boga i olimpijczyka, był — powiada Terlecki — „dorodny, męski [...] żarliwy i opanowany, wybuchowy, wylewny i w jakichś ostatecznych instancjach zamknięty

---

<sup>1</sup> M. Hemar, *Wspomnienie pośpieszne*, [W:] *Przebity światłem. Pożegnanie z Kazimierzem Wierzyńskim*, Londyn 1969, s. 135.

<sup>2</sup> T. Terlecki, *Wierzyński czyli poeta*, [W:] *Przebity światłem*, s. 17.

w sobie”<sup>3</sup>. Można było o nim powiedzieć słowami Szekspira z sonetów do przyjaciela: „Męski we wszystkim, co dla mężczyzny istotne, oczy męskie pociągasz, a kobiece macisz”. „Czasem wydawało się — wyznaje Hemar — że Kazimierz Wierzyński był Apollem, który sobie na kilkadziesiąt krótkich, za krótkich lat wypożyczył ciało człowieka, wiecznego efeba”<sup>4</sup>.

Ten piękny człowiek, piękny do końca, bo — jak stwierdzają wspominkarze — Wierzyński zachował tę swoją męską urodę i ujmującą aparycję do śmierci mimo przekroczenia, i to grubo, siedemdziesiątki, urodził się w Galicji wschodniej, w Drohobyczu, w r. 1894; gimnazjum ukończył w Stryju, gdzie przyjaźnił się ze starszym od siebie o lat kilka Wilamem Horzycą, pierwszym swoim mistrzem i przewodnikiem po nieznanym i urzekających dla prowincjonalnego gimnazjalisty dziedzinach myśli i literatury. Wspomnienia owego Stryja nad rzeką Stryjem, małych, sennych dworców kolejowych, na których się wychował, bo ojciec poety był zawiadowcą stacji, pobliskich Karpat, które łagodnymi zboczami nachylały się ku malowniczym, głębokim jarom dniestrzańskim, ten kraj dzieciństwa i młodości, w którym dokonało się pierwsze zachłyśnięcie się urodą świata, stanie się jednym z najtrwalszych motywów wierszy poety, motywem ustawicznie powracającym w wariantach i wersjach zrazu jasnych, nasyconych młodzieńczym zachwytem i miłosną pamięcią, później, w miarę jak rozplywały się ostatecznie jakiegokolwiek nadzieje na ponowne spotkanie, zasnutych ciemną, mroczną nostalgia rozpaczy.

Nie mówcie mi o tamtych stronach  
Jak trzeba jechać, jak się idzie —  
Skałach w Uryczu, Trzech Koronach,  
O naparstnicach i Beskidzie.

Cierpkość zrąbanych drzew, bez kory,  
Gdy w dół po zboczu się ześlizną,  
Przez wszystkie zmierzchy i wieczory  
Jeszcze mi pachnie wciąż ojczyzną.

Nad Dniestrem mgły jarami suną,  
Krętym obiegami i daremnie  
Wołają wodą i laguną,  
Ach, kto to lepiej wie ode mnie!

Wiatr, co przez badył fletem dmucha,  
Jastrząb, nim w kroplę się rozplynie,  
I cisza w dżdżu jesiennym głucha,  
Gdy konie rzą na połoninie.

Zamierzchłe gusła z tamtej strony  
Ziemio, coś widmem sennym zbladła,

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> M. Hemar, op. cit., s. 137.

Świecie miniony, utracony,  
Jak młodość, młodość zaprzepadła!<sup>5</sup>

Gimnazjalna i studencka młodość Wierzyńskiego miała kształt typowy dla galicyjskiej młodzieży przed wybuchem pierwszej wojny światowej — studia humanistyczne, zrazu w Krakowie, potem Wiedniu, poezja urzeczona przykładem pokoleniowego patrona wszystkich startujących wówczas poetów, Leopolda Staffa, czynny udział w ruchu niepodległościowym, sygnowanym nazwiskiem Józefa Piłsudskiego, którego żarliwym i praktykującym wyznawcą miał pozostać poeta na całe życie. Wojna, owa upragniona, do której się młody Wierzyński wraz ze swymi rówieśnikami przygotowywał, bo miała być to przecież „wojna polska”, wiodąca do niepodległości, nie potoczyła się poecie według jego zamysłów. Znalazszy się nie w pierwszej brygadzie Piłsudskiego, jak tego pragnął, lecz w tzw. legionie wschodnim, po jego rychłym rozwiązaniu wcielony do cesarsko-królewskiej armii austriackiej i wysłany na front, po kilku miesiącach wojowania dostał się do niewoli rosyjskiej. Była to dla niego najcięższa próba i najdotkliwsze doświadczenie, owe z górą dwa lata, spędzone w obozie jenieckim w Riazaniu na wschód od Moskwy, „wśród nieskończonej — jak sam wyznał — nudy, przerywanej przez książki i przez miłość” — bo kochali się wszyscy na zabój, zapewne z owej kosmicznej chandry — „a po rewolucji także przez głód”<sup>6</sup>. W r. 1918 widzimy go już w Kijowie, jak pod przybranym nazwiskiem prowadzi robotę wojskowo-konspiracyjną w tajnej Polskiej Organizacji Wojskowej. W r. 1920 jest oficerem ścisłego sztabu, pracuje w Biurze Prasowym Naczelnego Dowództwa, redaguje pisma polskie i ukraińskie w Równem i w Kijowie.

Między tymi dwoma epizodami wojennymi zaszedł wypadek, który określił Wierzyńskiego na całe życie, jego debiut poetycki. Niedawny jeniec i spiskowiec wylądował na warszawskim bruku tą samą późną, historyczną jesienią r. 1918, w której narodziła się niepodległa Polska, a wraz z nią poezja pikadorczyków, pierwszego pokolenia poetów, które miało działać w wolności. Wierzyński rozpoczął swoją instalację w stolicy dość pragmatycznie, jedyny swój bagaż, walizkę pełną wierszy, zatańczył na Bracką do Leopolda Staffa, aby pokłonić się uwielbianemu mistrzowi i zasięgnąć opinii o wartości swych manuskryptów. Staff zwlekał, trzykrotnie kazał mu przychodzić za tydzień, tłumacząc się nagłą pracą, co Wierzyński w swej nieufności i krytycyzmie wobec własnych płodów uznał w końcu za delikatną wymówkę i danie mu do zrozumienia, że walizka jest pełna głupstwa. Postanowił więc nie pójść już wię-

<sup>5</sup> *Westchnienie staroświeckie*, [w:] *Poezje zebrane*, Londyn—Nowy Jork b.r., s. 209.

<sup>6</sup> K. Wierzyński, *Przemówienie z okazji 35-lecia twórczości na akademii w Nowym Jorku 28 VIII 1954 r.*, *Wiadomości* (Londyn) 1954, nr 26.

cej na Bracką, gdy zupełnie przypadkiem, po kilku dniach, Staff spotkał go na mieście i z entuzjazmem zatrzymał<sup>7</sup>.

Debiut poetycki Kazimierza Wierzyńskiego, wydany w r. 1919 tomik wierszy pod znamionym tytułem *Wiosna i wino*, stał się w dziejach poezji polskiej wydarzeniem właściwie bez precedensu. Bez wyprzedzeń był przede wszystkim sam ton tych wierszy, bo nikt przed Wierzyńskim nie dał w liryce polskiej tak bezpośredniego wyrazu ekstatycznej radości życia. W naszej poezji narodowej, wyjąwszy może czasy Kochanowskiego, przeważały zdecydowanie raczej barwy mroczne, owo Norwidowskie „Żle, źle zawsze i wszędzie, ta nić czarna się przedzie...”. *Wiosna i wino* ze względu na swą szczególną eksplozywność stały się gwałtownym wyłomem w tej tradycji. Maria Dąbrowska w pięćdziesiąt z górą lat po napisaniu tych wierszy, w jednym z listów do Wierzyńskiego, donosząc mu o ponownym przeczytaniu tego młodzieńczego tomu poety, dawała wyraz jakby niedowierzaniu, że coś takiego mogło się kiedyś pojawić. „Przy sposobności — pisała w owym liście z 11 kwietnia 1961 r. — przeczytałam na nowo *Wiosnę i wino*. To jest chyba najradośniejsza poezja wszystkich czasów. Aż nie do wiary, że można było tyle wspaniałej poezji wydobyć z samej tylko radości istnienia”. I dodawała jakby z odrobiną zazdrości i tęsknoty za marzeniem, które się już nigdy dla niej nie spełni: „Był więc ktoś jedyny, naprawdę młody i bez zastrzeżeń szczęśliwy na tym świecie”<sup>8</sup>. Oczywiście był. Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że tzw. podmiot liryczny *Wiosny i wina* nie jest żadną maską i są wszelkie podstawy, by go zidentyfikować z poetą. Bezpośredniość, żywiołowa spontaniczność i emocjonalność tych utworów wyklucza jakąkolwiek formę poetyckiego kamuflażu. To istotnie autentyczny Kazimierz Wierzyński tak właśnie, szalonym manifestem radości powitał odzyskaną niepodległość Polski.

Osobliwością tego pierwszego tomu była również jego zdumiewająca i nie mająca przykładu monotematyczność, siedemdziesiąt bez mała wierszy na jeden właściwie temat i w tej samej utrzymanych tonacji. Zdałoby się na pozór, że już sam pomysł tak zaplanowanej kompozycji musi się zwrócić przeciw interesom poety i jego dziełu, grożąc straszliwą monotonią powtórzeń identycznych sytuacji lirycznych. Jeśli tak się nie stało i tom wzbudził ogólny zachwyt, to zawdzięczał ten sukces swej wewnętrznej szczerości. To była autentycznie przeżyta i wyrażona radość istnienia. Intensywność tego przeżycia potwierdzała jego prawdę.

Wątek przewodni tomu poddawał wiersz tytułowy: *Wiosna i wino*. *Wiosnę i wino* należy tu rozumieć metaforycznie, jako nie tyle astronomiczną porę roku czy musujący, wyborny trunek, ile młodzieńczość, świeżość, poranność, radosny zachwyt „pierwszym dniem stworzenia”.

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> M. Dąbrowska, *Z listów do Kazimierza Wierzyńskiego*, [W:] *Przebity światłem*, s. 8.

Przedmiotem tego zachwytu staje się po prostu wszystko: zagony pól, rzucone w przestrzeń bez granic drogi i gościńce, wiosenny deszcz, wiatr, słońce, cisza południa, dzieci bawiące się w ogrodzie. Wszystko, co jest, staje się źródłem dionizyjskiego upojenia, panteistycznego zjednoczenia się z ziemią i światem, przeżywania życia jako swoistej orgii nieustających zachwyceń i oczarowań, cudownego trwania w nieskończoności.

Temu ekstatycznemu zachwytowi towarzyszy lekkomyślna, bezprzedmiotowa radość i wesołość, jakieś niesłychanie upajające i darzące szczęściem uczucie bez troski i bezproblemowości życia, tej cudownej gry, absurdalnej błazenady, czystego, wydestylowanego ekstraktu radości, która nie potrzebuje żadnych uzasadnień, ponieważ po prostu jest. Życie pojęte jest w tych wierszach jako fantastyczna przygoda, nieustające świętowanie, wielka zabawa, której rekwizytami i partnerami są wszystkie bez wyjątku żywioły świata.

Tak bosko rzucać na wiatr swoje słowa,  
Być pomyłonym wśród końców i granic,  
Gubić się ciągle i szukać od nowa  
I komukolwiek dawać wszystko za nic.

Brać pierwszych lepszych pod rękę serdecznie,  
Leżeć na słońcu jak niepoń ladaco,  
Dziwić i cieszyć się wciąż nedorzecznie,  
Nie wiedzieć kiedy, co, i jak i na co.<sup>9</sup>

Wszystko odbywa się w tych wierszach i dzieje pod znakiem pędu, ruchu, zaborczego rozrastania się i zdobywania, wszystko przelewa się jak nadmiar i przekracza granice ludzkiej natury.

Nieść się wraz z tobą wicherą radosną,  
Orgią wesela i tańcem zachwytu,  
Po błoniach ziemi, po toniach błękitu —  
Zmienić się w siebie, o wiosno, o wiosno!

Rozlać się w tobie, roztopić opoki  
I wsiąknąć, wssać się i być, jak posoka  
Twoja w korzeniach żyzna i głęboka,  
Jak deszcz twój w słońcu ciepły i wysoki!<sup>10</sup>

Wierzyńskiemu raz jeszcze tylko udało się stworzyć tom wierszy o równie monolitycznej strukturze w bezwzględnej afirmacji życia. Był nim *Laur olimpijski*, nagrodzony złotym medalem na IX Igrzyskach w Amsterdamie w r. 1928. Są to wiersze o sporcie i bohaterach sportu, choć tego rodzaju formuła nie wyczerpuje istotnego sensu i znaczenia tego tomu w poezji nie tylko polskiej.

<sup>9</sup> *Poezje zebrane*, s. 17.

<sup>10</sup> *Ibid.*, s. 4.

Sport pojęty jest bowiem w wierszach *Lauru olimpijskiego* nie jako wyłącznie zabawa, widowisko, manifestacja sprawności fizycznej, lecz jako wyraz swoistego heroizmu, wzniosłości ludzkiej, wspaniałego zwycięstwa nie tylko nad żywiołami, nad naturą, przestrzenią, czasem, nad prawami grawitacji, lecz przede wszystkim nad sobą, nad człowieczą słabością, jest wykuwaniem własnej wewnętrznej siły na miarę monumentów starożytności. Wierzyński nawiązuje tu wyraźnie do ód, peanów i epinikiów Pindara, opiewających sprawność i urodę ludzkiego ciała, a bohaterowie jego wierszy: słynny bramkarz Zamora, bokser Erminio Spalla, legendarny szybkobiegacz długodystansowiec Paawo Nurmi przypominają owych wspaniałych starożytnych efebów, ćwiczących się i przechadzających w cieniu antycznych gimnazjonów, których wspaniałość opiewali poeci, a fizyczną piękność uwieczniali w marmurze najwięksi rzeźbiarze starożytności. Sport jest wreszcie według Wierzyńskiego tą formą zbiorowego przeżywania, która wywołując gromadne uniesienia zachwytu, podziwu i aprobaty, przerzuca mosty porozumienia między narodami, niweluje różnice, staje się manifestacją powszechnego braterstwa i ogólnoludzkiej solidarności.

*Laur olimpijski* był po *Wiośnie i winie* drugim i ostatnim tomem Wierzyńskiego, w którym afirmacja świata wyraziła się tak bezwzględnie i bez żadnych zakłóceń. Ale już przed opublikowaniem tego tomu zaczęła się dokonywać w liryce poety jakaś wewnętrzna zmiana nastroju i postawy.

Ta zmiana widoczna jest coraz wyraźniej w takich tomach rozdzielających owe dwa konsekwentne manifesty witalizmu, jak *Wróble na dachu* (1920), *Wielka Niedźwiedzica* (1923) i *Pamiętnik miłości* (1925) oraz będzie się pogłębiać w zbiorach wydanych już po olimpijskich peanach, w *Rozmowie z puszcza* (1929), w *Pieśniach fanatycznych* (1929), w *Gorskim urodzaju* (1933). W stosunku do omówionych poprzednio nowe te wiersze odznaczają się wyraźnie jakby zmęczeniem jednolitego poprzednio nastroju i jakby wyzwaniem się powolnym poety spod uroków absolutnego egotyzmu. Szalone erupcje radości życia zdają się należeć już do pożegnanej młodości. Stosunek do świata, który wydawał się dotychczas jedynie niewyczerpanym źródłem oczarowań, zaczyna się komplikować, życie odsłania swą złożoność, niepokojącą dwoistość, pod jego barwną powłoką, przyciągającą zachwycone spojrzenie, wyczuwa się coraz przemożniej istnienie jakichś spraw tajemniczych i trudnych, a dotychczas nie dostrzeganych. Zjawiska, które dotąd wydawały się proste, odsłaniają przed poetą swą skomplikowaną naturę. Miłość, pojęta w pierwszych zbiorach jako jeszcze jeden spośród wielu atrybutów życia, jego urody i pełni, ukazuje swoją stronę nieznaną, demoniczną i groźną. Inicjacja miłosna, pierwsze wtajemniczenie w sekretną sprawę między kobietą a mężczyzną, staje się początkiem zguby, wciągnięciem w mroczną, niepojętą zagadkowość pełnego niebezpieczeństwa misterium namięt-



ności. Ta dwoistość rzeczy ujawnia się nawet w dziedzinie uchodzącej dotychczas za najbardziej własną, bezpieczną i najwspanialszą ojczyznę poety, w dziedzinie poezji. To, co wydawało się do niedawna radosnym szybowaniem pod wysokimi obłokami uniesienia twórczego, upajającym zdobywaniem niezmiernych obszarów piękna, odsłania nieoczekiwanie swoje drugie, obce i nieznanne oblicze. Poetyckie namaszczenie jest nie tylko zaproszeniem do cudownych podróży w krainy nieustających oczarowań, ale i powołaniem do cierpienia, do samotności, do straszliwych przerażeń grozą życia i ustawicznego zmagania się poety z niepojętą zagadkowością egzystencji. Poezja Wierzyńskiego zdaje się zanurzać powoli jakby w smugę cienia, uświadamiać jak gdyby, że jej dotychczasowy eudajmonizm był zaledwie zewnętrznym dotknięciem tkanki świata i że poza tą magią blasków i barw kryją się jakieś głębie i prawdy bardziej istotne. Jest to świat cierpienia, świat pozbawiony miłości. To wewnętrzne dojrzewanie poety do widzenia świata w bardziej rzeczywistych wymiarach wyraża się również w zobiektywizowaniu formy. Dawną subiektywną impresyjność liryki czystej wypiera coraz wyraźniej gatunek lirycznej narracji, liryka przedmiotowa, w której sens poetycki wiersza ujawnia się nie wprost, lecz przez znak zastępczy, zaaranżowaną ad hoc sytuację liryczną. Jest tak, jak w owym wierszu z *Wielkiej Niedźwiedzicy* — *Maria Magdalena*, gdzie motyw ewangelicznej jawno-grzeszniczki, którą przed nienawiścią sfanatyzowanego tłumu prześladowców ratuje interwencja najświętszego Człowieka, jaki kiedykolwiek stąpał po ziemi, przetransponowany w scenerię wieku XX uświadamia diametralnie odmienną sytuację, przerażającą nieludzkością świata opuszczonego przez Boga, w którym współczesna Magdalena nie mogłaby już liczyć na żadną łaskę przebaczenia.

O, uchodź stąd, uciekaj i dłońmi obiema  
Zakryj oczy i nie patrz! W tej ulicy ciemnej  
Powiem ci wszystko, cały twój żal nadaremny:  
O, uchodź stąd! Nie szukaj już: Jego tu nie ma!

Nie znajdziesz swej miłości w przepaścistej nocy,  
Nie pochylisz swej głowy klęcząca, nie doznasz  
Szczęścia łoż dawnych, ani go więcej rozpoznasz,  
Tu nikt nie wie, gdzie skryli się śmieszni prorocy.

O, zatul mię swym płaszczem, weź w ręce bez drżenia,  
Mnie, co ostatni w twarzy twej szuka uśmiechu,  
Ustami nóg twych dotknę, Święta Panno Grzechu,  
Za to, czego już nie ma: łaskę przebaczenia.<sup>11</sup>

W wierszach poety, który rozpoczął swą karierę od manifestu biologicznej radości, prawie nigdy nie pojawiał się temat narodu, a pojęcie

<sup>11</sup> Ibid., s. 93.

ojczyzny oznaczało z reguły drohobyckie, karpackie okolice dzieciństwa i młodości. Tom wierszy, który ukazał się w r. 1936, *Wolność tragiczna*, oznacza pod tym względem zwrot zasadniczy. Nie należy przeoczyć daty wydania tego zbioru, na rok 1936 padał jeszcze żałobny cień śmierci Józefa Piłsudskiego. *Wolność tragiczna* powstała z wierszy pisanych w różnych latach i w różnych okolicznościach. Książkę tę sam Wierzyński skłonny był uważać za dzieło życia. Jak sam powiada, w Piłsudskim widział jakby bohatera greckiej tragedii, w której „walczył on z własnym narodem o czystość i dobro, swoje osobiste przymioty, nie do narzucenia tłumnej społeczności”<sup>12</sup>. Książka przyjęta została z mieszanymi uczuciami, ostre podziały polityczne nie pozwalały spojrzeć na nią bezstronnie. Zarzucano poecie uzurpatorstwo wyrokowania i panegiryczność, ale Kazimierz Wyka pisał jednocześnie, że „Wierzyński stanął w punkcie, gdzie dalszy rozrost jest bardzo trudny...”<sup>13</sup>. Mimo różnic w ocenie jedno nie ulegało wątpliwości. *Wolność tragiczna* była wyraźnym nawiązaniem do stylu wielkiej poezji romantycznej, a bohater tych poematów ma w sobie coś z „rysów Króla-Ducha i Bolesława Śmiałego, tak jak go widział wizjoner Wyspiański”<sup>14</sup>. Wierzyński tworzy jakby poetycką historiozofię najnowszej historii Polski, której punktem centralnym staje się podmiot liryczny tych poematów. W niego wciela się jak gdyby los i dramat zbiorowości, w nim spełnia się polskie fatum.

Wątek tego dramatu rozwija się w porządku linearnym, zgodnie z następstwem zdarzeń historycznych; zaczyna się od rodowodu, którym dla Piłsudskiego było powstanie r. 1863, wiedzie przez kresy litewsko-białoruskie, Kraków, rok 1914, legiony, jesień 1918 i rok 1920, zwycięstwa i klęski, aż po samotność w Belwederze i ostatni werbel, przypominający *Bema pamięci rapsod żałobny* Norwida. Wiersze *Wolności tragicznej* należy czytać w kontekście ówczesnej sytuacji światowej. Przeczucie nowej wojny i śmiertelnego zagrożenia bytu narodowego stawało się coraz bardziej przemożne, szerzyły się nastroje katastroficzne, a jednocześnie podnosiło się coraz powszechniej wołanie o postawę bohaterską. W obliczu śmiertelnego niebezpieczeństwa nie było innego wyjścia, jak skupić wszystkie siły narodu, aby sprostać próbie. *Wolność tragiczna* była wyrazem tej historycznej sytuacji.

Najpełniejsze wyobrażenie o skali wewnętrznego napięcia i środków retoryki poetyckiej, jakimi się posłużył poeta, dawał ostatni i jeden z najświetniejszych wierszy tego tomu, *Wyrok pośmiertny*, w którym podmiot liryczny tego wiersza z wyżyn swoich historycznych dokonań wydaje na swój naród wyrok wielkości. Wielkość to jedyna szansa istnienia, „bez niej zewsząd zguba”. Retoryczny patos tego przesłania ujawniał

<sup>12</sup> K. Wierzyński, *Na własnym gospodarstwie*, [W:] *Cygańskim wozem. Miasta, ludzie, książki*, Londyn 1966, s. 91.

<sup>13</sup> *Rocznik Literacki* 1936, s. 257.

<sup>14</sup> T. Terlecki, op. cit., s. 25.

miarę budzielijskich i przywódczych aspiracji niedawnego piewcy „wiosny i wina”.

Siałem wiatry śmiertelne. Jestem czoło burzy.  
Lecę na niej, świat niosę i żyję bezdomnie.  
Mój mit kurzawę wzbija. Gromem się powtórzy —  
Biada, jeżeli pustym! Pustym dźwiękiem — po mnie.

Nie dam wtedy pardonu. Kto odstał, niech ginie.  
Jak zbójcę ześlę na was wyrok po wyroku,  
Napadnie was złoczyńcą i w ciemne jaskinie  
Strąci, przeklnie i zniszczy. Uduście się w mroku.

Jeśli to będzie szatan — będzie sprawiedliwy,  
Jeśli anioł — miecz wiożę do ręki cheruba.  
Konie moje, zarżycie! Wysoki i mściwy,  
Skazuję was na wielkość. Bez niej zewsząd zguba.<sup>15</sup>

*Wolność tragiczna* i następny wydany po niej tom *Kurhany*, złożony prawie w całości z reminiscencji literackich i wierszy inspirowanych przez podniety artystyczne, otworzyły Wierzyńskiemu drogę do najwyższej godności literackiej — członka Polskiej Akademii Literatury. Będąc jeszcze młodym, stanął więc u szczytu kariery, gdy nagle cała ta świetność pozycji i stanowiska przekreślona została przez zdarzenia wojenne. We wrześniu r. 1939 Wierzyński znalazł się na uchodźstwie, przechodząc typowy nieomal w swej marszrucie wygnańczy szlak — Francję, Portugalię, Amerykę Południową i wreszcie Stany Zjednoczone, gdzie wypadło mu przeżyć prawie całą wojnę i większość lat powojennych. Wierzyński, który już w *Wolności tragicznej* ujawnił wysoki stopień świadomości narodowej i historycznej, po r. 1939 staje się jakby pierwszym bardem walczącej Polski. Mimo najtrudniejszych warunków życia i mimo sytuacji ogólnej coraz tragiczniej przez poetę odczuwanej, aktywność twórcza Wierzyńskiego nie słabnie ani na chwilę, między r. 1940 a 1946 ukazują się sześć tomów poetyckich: *Barbakan warszawski* (1940), *Ziemia wilczyca* (1941), *Róża wiatrów* (1942), *Ballada o Churchillu* (1944), *Podzwonne za kaprala Szczapę* (1945) oraz *Krzyże i miecze* (1946). Jest to najbardziej jednolity tematycznie blok poetycki Wierzyńskiego. Jego generalną osnowę stanowi dramat walczącego narodu. Wojna jest dla poety nie tylko zmaganiem się o prawo narodu do niepodległego bytu i o prawo powrotu do ojczyzny, ale zarazem obroną zagrożonej śmiertelnie kultury. Wojna toczy się nie tylko o Polskę, ale także o Grecję i Rzym, o Akropol, Kapitol i o Nike Samotracką, nabiera charakteru powszechnej krucjaty, generalnej rozprawy z potopem barbarzyństwa w obronie najwyższych wartości humanizmu europejskiego. Stąd owe symboliczne tytuły: *Ziemia wilczyca*, nawiązująca do owej legendarnej

<sup>15</sup> *Poezje zebrane*, s. 250.

etruskiej wilczycy, karmiącej mitycznych założycieli starożytnej Romy Remusa i Romulusa, czy też *Krzyże i miecze*, będące wyraźną aluzją poetycką do eposu wypraw krzyżowych. Jest to zarazem poezja towarzysząca wiernie kolejnym etapom walki zbrojnej żołnierza polskiego na wszystkich frontach zmagania wojennych, w Polsce, w tragicznym wrześniu, na polach bitewnych Francji, Anglii, Norwegii, Afryki i Włoch oraz martyrologii narodu pod okupacją w kraju. Jest to więc poezja najgłębiej świadoma wewnętrznych związków między ludźmi jednej ojczyzny, poezja wypowiadająca się w imieniu wszystkich, wyrażająca los i tragedię zbiorowości. Mało który poeta utożsamiał się tak całkowicie ze swoim narodem, wyraził w sposób tak poetycko przejmujący owo tragiczne koło udręku, w które był wpleciony nasz naród, opuszczenia, samotnej walki przy zupełnej bierności i obojętności świata, nieskończonych ofiar, rozpaczliwej determinacji i woli trwania, niezasłużonych krzywd i zawiedzionych nadziei.)

Lata powojenne rozpoczęły się zdarzeniem najbardziej dramatycznym i przejmującym w biografii literackiej poety. Przyszedł okres sześcioletni niemal zupełnego milczenia, zjawisko wręcz niepojęte u Wierzyńskiego, który w ciągu z górą ćwierćwiecza wykazywał zawsze żywą i aktywną potencję twórczą. Wydawało mu się wówczas, że to już koniec ostateczny jego poezji i że jako poeta nie ma już nic do powiedzenia. Z tego głębokiego kryzysu, swoistej zapaści poetyckiej wydobył się Wierzyński dopiero za sprawą muzyki, i to w okolicznościach dość niezwykłych, jakby specjalnie zaaranżowanych przez los dla ubarwienia i upatetycznienia życiorysu artysty. Za namową długoletniego przyjaciela, znakomitego dyrygenta Artura Rodzińskiego, postanowił napisać książkę o Chopinie, jako że zbliżała się właśnie setna rocznica śmierci genialnego kompozytora. Dla wykonania tej pracy zaproponowano poecie pobyt w dawnej posiadłości Rodzińskich, z dala od Nowego Jorku, w górach Berkshire koło miasteczka Stockbridge. Było tam pusto i odludnie, tuż za domostwem stała głucha puszcza amerykańska, najbliższy dom świecił nocą o milę drogi, a gdy zimą spadały olbrzymie śniegi, odcinały małą farmę niemal całkowicie od świata. Jedynymi żywymi istotami były wychodzące z lasu lisy i sarny, w domu jedynym towarzyszem i gościem był Chopin. Książki o Chopinie i płyty z nagraniami Chopina stanowiły źródłowy i urzekający materiał pracy. W książce napisanej w parę lat później *Moja prywatna Ameryka* (1966) po raz pierwszy i jedyny w swym życiu odsłonił Wierzyński jakby rąbek swoich dziejów wewnętrznych, ów właśnie moment swojej wewnętrznej biografii, w którym dokonało się owo samoodnalezienie i ocalenie.

Muzyka — pisał w tej książce — niezwykle otoczenie, noce pełne wysokich i wyraźnych gwiazd [...], każdy nowy dzień ze świeżym śniegiem i świeżymi śladami zwierząt na śniegu — wszystko to z wolna zaczęło uderzać mi do głowy. Obok zeszytów z rękopisem Chopina położyłem inny zeszyt i w nim uciekałem

od mojej prozy do wierszy. Tak zaczął się nowy ich zbiór, który nazwałem potem „Korzec maku” [...].

Wiersze te stały się dla mnie odnowieniem. Porzuciłem dawne tematy i dawną formę i poczułem się nagle wśród nowych obszarów poetyckich o nieprzeczuwanych urokach [...]. I wtedy właśnie, na tym odludziu, w ciszy czasu upływającego wolno, ocknęła się weł mnie świadomość, że mam w ręku instrument, który może mnie unieść ponad klęskę.

Słowo jest nie tylko dźwiękiem, którym wyraża się pojęcie, nie tylko środkiem porozumiewawczym i mnemotechnicznym. Słowo jest także samoistnym życiem, które toczy się na przestrzeni wielu setek lat, ma swoje wzniesienia i upadki, rozkwita lub zamiera. W słowie odbija się świat jak na kolorowej fotografii, a dzieje świata wypowiedają się w słowie dokładniej niż w odciskach stóp na przedhistorycznym kamieniu. Słowo jest najbardziej osobistym uczestnictwem człowieka w świecie i najwyższym świadectwem życia. Po ostatnim słowie następuje śmierć.

Myśli te podsuwały mi pokusę, czy by nie wrócić do tej samoistości słowa [...]. Czy nie zaufać poezji, jedynej wartości, jaką umiem wytworzyć i nie powierzyć się jej w tym zwodniczym czasie, kiedy zawiodło nas wszystko [...]. Czy wiedząc, jak jest nieprzemijająca, szukać czegoś poza nią, wśród nietrwałości świata, który buduje swą przyszłość na zasadach trzęsienia ziemi.

Wydawało mi się też, że pisząc te wiersze poświęcone poezji i niczemu innemu, ocalam jeszcze coś, czego nie odbierze mi żadna przemoc ani żadna nikczemość epoki...<sup>16</sup>

To odprostowanie się wewnętrzne i odnalezienie sensu wśród pozornej bezsensowności świata i życia znalazło wyraz w nowym, potężnym przypływie energii twórczej. Były to jak gdyby drugie narodziny, druga młodość poety, równie świetna i olśniewająca jak pierwsza. Otwiera ten nowy okres po sześcioletnim milczeniu zdumiewający swym bogactwem i całkowitą odmiennością od wszystkiego, co Wierzyński przedtem napisał, *Korzec maku* (1951), o którym pisała Maria Dąbrowska w innym liście z 3 stycznia 1960 r.:

W niedobrą bezsensną noc (jak mało już tych dobrych, spanych) sięgnęłam na oślep między książki na półce i dziwnym, a niezapomnianym cudem trafiłam na *Korzec maku*. Czytałam całą noc, od początku do końca i znów od początku do końca. Nie czytałam, chłonełam, piłam, jak się musi pić ze źródła na pustyni. Nie piłam, topiłam się w najautentyczniejszej poezji, jak w wezbranej rzece tonie się bez ratunku. Odtąd nie rozstaję się z tą książeczką, jak inni — z Biblią. Czytam ją wciąż i wciąż „zaślepią” i oglupiała aż do wzniosłości [...].

Zachwyca mnie wszystko, wszystko — nawet wiersze trochę „pod siebie dawnego” pisane. Nie wiem co wymieniać, jak o tym pisać [...]. Orgia poezji, przy której wszystkie dzisiejsze wymęczone próby wydały mi się zimne i sztuczne [...]. Zaślepiły mnie, upoiły na cały koniec życia te wiersze. A prócz swoistej radości, jaką daje każde wielkie dzieło sztuki, co za żalność, jaka nostalgia biją z genialnego bezsensu tej poezji — jaki w niej sens nad sensy! Prawdziwie: „pociecho moja, ty, książeczko smutna”. — Bo to jest smutna książeczka i smutkiem jak łaską pociesza, a to jest najwięcej, co może dać wielka poezja. Co Ci tam zresztą będę gadać, sam wiesz [...]. Dzięki Ci więc, wielki poeto, za ten dar z nieba poezji.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> K. Wierzyński, *Moja prywatna Ameryka*, Londyn 1966, s. 30—34.

<sup>17</sup> M. Dąbrowska, op. cit., s. 7—8.

*Korzec maku* zadziwia nie tylko bogatą rozrzutnością tematyczną, jakby całkowitym odejściem od dominujących dotychczas tonów profetycznych w stronę wyznań najbardziej własnych, osobistych, ale w jeszcze wyższym być może stopniu całkowitą odmianą swej struktury formalnej. Wierzyński od pierwszych swych utworów najbardziej nawet szalone i spontaniczne erupcje poetyckie zwykł był zamykać w struktury liryczne niezwykle zwarte i klarowne. A więc miary wierszowe regularne, układy stroficzne, rymy dokładne i bogate, rygor kompozycyjno-wersyfikacyjny sprawiający nieraz wrażenie niemal monotonii. Nieliczne odstępstwa od owego ostrego, dobrowolnie przyjętego reżimu poetyckiego w wierszach przedwojennych, były raczej incydentalne. W *Korcu maku* dokonał Wierzyński wyczynu, który się prawie nigdy nie zdarza poetom. Zbliżając się do sześćdziesiątki, odmienił całkowicie swój warsztat twórczy. To wszystko, co zdawało się stanowić istotę jego poezji i co entuzjastyczny krytyk poety Zawodziński nazwał kiedyś „zbawieniem” Wierzyńskiego (dla Wierzyńskiego „nie ma zbawienia” poza regularnością wiersza)<sup>18</sup>, nie zniknęło rzecz jasna całkowicie, ale cofnęło się wyraźnie na rzecz układów swobodnych, wierszy bezrymowych, miar wolnych, których utajona rytmiczność i muzyczność powstaje niejako od wewnątrz, organicznie, zgodnie z pulsującym, zmiennym napięciem energii lirycznej utworu. Rozszerzyła się również interesująca skala tonacji i form gatunkowych, wysoki patos i retoryka oczywiście nie zniknęły, ale obok nich pojawiła się ironia, groteska, żart poetycki, balladowość, mitologizacje, odległe skojarzenia, zaskakujące związki pojęć i przedstawień, stylizacje i autosymbole, tony modlitewne i jakby w kontraście ostro pamfletowe.

*Korzec maku* otworzył więc nowy i bodaj najświetniejszy rozdział w rozwoju poezji Wierzyńskiego. *Siedem podków* (1953), *Tkanka ziemi* (1960), *Kufer na plecach* (1964), *Czarny polonez* (1968) oraz *Sen mara* (1969), oto tytuły dalszych tomów, tworzących epizod chronologicznie schyłkowy, lecz w istocie do końca zadziwiający swą poetycką młodością i wirtuozerią. Na plan pierwszy w tym imponująco bogatym i obfitym żniwie wybijają się wiersze o poezji. To uporczywe wracanie do tego monotematu, to okrążanie go jak gdyby i niespokojne badanie sprawia wrażenie jakby sprawdzania celowości i sensu wybranej drogi, utwierdzania się w słuszności dokonanego wyboru.

#### PO CO PISZE

Aby coś okazało się piękne,  
Stało się faktem i nie dało się cofnąć,  
Aby odtąd trwało niedosięgie dla nikczemności,

<sup>18</sup> K. Zawodziński, *Stodkie ziarna „Gorzkiego urodzaju”*, [W:] *Wśród poetów*, Kraków 1964, s. 270.

Aby przy nim bezsilna była nienawiść i przemoc,  
Aby choć taka wolność miała gdzieś swoje azylum  
A wszechpotęga zła choć taki opór przeciwko sobie —  
Po to piszę i gdybym nie był pewny, że mam rację,  
Nie wiedziałbym, po co istnieję.<sup>19</sup>

Poezja jest więc ocaleniem, obroną, protestem, jest jedyną możliwą formą istnienia. Jest prawdą, ostatnią prawdą, którą można jeszcze unieść z rozgromu. Jest to motyw przewodni głównego nurtu tej liryki, zaświadczony już w inicjalnym i programowym niejako wierszu tego tomu, zwracającym się do Muz, antycznych patronek poetów, naznaczonych szaleństwem natchnienia:

Córki Jowisza i Mnemozyny,  
Panny moje, Muzy.

Wyprowadźcie mnie stąd, lutnistę  
Ciemnego czasu i losu,  
Wyprowadźcie ze zbrodni i zrad.  
Waszych chcę dotknąć się włosów  
I waszej skrzydlatej głowy,  
Wasze światło jest czyste,  
Wasza prawda prawdziwa,  
Wasze sny rzeczywiste,  
I poza zgubą  
Jedyny zaiste  
Jest Orfeuszowy  
Świat.<sup>20</sup>

Ale obok poezji są jeszcze inne środki ocalenia, przede wszystkim sztuka i rzeczywistość przez nią wyczarowana. Stąd tyle w tym ostatnim okresie wierszy będących poetyckim świadectwem intymnego obcowania z wyzwalającą łaską i pięknnością sztuki, wierszy o wielkości i tragedii artystów, pocztówek poetyckich z podróży, w których zwiedzane krajobrazy i pomniki architektury są z reguły tylko punktem wyjścia refleksji humanistycznej. *Van Gogh, Cézanne, Caravaggio, Mantegna, Ballada o Haydnie, Koncert zimowy, Alviano, Paestum, Akwedukt, Teatr Marcella* — oto tylko niektóre z arcydzieł lirycznych, wyrosłych z fascynacji i odurzenia sztuką, zgodnie z symbolizmem tytułu tego przełomowego zbioru wierszy, bo mak to roślina usypiająca, o mocy hipnotycznej, a korzec to synonim nieprzebranego bogactwa.

To nieprzebrane bogactwo, w którym można znaleźć pociechę nawet na dnie kłęski, to również przyroda. Zapatrzenie się w naturę, jakby Leśmianowskie rozproszenie w żywiole przyrody i zachwyt dla jej najprostszego piękna, które wydaje się Arkadią szczęśliwości wobec potwor-

<sup>19</sup> *Poezje zebrane*, s. 553.

<sup>20</sup> *Muzy*, [w:] *Korzec maku*, Londyn 1951, s. 5—6.

nej karuzeli oszalałego świata, kantaty na cześć rzek, lasów i gór, jako ojczyzny życia i symbolów wiecznego trwania ponad znikomością ludzką, odkrywanie tożsamości między ziemią a człowiekiem, których genealogia jest w swej najgłębszej, substancjalnej istocie identyczna — to dalszy motyw owego zbawczego nurtu ocalenia. Wiąże się to zapewne ze wspomnieniami młodości poety, jego włóczęg karpackich i z jego codziennym doświadczeniem z lat amerykańskich, kiedy to przebywając na owej odludnej farmie, obcował jedynie z dzikimi mieszkańcami otaczającego go lasu. Niekiedy to zapatrzenie się w wieczność i boskość świata nabiera tonów jakby modlitewnych, przypominających franciszkańskie *Fioretti*, zmienia się w kantyczkę, w unisono chóralne, śpiewane przez wszelakie stworzenie pod obłokami:

Chwalcie łąki umajone,  
Góry, doliny zielone,  
Wielki kościół pod obłokiem,  
Brzozową ziemię musującą sokiem,  
Drzewa, co na Zielone Świątki  
Sprzątają w gałęziach, robią porządki,  
I astry i cynie i pierwsze petunie,  
Gdy rankiem biegną na pierwszą komunię,  
I zgiełk w ogrodzie i tumult w warzywach,  
W rzodkiewkach, marchewkach, a także w pokrzywach,  
Czerwone ptaki, złociste trzmielce,  
Radość wszelkiego stworzenia,  
I wiatr na dzisiaj i na niedzielę,  
Unisono istnienia.<sup>21</sup>

Cała ta odnowiona poezja jest jak gdyby upartym, mozolnym budowaniem „rozpaczliwej równowagi”, rozpaczliwej, bo wyrastającej z dna klęski, utwierdzeniem się w stoickim spokoju, usiłującym pogodzić i zrównoważyć sprzeczności uczuć, zachwyty dla świata, który mimo wszystko jest piękny, z świadomością jego zbrodni i nikczemności:

Przerażony do czego zdolny jest człowiek,  
Zachwycony jak piękna jest ziemia i świat,  
Sub tegmine fagi,  
Jedną wargą podnoszę bunt,  
Drugą wyznaję miłość  
Dla rozpaczliwej  
Równowagi.

Nie złamię zła,  
Nie podołam,  
Nic nie zmienię  
Ani w ludzkiej zagładzie  
Ani w ziemskiej urodzie,  
Ale dla czegoś, co jest silniejsze niż ja  
I sto razy więcej ode mnie znaczy,

<sup>21</sup> *Kantyczka*, [w:] *Poezje zebrane*, s. 437.



Trwam przy mojej zaciętej niezgodzie,  
Podnoszę bunt,  
Podnoszę miłość,  
Podnoszę wszelkie żywe istnienie  
Przeciwko rozpaczy.<sup>22</sup>

Na jasnym skrzydle tej chwiejnej równowagi jest właśnie owa deifikacja poezji, fascynacja sztuką, zapatrzenie się w naturę. Pojawia się nawet coś jakby uśmiech w przedziwnych, aluzyjnych, delikatnych erotykach, kierowanych do żony, w których nie ma ani jednego słowa o miłości, ale jest sama miłość, wyrażona poprzez żartobliwie ujętą anegdotę poetycką, oraz jakby autoironia, jak w owym wierszu *Archiwum*, w którym archaiczny poeta z łagodnym uśmiechem rezygnacji godzi się na pogrzebanie swych wierszy w kurzu archiwalnej makulatury, byleby tylko kiedyś, po latach, dwoje jakichś młodych, nieznanymi istot uczciło jego pamięć w sposób przyrodzony młodości, jak robiono to zawsze, od niepamiętnych czasów:

A młodzi na moją pamiątkę  
Niech pobiegną do parku i w korze  
Niech wytną serce i toną  
Pod latarnią przyémioną  
(Jak to od wieków robiono)  
W zacałowanym wieczorze.<sup>23</sup>

Pojawiają się urocze żarty liryczne oparte na zasadzie czystego nonsensu, zalecające jesienią

...w lesie zbierać  
Do worków mgły.  
I w polu pustym  
Palić je z jałowcem,  
Liśćmi i chrustem.<sup>24</sup>

Ale jest jeszcze drugi biegun owej niepewnej równowagi, jej skrzydło ciemne. Są to wciąż niewygasłe wspomnienia wojny i jej nie zaleczonych ran, protesty poetyckie przeciw jej zbrodniom i przeciw światu, który ona ustanowiła. Nie jest to poza tym w żadnym wypadku publicystyka rymowana, tania agitacja, przybrana powierzchownie w strój rytmicznie się układających kadencji, lecz autentyczna poezja, mistrzowska w formie, ostro celna i dotkliwa w nazywaniu i demaskowaniu rzeczy, przeciwko której zwraca się jej impet, poezja siłą swej oskarżycielskiej pasji i głębokim zaangażowaniem się w aktualną rzeczywistość przypominająca najświetniejsze stronicie twórczości tego rodzaju z doby wielkiego romantyzmu.

<sup>22</sup> *Przerażony*, [w:] *Poezje wybrane 1951—1964*, Kraków 1972, s. 181.

<sup>23</sup> *Ibid.*, s. 53.

<sup>24</sup> *Wskazówki meteorologa*, [w:] *Poezje zebrane*, s. 500.

Świat tak piękny, pełen niespłowiałych powabów, odsłania swoje drugie, ciemne, nienawistne i złowrogie oblicze. Jest to świat nikczemny, nieuleczalnie chory i nie zasługujący nawet na łaskę miłosierdzia.

W przyszłości może nazwą nas: Picasso,  
Może: Strawiński  
A może: Atom?

Ale jakiegokolwiek nadadzą nam imię,  
Zwykły człowiek będzie przed nami uciekał,  
Jak na widok kaleki,  
Który wykradł się z leprozorium.

I nie wiadomo, czy znajdzie się wtedy  
Jakiś Francesco Bernardone,  
Który pochylił się nad naszą przeszłością,  
Jak ongi święty Franciszek  
Nad braćmi nieuleczalnie chorymi.<sup>25</sup>

Wydaje się niekiedy, że jest to świat skazany na nieuchronną zagładę, świat, który sam sobie gotuje niesławny koniec. Samobójczy wrak umarłej planety, który w bezruchu śmierci, w martwej ciszy toczy się mechanicznym obrotem poprzez nieskończoną pustkę kosmosu:

Nie piszę wierszy,  
Spisuję fakty i doświadczenia,  
Póki przy nocnej świecy  
Nie spalę się jak ćma.

Jeszcze kilka niezawinionych wojen,  
Jeszcze kilka przebudzonych sumień,  
Jeszcze jedno delirium absurdu,  
A stoczmy się w dół,  
Huczący kamieniami  
Górski piarg.

Chorzy na koniec świata,  
Znieczuleni na własne zło,  
Doczekamy się wielkiej nagrody:  
Nie będzie po nas cmentarzy,  
Nie będzie pamięci,  
Zgaszona świeca,  
Piarg.

Nasza planeta  
Potoczy się jak cicha pustynia  
Śród tłumu innych cichych pustyń,  
Ruchem leniwej przyrody,  
Miałkim kurzem, nic nie znaczącym

---

<sup>25</sup> Wróżby, [w:] *Poezje zebrane*, s. 529.

Wobec matematycznej maszyny  
Universum.

Co mnie obchodzi  
Ten samobójczy świat,  
Po którym jeszcze wlecze się człowiek,  
Morderca własnego życia,  
Powracający raz po raz  
Na miejsce zbrodni.

A jednak?  
Sam wlokę się po piasku pustynnym  
Atawistycznym instynktem  
I czego szukam?  
Fatamorgany? <sup>26</sup>

„A jednak? [...] wlokę się po piasku pustynnym /Atawistycznym instynktem...”. Ta niemożność zapomnienia, zajęcia stanowiska neutralnej obojętności, to uwikłanie w los świata powleka tę poezję szczególnie mroczną barwą ciemności:

Uwikłać — straszne słowo,  
Uwikłany — to ja:  
Uwikłany w przeszłość i przyszłość,  
We włosy dwu topielic,  
We wszystko, czego nie mogę rozdzielić,  
Co na dno mnie pociąga  
I wydobywa z dna.

Uwikłany w to, czemu nie mogę dać rady,  
Uwikłany w to, o czym błędząc marzę,  
Uwikłany w miłość, bezsilę i gniew,  
Przewijam te straszne słowa,  
Myślę, że to bandaże,  
Ludzie — to krew.<sup>27</sup>

W ostatnich tomach Wierzyńskiego pojawia się wątek nowy, jakby zauroczenia śmiercią. Jest to jak gdyby powolne, ale nieustępliwe okrążanie, oswajanie się, przenikanie niepokojącego i niepojętego sensu tego pojęcia, ostrożne zrazu opukiwanie tajemniczego słowa, jakby lekkie zdziwienie i zapatrzenie się niewidzące w osłupiałym znieruchomieniu, niezdolne pojąć, jak to się mogło stać, jak w owej *Etiudzie na jesień*, w której lato—życie

Zaczerwieniło się, pojesienniało  
I zadziwiło się i odleciało... <sup>28</sup>.

<sup>26</sup> *Nocna świeca*, [w:] *Sen mara*, Paryż 1969, s. 100.

<sup>27</sup> *Uwikłany*, [w:] *Tkanka ziemi*, Paryż 1960, s. 25.

<sup>28</sup> *Ibid.*, s. 61.

Pojawia się świadomość osaczenia przez niepojętą tajemnicę, którą odczuwa się nocą jako głuchy szum, stąpanie godzin wieczności. Zawieszeni między dwiema otchłaniami, przybysze z czasu, o którym nic nie wiemy, przemijamy w stanie tymczasowości, wsłuchani w ową ciemność, w niewiadomy, nieludzki czas, do którego w każdym miejscu i w każdej chwili nieuchronnie zdążamy:

Tylko w nocy słyszę czas,  
Pytam, dokąd mnie goni  
Przez tyle świata, tyle miast,  
Ciągłe zmieniam adresy,  
Gubię zapiski i rękopisy,  
Nie wiem gdzie mieszkam  
I nie wiem jak długo,  
Bo to wszystko tymczasem,  
Wszystko w międzyczasie,  
W tym bękarcim słowie,  
Ale jakże mądrym  
I jak okrutnym,  
W międzyczasie od początku,  
W międzyczasie do końca,  
I tyle jest mego słowa  
A poza nim  
Już prawdziwy czas.

Słyszę go w nocy,  
Patrzę w ciemność i widzę  
Jak mijam w nawiasie,  
Od urodzenia do śmierci,  
Pod każdym adresem,  
W każdym mieszkaniu,  
W ogromnym świecie,  
Śród pogubionych zapisków  
I trwożnych słów  
Mego międzyistnienia.

Na próżno go pytam,  
On mnie nie goni,  
Czeka spokojnie,  
Nic mi nie powie  
I jeśli co słyszę  
To tylko w uszach  
Pusty szum.

Jest to czas, w który nie mogę wkroczyć,  
Któremu nie mogę się sprzeciwić,  
Do którego nie należę,  
A który jest wszystkim.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Słyszę czas [w:] *Sen mara*, s. 104.

Po dwudziestu z górą latami pobytu w Stanach Zjednoczonych poeta, jakby wiedziony nostalgią za starym kontynentem, skąd było bliżej do Polski, przeniósł się do Europy. Osiedlił się zrazu w Rzymie, zamieszkał w Palazzo Pasolini koło Campo dei Fiori, o „skok” od kolumn antycznego Forum Romanum i od poźółkłych fasad starego miasta. Lubił Rzym, co było zupełnie zrozumiałe u byłego absolwenta stryjskiego gimnazjum klasycznego, w którym greka i łacina należały do głównych, najważniejszych przedmiotów, i u poety, który własną twórczość uważał za obronę wartości owej starej kultury, którą odziedziczyła Europa po starożytności klasycznej i od której z taką klęską dla siebie odwróciła się lekkomyślnie w naszym przerażającym, nieludzkim XX wieku. Ale jednocześnie czuł się osamotniony, pisał do przyjaciela w Neapolu: „Przyjedź, tu same mury”<sup>30</sup>. Dużo podróżował, do Grecji, Francji i Szwajcarii, ale wszędzie czuł się tylko przechodniem, wojażerem. Szukał ciepła ludzkiego i dlatego zdecydował się w końcu osiedlić w Anglii, gdzie jest najliczniejsze zbiorowisko Polaków. Instynktowne przecucie, które w oznaczonym momencie nakazuje człowiekowi powracać do jego miejsc ukochania, a przynajmniej w ich pobliżu, gdy one same są nieosiągalne, okazało się nieomyślne. W owym dniu 13 lutego 1969 r., który miał być dla poety jego dniem ostatnim, jeszcze rano dzwonił do Marii Danilewiczowej z Biblioteki Polskiej w Londynie, zasięgając informacji encyklopedycznej, jeszcze po południu sprawdzał i kontrolował przed oddaniem do druku ostatni tom swych utworów, *Sen mare*. „Poeta szczęśliwy” — jak go nazwał ów przyjaciel neapolitański — szczęśliwy, bo go do ostatka nie opuściła poezja, najistotniejsza przecież i najważniejsza w jego życiu.

Poezja ta, kiedy ją ogarnąć w całości z tego punktu zamknięcia, poza którym rozpościera się już tylko strefa milczenia, zadziwia swoją pełnią i rozmiarem dokonań. I to nie tylko w sensie fizykalno-czasowym jako rzadki fenomen trwania poprzez z górą półwiecze bez najmniejszych symptomów wyczerpania, znużenia, zniżenia lotu, lecz przede wszystkim w znaczeniu swej całkowitości wewnętrznej. W swych początkach gwałtowna, namiętna i nienasycona jak sama młodość, z biegiem lat coraz bardziej skupiona, coraz głębiej wsłuchana w mroczne i trudne znaki życia, wyczulona na głos historii i wrośnięta w dzieje swego narodu, jako w swą glebę macierzystą, zjednoczona z narodem w latach najcięższej próby, nieugięta i nieprzekupna, nieustępliwa w piętnowaniu podłości i zbrodni naszego wieku, ale jednocześnie coraz dalej wychylona w stronę zaświatowych przeznaczeń człowieka, zdaje się zawierać i mieścić w sobie ową właśnie wszystkość i całkowitość ludzkich doświadczeń. Na tym ogarnięciu wszystkich możliwości zbiorowego i jednostkowego istnienia zdaje się polegać jej prawda, jej moralność, a nawet więcej,

<sup>30</sup> G. Herling-Grudziński, *Przebity światłem*, [W:] *Przebity światłem*, s. 117.

jakieś ukryte w tej poezji wielkie pocieszenie, obietnica nieśmiertelności. „Sztuka — mówił Wierzyński w którymś ze swych przemówień — jest nie tylko poznaniem siebie, ale i walką o condition humaine, o los ludzki, a jeszcze dokładniej — walką z losem ludzkim. Sztuka jak religia ma swój kodeks moralny, w sztuce jak w religii wierzy się w nieprzerwany ciąg istnienia i tylko łaska sztuki, jak łaska religii, ma siłę sięgającą poza śmierć”<sup>31</sup>.

1973

---

<sup>31</sup> Cyt. za: T. Terlecki, op. cit., s. 40.

---

## O poezji Tuwima

Co rok w grudniu mija rocznica zgonu Juliana Tuwima. Było już tych rocznic ponad dwadzieścia i każda z nich stwarza z natury rzeczy zachęcającą okazję do retrospektywnego spojrzenia na zamknięte dzieło poety, oceny jego osiągnięć i porażek, jego żywotności z dystansu czasu. Bo dzieło to już na zawsze i całe mieści się w historii, a historia, nieubłagana, wieczna korektorka, bywa z reguły ostatecznym, nieprzekupnym sędzią wartości. Gdy poeta umiera, dzieło jego odrywa się niejako od swego źródła i korzeni, staje się czymś samoistnym i niezależnym. Staje się jednocześnie czymś bezbronnym, staje się wartością, która sama musi siebie ocalić wobec nieufności i podejrzliwości świata. Nie istnieją już te wszystkie względy, które tak skutecznie mogły do niedawna ochraniać sławę, popularność i pozycję artysty: koneksje, przyjaźnie i stosunki, reklama i zapobiegliwość własna, przynależność do wpływowej i możnej grupy. To wszystko nagle, z dnia na dzień odpada. Nie potrzeba się już liczyć z człowiekiem, bo go nie ma i niczego się już po nim i od niego spodziewać nie można. Znikają względy kurtuazji, przyjaźni, interesu. Zostaje tylko to, co artysta stworzył. Jeśli dzieło to zawiera wartość rzeczywistą, jego dalsze istnienie jest zabezpieczone. Jeśli wielkość była pozorna, a rozgłos i wzięcie dzieła forsowane były sztucznie przez układy i okoliczności pozaartystyczne, perspektywy przetrwania stają się znikome. Wreszcie dzieło może być wartością istotną, ale nazbyt silnie uwikłaną i wrośniętą w doraźność chwili. Ma więc szansę przetrwania jako składnik historycznej i kulturowej świadomości społecznej, ale straci swoją bezpośrednią siłę ewokacyjną.

Jak rysuje się zatem w świetle sformułowanych tu rozróżnień los pośmiertny Tuwima? Lat dwadzieścia to zapewne zbyt mało, aby móc wydawać ostateczne wyroki. Zwykle tak bywa, że po śmierci pisarza dzieło jego wstępuje jakby w smugę cienia. Jest to swoisty czyściec literatury, z którego się albo zmartwychwstaje, albo się zostaje w owych mrokach na zawsze. Ten czyściec może trwać krócej albo dłużej. Słowacki, Norwid musieli czekać na „pozgonne swoje za grobem zwycięstwo” po lat kilkadziesiąt. Dwadzieścia lat Tuwimowskich niczego zatem nie przesądza, ale jest to okres wystarczający, aby stwierdzić ponad wszelką wątpliwość, że to swoiste prawo literatury działa i w przypadku Tuwima z precyzją doskonałego i niezawodnego mechanizmu. O Tuwi-

mie pisze się i mówi dziś mało, jest on raczej niepopularny. Nie ulega wątpliwości, że jego dzieło przechodzi kwarantannę czyścica.

Przed dziesięciu z górą laty redakcja „Twórczości” rozpisała ankietę wśród krytyków i pisarzy na temat „dzisiejszego stosunku przedstawicieli różnych pokoleń i najrozmaitszych szkół” literackich do Tuwima i Gałczyńskiego. Wyniki ankiety były dla poetów raczej dość smętne. Oto kilka znamienych wypowiedzi:<sup>1</sup>

Poza kilkoma wierszami i przekładami — pisał ktoś ówczesnie —

...teksty autora *Kwiatów polskich* są dla mnie martwe [...]. Ani nie niepokoją, ani nie są tajemnicą, ani też nie prowokują do trwalszych refleksji...

Poezja Tuwima [...] [czytamy dalej w innej wypowiedzi] nie potrafiła we mnie żadnej żywszej struny. Przerzucając tomy [jego] wierszy odnoszę wrażenie, że większość tych utworów była pisana „ku pamięci, rozrywce i przestrodze” [...]. W moim odczuciu jest to poezja zwalniająca od myślenia, rozprężająca. I nie mająca mi prawie nic do ofiarowania, bo wszystko, co w niej najlepsze (humor, melodyjność rytmu, dźwięczność i świeżość słowa) mieści się w dwójnasób u innych...

I jeszcze jedno charakterystyczne wyznanie:

Brak głębszej myśli [...], a stąd pewną dwuwymiarowość tej poezji odczuwa się dziś wyraźnie. Bardzo też razi to wszystko, co jest w niej sentymentalizmem, a może bardziej jeszcze to, co jest jej hałaśliwością, przekrzykiwaniem samego siebie.

Ten zarzut płytkości powtarzał się z uporem, znamienne:

I Gałczyński i Tuwim — czytamy dalej — byli poetami lirycznymi niewysokiego lotu, poetami, których wszędzie wielu i którzy są niewątpliwie potrzebni. Tragedią Zmarłych i tragedią wiersza polskiego jest to, że ich poezjom nadano niegdyś rangę, na jaką nigdy nie zasługiwały. Tragicznym nieporozumieniem było powierzenie tym poetom obowiązku organizowania wyobraźni narodowej. Ktoś ten obowiązek powinien był oczywiście spełniać. Ani Tuwim, ani Gałczyński nie mieli po temu żadnych danych. Pisywali kabaretowe piosenki, gdy trzeba było dyskutować Arystotelesa...

*Sic transit gloria mundi* — chciałoby się powiedzieć. Oto poeta jeszcze tak niedawno frenetycznie uwielbiany i jeden z pierwszych, sławny, zamożny, prowadzący wygodne i dostatnie życie, i to zarówno przed wojną, jak po wojnie, czytany i drukowany, mający koneksje i zażyłe znajomości wśród przedwojennych sfer najwyższych, ale równie z honorami witany w Polsce Ludowej, już w dziesięć lat po swym zgonie wydawał się dla wielu pozycją martwą. Znamienne przy tym, że w przywołanej ankiecie stosunkowo najwięcej względów okazała Tuwimowi generacja starsza i średnia, dla których był on poetą własnej ich młodości; natomiast najbezwzględniej obeszlą się z nim młodzi.

A jak jest dzisiaj? „Poezja ambitna — można było przeczytać w jednym z pism literackich w grudniu r. 1973 — szuka [dzisiaj] innych mo-

<sup>1</sup> Zob. *Twórczość* 1963, nr 12, s. 17—32.



tywów, innych rodzajów liryzmu, innych postaw [...]. Pytań, które sobie stawia współczesny polski poeta, nie znajdziemy u Tuwima i Gałczyńskiego". I istotnie, tak się zdaje, jakby było to prawdą. Większość wierszy Tuwima jakoś dziwnie zszarzała. Frenetyczny witalizm i biologizm zdają się być błahe i płytkie; kult szarego człowieka zdaje się wynikać nie tyle z jakiejś głębszej solidarności i poglądu na świat w sensie świadomie zajętego stanowiska społecznego czy moralnego, ile z emocjonalnej wrażliwości i z tak znamiennej dla tamtego okresu mody na zwyczajność, wspólnej wielu pisarzom, i to bardzo dalekim od jakiejś zdecydowanie manifestowanej postępowości czy radykalizmu przekonań. Podobnie nieliczne zresztą wiersze polityczne zdają się być wyrazem chwilowego zafrapowania odmiennością tematu, dającego okazję do niezwyklej przygody poetyckiej. Satyra polityczna Tuwima rozmieniała się na drobne w personalnych utarczkach i porachunkach; jego humor i dowcip są zbyt monotonne, a ekwilibrystyka językowa nie może dziś imponować w takim stopniu, jak niegdyś, ponieważ poezja posunęła się w tym zakresie o wiele dalej, sprowadzając całą istotę liryki do obróbki słowa pojętego jako wartość autonomiczna, istniejąca poza jakąkolwiek waloryzacją znaczeniową. Rzecz znamienna — pewną niepokojącą powierzchowność tej poezji odczuwało już dwudziestolecie międzywojenne; o ileż silniej muszą ją odczuwać generacja współczesna, której po doświadczeniach czasu wojny i kataklizmów powojennych nie mogą już pociągać i pasjonować ani hałaśliwy witalizm, ani ekstatyczne przeżywanie egzotyki codzienności, ani sentymentalne, do niczego nie zobowiązujące wzruszenia nad anonimowym, szarym, prostym człowiekiem, ani pacyfistyczne eksklamacje, tak doszczętnie zdyskredytowane w dobie tragicznych zmagania z dwudziestowieczną tyranią.

Nawiązanie wewnętrznego kontaktu utrudnia również niezwykle wątpliwość i nikłość tkanki myślowej tego wierszopisarstwa. W przeciwieństwie do literatury współczesnej, coraz silniej nasycającej się treściami intelektualnymi, poezja Tuwima jest wyrazem organizacji psychicznej wybitnie ekstrawertycznej, tj. zwróconej na zewnątrz i uwrażliwionej na bodźce raczej sensoryczne, zmysłowe niż myślowe. Przed kilku laty ukazała się obszerna księga wspomnień o Tuwimie<sup>2</sup>. Otóż w książce tej powraca z uporem jedno przede wszystkim bardzo znamienne spostrzeżenie: oto wszyscy wspominkarze zgodnie podkreślają, że z Tuwimem prawie nigdy się nie rozmawiało na jakieś tematy zasadnicze, nie prowadziło się z nim „rozmów istotnych”, jak by je określił Witkacy. Tuwimowi trudno było się po prostu skupić, jego nerwowa błyskotliwość, przetrzucała myśl bez spoczynku od tematu do tematu, był „jak wielka antena, stale wibrująca i superczuła”, a jego niezwykle poczucie humoru zdolne było sprowadzić każdą refleksję na grunt zabawy. Jedynie na

<sup>2</sup> *Wspomnienia o Julianie Tuwimie*, pod red. W. Jedlickiej i M. Toporowskiego, Warszawa 1963.

temat artystycznych i technicznych problemów poezji można z nim było dyskutować poważnie. Doskonale ujął to Iwaszkiewicz, gdy całą trzydziestopięcioletnią przyjaźń swą z Tuwimem określił jako długą, pełną zachwytów rozmowę o wierszach<sup>3</sup>; wszystko inne było wyłącznie dekoracją, drobiazgiem życia. Będąc namiętnym kolekcjonerem książek i posiadając wspaniałą bibliotekę, Tuwim zdawał się zaspokajać swoje pasje intelektualne nie tyle w jakichś studiach głębszych, ile raczej w zbieractwie tak frapujących go zawsze osobliwości literackich, wszelakiego rodzaju kuriozów, płodów grafomańskich, igraszek wersyfikacyjnych. Zainteresowania tego rodzaju nie sprzyjały oczywiście podejmowaniu jakichś poważniejszych problemów w twórczości własnej, choć Tuwim miewał niekiedy chwile owej głębszej świadomości, w których zdawał sobie sprawę z powinności poezji, pretendującej do miana wielkiej literatury narodowej.

Jeżelim, Stwórco, posiadł Słowo, dar Twój świetny,  
Spraw, by mi serce biło gniewem oceanów,  
Bym, jak dawni poeci, prosty i szlachetny,  
Wichurą krwi uderzał w możnych i tyranów.<sup>4</sup>

Tego rodzaju próśby i wezwania były jakby wyrazem stanów wyostrojonej samowiedzy poetyckiej, ale wśród niepewności i niepokojów, czy poezja jego istotnie jest taka, jaką być powinna, czy jaką chciałby ją widzieć, wyczerpywała się cała energia twórcza poety i wezwania te nie miały najczęściej żadnych następstw w sferze praktyki poetyckiej. Jedynie w *Kwiatach polskich* jest kilka fragmentów, w których Tuwim zdaje się wznosić ponad wszystko, co przedtem i co potem w tym zakresie napisał.

Nie będąc poetą tej miary co Kochanowski, Mickiewicz, Norwid czy Kasprowicz, był przecież Tuwim w swoim czasie poetą wybitnym, który ma w dziejach poezji polskiej pozycję trwale zapewnioną. Bo pisarzy można mierzyć dwojaką miarą: można ich oceniać niejako *sub specie aeternitatis*, tj. jakby w skali ponadczasowej, miarą absolutną. Ale miarę taką wytrzymują oczywiście tylko nieliczni, tylko ci najwięksi, którzy stworzyli dzieła tak znakomite i głębokie, że opierają się one wszelkim rewizjonistycznym korekturom czasowym. W sposób doskonały wyrażają one treści tak dla jednostki lub narodu istotne, podstawowe, że każde pokolenie znajduje w tych utworach swoje własne problemy i doświadczenia. Ale obok tych nielicznych największych są poeci lotu niższego, których bez reszty określa epoka ich aktywności. Żyją oni problematyką lub nastrojami swojego czasu i poza czas ów nie wychodzą. Ale bywają zarazem bardzo często na tyle reprezentatywni dla określonego momentu, że niepodobna sobie wyobrazić danej epoki bez ich osoby. Otóż ma się

<sup>3</sup> J. Iwaszkiewicz, *Trzydzieści pięć lat 1918—1953*, [W:] *Wspomnienia o Julianie Tuwimie*, s. 456.

<sup>4</sup> J. Tuwim, *Wiersze*, t. 1, Warszawa 1955. s. 274.

wrażenie, że Tuwim należy do tej właśnie kategorii twórców. Nie będąc poetą miary najwyższej, był przecież istotnym współtwórcą dziejów poetyckich Polski międzywojennej.

Swój twórczy udział w przemianach poezji polskiej XX wieku i największe osiągnięcia zapisał przede wszystkim w dziedzinie eksploracji słowa, które przestawało być narzędziem porozumienia, lecz samo stawało się autonomicznym celem i tematem. Tworzenie słów nie istniejących i upajanie się otokiem skojarzeń i emocji, jakie polaryzowały się wokół owych struktur niezwyklej, to był cel sam w sobie. Tak powstały głośne *Słopiewnie*, będące swoistą próbą skonstruowania jakiegoś fantastycznego języka pozarozumowego, wolnego od skrępowań logicznego myślenia i podległego jedynie podświadomemu tokowi brzmieniowych i obrazowych asocjacji. Te ekstrawagancje i eksperymenty świadczyły niewątpliwie o niezwyklej wynalazczości językowej poety, dzięki której liryka Tuwima znalazła się od początku w awangardzie walki z formalnymi skostnieniami poetyki tradycyjnej, choć dzięki swej rzetelnej kulturze językowej i literackiej Tuwim uniknął szczęśliwie wielu skrajności nowatorów. Mimo „futoryzujących” zapędów była to bowiem jednocześnie poezja bardzo mocno tkwiąca swymi korzeniami w tradycji, i to w tej najznakomitszej, sięgającej poprzez Staffa, Norwida, Słowackiego aż do Czarnolasu. Doskonałą szkołę stanowiła też twórczość przekładowa, dotycząca zawsze poetów świetnych: Horacego, Rimbauda, Whitmana, Puszkina, Lermontowa, Balmonta. Wyrazem wysoce rozwiniętej świadomości poetyckiej były też liczne wiersze o poezji i języku poezji, starające się odsłonić tajemnicę liryzmu, zagadkowość przebiegu owych osobliwych procesów, które są tożsame z czynnością rodzenia się i powstawania poezji, to znów, jak w „fantazji słowotwórczej” *Zieleń*, schodzące w najgłębsze i najstarsze pokłady „ojczyzny-polszczyzny”, by badać narodziny, dojrzewanie, dzieje i przemiany wyrazu.

Nowość i swoistość poezji Tuwima uwydatniają się najpełniej wówczas, gdy porównamy jego twórczość z produkcją liryczną jego modernistycznych poprzedników. Liryka Młodej Polski, stanowiąca bez wątpienia doniosły etap w ewolucji form poetyckich, miała osobliwy, typowo modernistyczny krąg zainteresowań i oryginalne, własne środki wyrazu. W poezji tej, jeśli ją oceniać z dystansu, uderza przede wszystkim swoista sztuczność, literackość, polegająca na tym, że liryka tej epoki czerpała podniety nie tyle w praktykach i doświadczeniach życia, ile w owych niezwykłych przygodach wyobraźni, jakie rodzą się w toku zażyłego obcowania ze światem określonym absolutnie i bez reszty przez sztukę. Swoista egzotyka tej poezji, jej cieplarniany hermetyzm i koturnowa hieratyczność, jej specyficzny styl, tak bardzo wydający się nam dziś w swym wyszukaniu konwencjonalny — wszystko to dowodziło oczywiście supremacji artystycznych i filozoficznych źródeł natchnienia nad źródłami bijącymi u podstaw i z samych głębin życia. Nawet wzruszenia

najbardziej egotyczne, osobiste, intymne i „życiowe” filtrowane były poprzez literackie reminiscencje. Jedynym medium, przez które liryka ta stykała się bezpośrednio z życiem, była przyroda. Ale znowuż znamienne — przyroda występowała w tej poezji niemal zawsze w swej najbardziej dekoracyjnej, estetycznej postaci. Nie było rzeczą przypadku, że to właśnie Tatry zrobiły tak zawrotną karierę w eksklamacjach lirycznych trubadurów moderny. Tatry bowiem, góry puste, dzikie i bezużyteczne, jak bezużyteczne jest piękno, miały w sobie najwięcej owego elementu dekoracyjnego, literackiego, tak forsownie poszukiwanego przez epokę, która w istocie pogardzała prostym, nagim życiem, przedkładając nad nie owe dreszcze niezwykle, jakich zdolne jest dostarczać misterium sztuki.

Otóż Tuwim był jednym z pierwszych poetów dwudziestolecia międzywojennego, który nie będąc żadnym rewolucjonistą w sensie awangardowym, świadomie przeciwstawił się jednak owym ezoterycznym aspiracjom moderny. Zamiast więc tajemnic — konkret powszedniej nudy; zamiast wyrafinowanych nastrójów — elementarne uczucia prostych, zwykłych ludzi. Poetyzacja rzeczywistości ustąpiła miejsca brutalnemu niekiedy naturalizmowi; miłość o wydźwięku kosmicznym — biologii i zmysłowości. Zamiast hymnów do nirwany, marzeń o ucieczce od życia — jego absolutna pochwała i frenetyczne uwielbienie. Zamiast zamknięcia się w wyniosłej wieży czystej sztuki i piękna, do której nie dociera głos świata, odkrywanie poezji w najbardziej prozaicznej miazdze i tkance codzienności. Wiersze te odbierały liryce polskiej jej dotychczasowy rustykalny charakter, co wiązało się z ziemiańsko-szlachecką genealogią naszej literatury. Urodzony w Łodzi, potem stale mieszkający w Warszawie, Tuwim jeden z pierwszych przełamał tę wiekową tradycję, podnosząc miasto nowoczesne do rangi tematu lirycznego. Stosunek do tej sfery motywów naznaczony jest zresztą charakterystyczną dla postawy poety przewrotną ambiwalencją. Fascynacja miastem, jego agresywnym rozmachem, gdy wyrывa się zwycięsko ze swej dusznej ciasnoty i wybiega ramionami kamiennych murów ku zielonym polom, dźwiga się obeliskami wieżowców, przemienia w feerię baśniową, gdy wieczorem i nocą topi się w ulewie fantastycznej iluminacji, ustępuje raz po raz barwom i tonacji apokaliptycznej. Miasto smutne i wrogie, kamienice-więzienia, studnie zaszczurzonych podwórz, nakrytych skąpym kwadratem szarego nieba. Rzadko pojawia się tu tłum wielkomiejski, przedstawiany zresztą zawsze w tonacji groźnej, jako żywioł nieobliczalny, w którym nędza, głód i poczucie krzywdy społecznej kumulują się w potężny potencjał eksplozywnej energii. Poeta ma dla niego słowo współczucia, ale jest to w istocie rzeczywistość daleka i wewnętrznie obca. Wyobraźnia Tuwima chętniej zaludniała swój poetycki świat bezosobowym rojowiskiem ludzkich drobnoustrojów, małych urzędników, sklepikarzy, fryzjerów, muzykantów, dentystów, w których upodobała

sobie szczególnie jego przewrotna imaginacja poszukiwacza niezwykłości w pospolitym, codziennym. Odpychająca rzeczywistość zagraconych, ponurych mieszkań, tępych, bezdusznych ludzkich manekinów nabierała kształtów widmowych, fantomatycznych, śmieszyła, drażniła, przerażała i zarazem w sposób paradoksalny przyciągała. Ta dwoistość postawy świadczyła niewątpliwie o niezwykłej wrażliwości Tuwima na różnora-  
kie, często sprzeczne aspekty zjawisk, ale jednocześnie o swoistej, ideowej bezkierunkowości. Wszystko się stawało równouprawnione, skoro było poetycko ciekawe. Decydowała wyłącznie żądza wygrania wszystkich naj-  
silniejszych wibracji życia bez względu na rodzaj fenomenu. Toteż ten poeta wielkiego miasta rozkochany był zarazem w ciszy małych miasteczek, w prostocie codziennych zdarzeń, w przedziwnej, ujmującej poezji prowincji, jej jesiennych zmierzchów, kiedy wraz z monotonną melodią deszczu sączy się w dusze szary smutek. Ten poeta zmysłowy, biologiczny, naturalistyczny i niejednokrotnie brutalny był bowiem jednocześnie romantycznym, sentymentalnym marzycielem, który na tych właśnie przeciwieństwach nastrojów wygrywał swoją nutę najbardziej własną, osobistą. Jego miłosne ekshibicje wypowiadały się tak właśnie w czułości-  
kowym melodramatyzmie i w pochwale bujnej, gorącej biologii, aktu nieustającego rodzenia, zapładniania jako symbolu i apoteozy siły wiecz-  
nie tworzącej. W świecie zjawisk natury interesowały nie tyle estetycz-  
ne jakości, ile tajemnicze szelesty i krążenia, dokonujące się w łodygach, w liściach, w lepkiej pulchności czarnoziemiu. Fascynował nie tyle kwiat już rozkwitły, ile sam proces wywijania się owego cudu z niepozornego załączka. Bo założeniem tej poezji było splonąć, oddać się przeżyciu bez reszty, wedrzeć się drapieźnie w samą istotę i rdzeń rzeczy, aby nią za-  
władnąć w jej wewnętrznym stawaniu się i gorączkowej pulsacji.

Najmniej stosunkowo miejsca zajmowała w poezji Tuwima tematyka polityczno-społeczna, w której czuł się w istocie obco i nieswojo. Chyba najtrafniej ujął to Broniewski, gdy recenzując w r. 1926 *Słowa we krwi*, podkreślał egotyczność liryki Tuwima jako jej właściwość najistotniejszą. Wzruszenia wyrastające na podłożu przeżyć gromadzkich były jej zu-  
pełnie obce<sup>5</sup>, a domniemana rewolucyjność niektórych wierszy poety była raczej nastrojem przelotnym i przypadkowym. Świat polityki prak-  
tycznej i kontrowersji ideowych zniechęcał poza tym Tuwima nielojal-  
nym stosunkiem do wartości słowa, a wiersze polityczno-społeczne sta-  
wały się z reguły protestem przeciw kłamstwu słów, rozmijającym się z wymową faktów. Taki też przeważnie charakter miały poetyckie ode-  
zwy *Do prostego człowieka*, *Do generałów*, *Quatorze Juillet*.

Liryka Tuwima jest poezją aintelektualną, wyrazem osobowości wy-  
bitnie zmysłowej, impulsywnej, reagującej spontanicznie na doraźne, sen-  
soryczne podniety. To był żywioł, bezpośredni odruch radości lub bólu.

<sup>5</sup> Wiadomości Literackie 1926, nr 27.

Organizacji duchowej tak uformowanej obca być więc musiała jakaś głębsza refleksja. Natomiast ten poeta tak niezwykle cielesny i całkowicie pogrążony w zmysłowości życia, był zarazem w liryce współczesnej pierwszym jej fantastą i czarnoksiężnikiem. Wynikało to zapewne z wieloletniego obcowania poety z tak pociągającą go zawsze rozkielnianą fantazją starych ksiąg magicznych, z baśniowym światem „Barwistanu”, w którym na mocy czarodziejskich zaklęć dokonują się sprawy i zdarzenia niesamowicie piękne i cudowne. Fantastyczność była zresztą rozproszona wszędzie dokoła w najzwyczajniejszych przedmiotach: meble trzaśkały po nocach ostrzegawczo, męczyły zmory upiorne, z bladej tafli zwierciadła wylaniała się groza nieuchronnych przeznaczeń.

Wielka frenezja przenika całą tę twórczość, w tym jej siła i słabość. Siła w tym, że jak każdy żywioł zagarnia i obezwładnia swym witalnym napięciem. Ale intensywność przeżycia nie zastąpi głębi, a świeżość i bezpośredniość nie wystarczą, by powstała wielka poezja. Dlatego już w okresie pełnej aktywności twórczej Tuwima krytyka zauważyła, że ewolucja tej poezji przybiera obrót niekorzystny, kierując się ku infantylnemu anarchizmowi, a jeden z krytyków ówczesnych wyrokował bez ogródek, że poezja Tuwima jest już skończona<sup>6</sup>. Istotnie, poza *Kwiatami polskimi* Tuwim nic już ciekawszego po tej dacie nie stworzył. Nie miał też żadnych uczniów, nigdy nie powstała żadna szkoła Tuwima. Niemniej rola jego w dziejach liryki współczesnej zdaje się być ważna, znacząca. Polegała ona na tym, że należąc do epoki minionej, zamykał ją i otwierał zarazem nową. Był poetą, który zamyka, ponieważ nawet w swoim subiektywnym awangardyzmie nie wyszedł zasadniczo poza krąg oddziaływań, który nazywamy tradycją, starał się rozwijać to najlepsze, nowe i wyprzedzające swój czas w poezji dawnej. Ale jednocześnie był poetą łączności, ponieważ wprowadzając do swych wierszy nowe motywy, otwierając w swej poezji na oścież podwoje codzienności życia, likwidując nietykalne konwencje formalne i tematyczne, a przede wszystkim wykonując bardzo istotną pracę w dziedzinie eksploracji języka, Tuwim oczyszczał pole dla poezji przyszłej.

W *Tkance ziemi* Kazimierza Wierzyńskiego znajduje się prześliczny wiersz, w którym znakomity poeta, niegdyś przyjaciel i najbliższy towarzysz drogi twórczej Tuwima, wydobył jak się zdaje z nieomylnym wyczuciem to najistotniejsze w osiągnięciach tego poety, i co go zawsze ocalało: jego wierną miłość i niezawodną wiedzę słowa, które pozwoliły w najlepszych wierszach autora *Siódmej jesieni* przemówić pełnym głosem tym wszystkim potężnym i cudownym siłom oczarowania, jakie są zawarte w języku, będącym najpierwotniejszym i najgłębszym wyrazem plemiennej samowiedzy narodu<sup>7</sup>:

<sup>6</sup> K. Troczyński, *Próba bilansu „Skamandra”*, Tęcza 1938, nr 2.

<sup>7</sup> K. Wierzyński, *Tuwim*, [w:] *Tkanka ziemi*, Paryż 1960, s. 59.

W naszej polszczyźnie, w koniczynie,  
Gęsto i ciepło jest od miodu,  
Środkiem szumiący Tuwim płynie  
Ze swego źródła, słoworodu.

Mowa tam schodzi, z nurtu pije  
I mokrą garścią w oczy chlusta,  
Całuje drżące, nie wie czyje,  
Źródliste łyzy, źródliste usta.

W świat wymówione, wyszeptane,  
Korzenne, złe, rtęciowe, śliczne,  
Ach, w jedno szczęście, w jedną ranę  
Skupione usta ustawiczne.

I panny schodzą się i konie,  
Upały, sny i gnuśne puszcze  
I ziemia w tym potoku tonie  
I potok w ziemi owej pluszcze.

A on ze środka własnej rzeki  
Od źródła szumi do posłowia  
I biegnie za nim brzeg daleki  
I wiatr kołysze mu sitowia.

---

## Stefan Grabiński i jego niesamowita opowieść

W ostatnich latach pierwszej wojny światowej funkcjonariusze kolei i podróżni, oczekujący na swój pociąg na dworcu głównym w Przemyślu, zwrócili może nieraz uwagę na młodego, szczupłego i wytwornego pana, którego sposób bycia odróżniał się wyraźnie od gorączkowego pośpiechu podróżnych tłumów. Pan ów siadał sobie spokojnie na ustronnej ławce peronu i przez długie godziny śledził w skupionym zamyśleniu ruch pociągów i pasażerów, niezmordowaną pracą kolejarzy, nasycił się jak gdyby atmosferą i aurą kolejowego *milieu*. Wtajemniczeni pracownicy kolei wiedzieli jednak o nim jeszcze coś więcej. Oto na mocy specjalnego przywileju i pozwolenia jednego z inżynierów przemyskiego węzła kolejowego wolno mu było zapuszczać się niekiedy w płataninę szyn, torów i zwrotnic, w te niedostępne dla zwyczajnych użytkowników kolei obszary zmechanizowanego królestwa ruchu, obserwować bezpośrednio i z bliska jego wewnętrzne, zamknięte życie i pracę. Ale na tych przedziwnych seansach stacyjnych i penetracjach terenu wszystko się z reguły kończyło. Było tak, jak w owej humoresce kolejowej Stefana Grabińskiego *Wieczny pasażer*, której bohater bez żadnego życiowego powodu i konieczności, z bezinteresownego jedynie umiłowania kolei wszystkie wolne chwile po pracy spędzał na dworcu kolejowym, uczestniczył namiętnie w podniecającym, nerwowym jego życiu, odbywał swoją stałą, codzienną od lat niepamiętnych „symboliczną podróż”. Różnica między postacią z humoreski a rzeczywistym panem z dworca była przecież istotna. Śmieszny bohater opowiadania był zdziwaczałym maniakiem; ujmujący wyglądem, oryginalny pan ze stacji w Przemyślu był profesorem literatury polskiej w pierwszym męskim gimnazjum państwowym przy ulicy Słowackiego.

Gdyby ktoś zaintrygowany zadał sobie trud poszperania w jego biografii, dowiedziałby się wówczas, że ów osobliwy profesor nazywa się Stefan Grabiński, że się urodził w r. 1887 w Kamionce Strumiłowej nad Bugiem, wczesne dzieciństwo spędził w nie tak bardzo odległym od Przemyśla Samborze, tam zaczął uczęszczać do gimnazjum, a po śmierci ojca przeniósł się z rodziną do Lwowa. We Lwowie ukończył w r. 1910 studia uniwersyteckie w zakresie filologii polskiej i klasycznej, po czym



uczył przez lat kilka w państwowych i prywatnych gimnazjach lwowskich, próbując jednocześnie sił w literaturze. Do Przemysła przybył na schyłku wojny, w miesiąc ledwie po ślubie z Kazimierą Gąsiorowską, koleżanką swą, nauczycielką muzyki i śpiewu, i tu przeżył bodaj najszczęśliwszy i najpomyślniejszy okres swego życia, pod każdym względem — osobistym, zdrowotnym, literackim.

Wśród pisarzy okresu międzywojennego Stefanowi Grabińskiemu przypadła rola i stanowisko najzupełniej wyjątkowe. Był zjawiskiem odosobnionym, egzotycznym nieomal, jako jedyny w całej bodaj literaturze polskiej fantasta najczystszej krwi. Dzieje polskiego fantazjotwórstwa literackiego są bowiem dość ubogie na ogół i można by je streścić właściwie w kilku dosłownie zdaniach. A więc najpierw romantyzm, potem Cyganeria Warszawska, nawiązująca wyraźnie do pełnej niesamowitego uroku fantastyki Hoffmanna, zapomniany dziś nieomal doszczętnie Szyrmer i niez mordowany w aktywności i w inwencji twórczej Kraszewski. Trochę tych dziewiętnastowiecznych prób fantazjowania, zresztą dość naiwnego, zebrał po latach Julian Tuwim w swej antologii *Polskiej noweli fantastycznej*. Istotnie naiwnego, ponieważ cała ta fantastyka ubiegłowieczna była niemal z reguły albo pospolitą mistyfikacją, znajdującą pod koniec opowieści najzupełniej rozsądne i racjonalne wyjaśnienie, albo elementem dekoracyjnym, igraszką i kaprysem rozbawionej imaginacji, albo wreszcie symbolicznym znakiem, parabolą i przypowieścią, która służyć miała po prostu bardziej sugestywnemu wykładowi pewnych prawd moralnych ludzkiego życia. U żadnego z twórców tego stulecia element fantastyczny nie osiągnął zatem rangi czynnika autonomicznego, będącego samoważnym celem dla siebie. Więcej zdziałał w tym zakresie modernizm, ale znowuż raczej dzięki licznym przekładom niż twórczości oryginalnej, bo i nasi moderniści byli nazbyt naiwni i poczciwi, aby potrafili na serio i z powodzeniem straszyć i przerażać. Twórczość Grabińskiego pojawiła się zatem na gruncie polskim właściwie bez wyprzedzeń, wyrosła nie z naśladownictwa czy mody, lecz z najgłębszej, osobistej potrzeby i organicznego popędu, a jej literackich koneksji i powinowactw szukać by należało raczej poza obrębem piśmiennictwa rodzimego, w wielkich tradycjach fantastyki światowej, sygnowanych nazwiskami Hoffmanna, Poego, Stevensona, Meyrinka. Źródła przecież najistotniejsze i pierwotne owych szczególnych skłonności i upodobań były najosobistsze, konstytucjonalne.

Grabiński był z usposobienia introwertykiem i samotnikiem, osobowością zwróconą raczej ku sobie aniżeli ku światu. Pogłębiła owe dyspozycje psychiczne wieloletnia choroba, nękająca od dzieciństwa, a nieuleczalna w tamtych czasach gruźlica, która go ostatecznie pokonała w czterdziestym dziewiątym roku życia. Względy profilaktyki zdrowotnej skazywały od lat najwcześniejszych na obronne odosobnienie. Przy nikłej stosunkowo aktywności zewnętrznej tym silniej, intensywniej pulsowało

życie myśli i wyobraźni. Grabiński wyraźnie potwierdzał tę supozycję w swych intymnych zwierzeniach.

Gdyby się zapytano — pisał w owych *Wyznaniach* — co uważam za dominantę własnej twórczości, odpowiedziałbym, że jest nią uczucie wielkiego zdumienia [...]. Na początku było zdumienie — tak zacząłbym pierwszy rozdział swej autobiografii. Cudowność życia i jego przejawów, zagadkowość zdarzeń, owa dziwność, o którą potracamy niemal na każdym kroku, kazały mi patrzeć na świat w zaraniu dni rozszerzonymi od zdumienia oczyma dziecka, przepoily uczuciem lęku i podziwu twórczość lat młodzieńczych [...]. Zdumienie i lęk — oto mój motyw przewodni, moja zasadnicza postawa wobec życia i jego spraw, rytm naczelny, w którym pulsują najistotniejsze tętna mej jaźni. Zjawiskiem wtórnym namiętna, uparta, nieustępliwa chęć zorientowania się w cudnym, odurzającym odmęcie, żądza opanowania żywiołu, wprowadzenia ładu i porządku w chaos życiowych fenomenów: moja myśl twórcza i światopogląd artysty<sup>1</sup>.

Nie tyle zatem z realistycznej obserwacji i analizy świata wyrastała ta twórczość, ile z intymnego marzenia i dziwnych snów o życiu. Dopiero potem sięgało się po książki i szukało się potwierdzeń dla swych subiektywnych przeczuć i niesamowitych doświadczeń. Kontakt ułatwiało niewątpliwie współbrzmienie wewnętrzne filozofii i literatury tamtego czasu z dominującym nastrojem osobowości samotnika i marzyciela. Niezależnie bowiem od tych konstytucjonalnych, organicznych skłonności twórczość Grabińskiego nie mało zawdzięczała czasom jego młodości. Były to pierwsze dekady naszego wieku, niosące z sobą przede wszystkim wielką rehabilitację irracjonalizmu na wszystkich polach działalności twórczej, w filozofii, w sztuce i w literaturze. Otwierały tajemnicze i nęcące sezamy Orientu, nurzały się w oparach tak modnej ówczesnie teozofii i spirytyzmu. Przez łamy „Życia” i „Chimery” przesunęły się nieomal wszystkie imiona i nazwiska pierwszej wielkości, których brzmienie oznaczało oryginalność, bezwzględną, urzekającą nowość, dreszcz niesamowity — Baudelaire, Poe, Maeterlinck, Huysmans, Barbey d’Aureville, Villiers de L’Isle-Adam, Strindberg, Kierkegaard, d’Annunzio, a po tych wstępnych prezentacjach runęła fala wielokrotnych przekładów. Nauka zdawała się wtórować tym nastrojom i dostarczać dodatkowych w tym kierunku podnieć. Nowoczesna psychologia i psychopatologia odkryły w człowieku żywioł demoniczny, a psychoanaliza mroczną i niepokojącą otchłań nieuświadomionych popędów. Świat rozbity na atomy, uwolniony od żelaznych i nieugiętych dotychczas determinizmów zachwiał się w swej bezpiecznej, pewnej i niewzruszonej konsystencji i począł się rozwiewać w widmowy bezkształt. Grabiński doskonale był zorientowany w owych tendencjach czasu, powoływał się na Fechnera, Jamesa, Bergsona, patronów dwudziestowiecznego irracjonalizmu, studiował wielotomowe apologie nowoczesnej „wiedzy tajemnej” Kiesewettera, Aksakowa, Schrenck-Notzinga, Boiraca, Crookesa, de Rochasa i klasyczne pomniki

---

<sup>1</sup> S. Grabiński, *Wyznania*, Polonia (Katowice), 1926, nr 141.

starej literatury demonologicznej Jana Baptysty Porty, del Ria, Jana Wiera, Bodina, Cardanusa i Campanelli. Sam był autorem nie ogłoszonego nigdy w całości studium *O twórczości fantastycznej* i eseju o Edgarze Allanie Poe pod znanym tytułem *Książę fantastów*. To był arcywzór niedoścignionej doskonałości, darzony bez zastrzeżeń trwałym i entuzjastycznym podziwem.

Zasadniczym aksjomatem pisarstwa był dla Grabińskiego postulat oryginalności. Rozróżniał trzy jej rodzaje: oryginalność absolutną, do której zaliczał „pomysły bezwzględnie świeże i fikcje dziewiczo nowe i niespodziane”<sup>2</sup> „szalonych fantastów” — Poego, Hoffmanna, Wellsa, Meyrinka, Stevensona; oryginalność polegającą na wyjątkowo odkrywczej interpretacji zjawisk tzw. „rzeczywistości eksperymentalnej życia”, spotykaną w utworach wielkich poetów doby romantyzmu, w dziełach Balzaca, Dostojewskiego, Ibsena czy Conrada; i wreszcie oryginalność przejawiającą się w swoistej nowatorskiej reinterpretacji odwiecznych mitów kulturowych.

Najwyższą realizację ideału widział w fantastyce, której źródła i genezy dopatrywał się w odruchach obronnych wyobraźni znużonej szarym i monotonią życia, w niepokoju metafizycznym i w wewnętrznej potrzebie antycypowania światów wolnych od przemocy, kłamstwa, niesprawiedliwości i krzywdy choćby w iluzorycznym literackim marzeniu. Wyróżniał dwie zasadnicze odmiany literatury fantastycznej: fantastykę zewnętrzną, konwencjonalną, do której zaliczał przede wszystkim całą rekwizytornię baśniową doby romantyzmu i neoromantyzmu, stanowiącą w stosunku do warstw podstawowych problematyki dzieła element wtórny, ornamentacyjny, oraz fantastykę wewnętrzną, psychologiczno-filozoficzną, dla której proponował nazwę psychofantazji lub metafantastyki. Punktem wyjścia fantastyki tego typu miała być analiza pewnych empirycznie sprawdzalnych fenomenów psychicznych albo metapsychicznych, stanowiących z kolei odskocznnię dla konstruowania śmiałych hipotez własnej, oryginalnej metafizyki literackiej. Ten właśnie rodzaj fantastyki absolutnej, integralnej, autonomicznej cenił najwyżej, a nie dostrzegając jej na gruncie polskim, usiłował ją samotnie tworzyć.

Literatura była dla Grabińskiego formą światopoglądu, wyrazem bardzo indywidualnej koncepcji i widzenia rzeczywistości. Koncepcja ta opierała się na trzech przesłankach, stanowiących jak gdyby założenie i fundament fikcji literackiej. Pierwszą z owych przesłanek było zdecydowane przekonanie o absolutnym prymacie myśli przed materią. Grabiński przyznawał się wyraźnie do tych platońskich źródeł swej metafizyki literackiej, ale wydaje się ponadto, że oddziaływał nań również romantyczny idealizm magiczny i filozofia genezyjska Słowackiego, a także pewne zaskakujące i sensacyjne nieomal hipotezy niektórych fizyków

<sup>2</sup> S. Grabiński, *Zagadnienie oryginalności w twórczości literackiej*, Pamiętnik Literacki 1925—1926.

współczesnych, jak Jeansa czy Eddingtona, skłaniających się ku pojmowaniu istoty świata na kształt aktu myśli. „Umysł — pisał Eddington — jest pierwszą i najbezpośredniejszą rzeczą w naszym doświadczeniu, wszystko inne jest tylko dalekim wnioskiem. Stąd przypuszczenie dalej jeszcze idące: że cała rzeczywistość jest natury duchowej”<sup>3</sup>. Akt stworzenia był aktem myśli, świat widzialny jest światem zmaterializowanej idei.

Grabiński uczynił z tej koncepcji jakby fundament swej artystycznej świadomości. „Myśl stwarza ciało i jego fizyczne predyspozycje”<sup>4</sup>. Rzeczywistość natury jest realizacją aktów intelektualnych jakiejś potężnej, suwerennej Inteligencji, która nieprzerwanie myśląc, wysnuwa z siebie wątek zdarzeń realnych. Najsugestywniej wyraził Grabiński tę ideę w symbolicznej *Dziedzinie*. Jest to historia twórcy, który zniecierpliwiony niewydolnością środków, jakimi posługiwał się dotychczas, dążąc do realizacji artystycznych pełniejszych, doskonalszych, zrywa wszystkie mosty, jakie go łączyły z rzeczywistością, zamyka się w ustronnej samotni i z fanatyzmem szaleńca zapuszcza się coraz głębiej w światy swego marzenia. To absolutne zamknięcie się w kręgu własnej myśli staje się początkiem wyłaniania jakby nowych form bytu, myśl sprężona i skoncentrowana w jednym kierunku zaczyna z wolna przyoblekać się w ciało; ustronne pustkowie, owa właśnie „dziedzina”, przepełniona po brzegi rozczynem idei samotnika, zaczyna pulsować tajemnym życiem, nabrzmiewać zapowiedzią groźnych i nieobliczalnych wydarzeń.

Przypisanie aktowi myśli siły kreatorskiej prowadziło z kolei ku drugiej podstawowej przesłance filozoficznej sztuki Grabińskiego, ku pluralistycznej koncepcji świata. Grabiński powoływał się w tym zakresie na współczesnego filozofa i psychologa amerykańskiego Williama Jamesa, który znany powszechnie jako twórca pragmatyzmu był zarazem wyznawcą swoistego pluralistycznego spirytualizmu. Świat wyobrażał sobie jako rzeczywistość jakby wielostrefową, wielopłaszczyznową, przyjmując jednocześnie, że pomiędzy owymi kondygnacjami i strefami dokonuje się nieustanna osmoza i wzajemne oddziaływanie. Przyznawał owym współistniejącym płaszczyznom bytu względną niezależność, był przekonany, że w rzeczywistości jest miejsce na wolność i tworzenie rzeczy nowych, że rzeczywistość jest plastyczna, a każdy może dodać swoje *fiat* do *fiat* Stwórcy. W pluralistycznej ontologii twórcy pragmatyzmu dostrzegł Grabiński jedną z walnych przesłanek i argumentów na rzecz bliskiego mu spirytualistycznego i woluntarystycznego poglądu na świat. Oczywiście wszelkie hipotezy filozoficzne interpretował po swojemu, brał z nich, co mu odpowiadało lub zdołało pociągnąć nie zamierzonym nieraz ładunkiem poezji, nie troszcząc się bynajmniej, czy rozwija myśl cudzą zgodnie z in-

<sup>3</sup> Zob. W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. 3, Warszawa 1950, s. 386.

<sup>4</sup> S. Grabiński, *Salamandra*, Poznań 1924, s. 8.

tencją autora. Tak było np. z głośną w swoim czasie rozprawą Leona Chwistka *Wielość rzeczywistości* (1921). Chwistek przeprowadził w niej czysto logiczną analizę pojęcia rzeczywistości, ale Grabińskiego przynęcił frapujący tytuł, i oto rozprawa logika i matematyka stała się dlań nieoczekiwane punktem wyjścia sugestii metafizycznych wcale przez autora nie zamierzonych. Grabińskiego to nie obchodziło; rzecz zastanowiła samą oryginalnością postawienia problemu, a myśl artysty, pchnięta początkowym impulsem, pobiegła potem już własnymi i niezależnymi torami.

Wychodząc z założeń owego pluralizmu ontologicznego, Grabiński rozwijał akcję swych utworów jakby w kilku planach. Rzeczywistość natury poszerzona o czwarty wymiar odsłaniała swoje nowe, nieznanne i niesamowite oblicze. Wystarczało po prostu wpaść niejako na właściwą kombinację sygnałów, by tajnym, sekretnym ruchem przeskoczyły niewidzialne stawidła i przekładnie, wydłużając przyziemne tory w bezkres nieskończoności. Toteż w świecie Grabińskiego, w nie dających się przewidzieć punktach i momentach dokonują się nieustannie przesunięcia współistniejących i luzujących się wzajemnie kondygnacji, płaszczyzn, poziomów, i oto nie wiadomo kiedy i jak przekraczamy granice świata fenomenalnego, wstępując w tajemniczą dziedzinę „tamtego brzegu”. W uregulowany nurt zjawisk, ujętych w bezpieczne łożyska wiedzy racjonalnej, włączają się raz po raz jakieś obce fale i wiry, zakłócając uświęcony nawykiem porządek rzeczy. W bezpośrednim otoczeniu, w granicach znanej, trójwymiarowej rzeczywistości istnieje jednocześnie rzeczywistość inna, odmienna, niewidzialna, która tylko niekiedy daje znać o sobie w gestach tajemniczych. Przeczucie istnienia owej obronnie odizolowanej, choć nie mniej w przekonaniu pisarza realnej „nadrzeczywistości” oraz żarliwa chęć jej objawienia, to jeden z przewodnich, podstawowych motywów tego pisarstwa. Symbolem owego pluralizmu egzystencji jest „ślepy tor”. „Uboczna, wzgardzona odrośl szyn, samotne odgałęzienie toru”<sup>5</sup>. Z tego martwego i zapomnianego pustkowiecia emanuje jednakoż jakaś urokliwa poezja nie spełnionych porywów, które sprężone w ładunek potencjalnej energii mogą się zrealizować w nie dających się przewidzieć kształtach i o niewiadomej godzinie. „Tęsknota bez nadziei ziszczeń rodzi pogardę i nasycy się sobą, aż przerośnie mocą pragnień szczęśliwą rzeczywistość [...] przywileju. Rodzą się tu utajone siły, gromadzą od lat nieziszczone moce. Kto wie, czy nie wybuchną żywiołem. A wtedy prześcigną codzienność i spełnią zadania wyższe, piękniejsze niż rzeczywistość. Sięgną poza nią”<sup>6</sup>.

Z symbolem „ślepego toru” wkraczamy w trzeci krąg inspiracji światopoglądowych pisarza. Jest nim dynamiczna teoria bytu. Z koncepcją wariabilizmu musiała zapewne zapoznać Grabińskiego-filologa już myśl

<sup>5</sup> S. Grabiński, *Demon ruchu*, wyd. 2, Lwów 1922, s. 152.

<sup>6</sup> *Ibid.*, s. 153.

antyczna, heraklitejskie źródła kosmogonii autora *Księgi ognia* wydają się niewątpliwe. Byt, trwanie są złudzeniem zmysłów. Nie ma żadnego „jest”, lecz wszystko „płyń”, nic nie jest tym, czym przed chwilą było, i niepodobna wejść powtórnie do tej samej rzeki. Natura jest ciągłą śmiercią i ciągłym rodzeniem się. Ta myśl Heraklita ożyła nieoczekiwanie na przełomie stuleci w najróżniejszych ujęciach. Teozofia głosiła ze staroindyjskiej kosmogogenezy przejętą koncepcję świata jako wytworu potężnego wydechu i wdechu Brahmy. W ustawicznym wibrowaniu materii dokonują się potężne procesy transformacji i ewolucji ku coraz wyższym, doskonalszym formom istnienia. Starą ideę wiecznego ruchu i wiecznego powrotu ponownie wydobył z niepamięci Fryderyk Nietzsche. Ale najdoskonalszy i najsugestywniejszy wyraz owemu dynamicznemu pojmowaniu istoty życia dała filozofia Bergsona, która dla pokolenia Grabińskiego była ostatnią i najwyższą rewelacją myśli. „Materia czy duch — rzeczywistość objawiła nam się jako wiekuiste stawanie się”<sup>7</sup> — pisał Bergson — jako „życie niczym z góry nie określone [...], które tworzy się z własnego, immanentnego pędu” i „którego istotę bezpośrednio w nas samych ujmujemy jako nieprzerwane, nie mające punktów spoczynku trwanie-czas, rzecz samą w sobie”<sup>8</sup>. W przepływie bez końca każdy moment i zjawisko są dalszym ciągiem poprzednich, „trwanie [...] to ciągły postęp przeszłości, która wgryza się w przyszłość i nabrzmiewa idąc naprzód”<sup>9</sup>. Odrzucając mechanistyczny finalizm i determinizm, Bergson głosił całkowitą żywiołowość i wolność życia, które wyniknąwszy z immanentnego ruchu początkowego, mocą swej nigdy nie wyczerpanej energii podąża naprzód, nie skrępowane żadnymi zewnętrznymi prawami, ku kształtom najzupełniej oryginalnym i niepowtarzalnym, ustępującym kolejno miejsca formom wciąż nowym i odmiennym.

Z takiej to dynamicznej koncepcji bytu narodził się cykl nowel kolejowych Grabińskiego *Demon ruchu*, który w polskiej opinii literackiej i czytelniczej znalazł najżywszy bodaj i najgłośniejszy rezonans. Obraz środowiska, wystudiowany w realiach aż do najdrobniejszych szczegółów, nie prowadził tu jednakże do jakiejś realistycznej wizji tego świata. Świat ten był równie pełen niezgłębionych i nie docieczonych tajemnic jak cała rzeczywistość dokoła. Grabiński dostrzegał w nim istnienie i działanie niesamowitego i zagadkowego czynnika, owego właśnie „demonu ruchu”, który przyczajony w organizmie kolei kieruje niewidzialnie jej wewnętrznym życiem, przekreśla ustawicznie wszystkie ludzkie rachuby i obliczenia, dezorganizuje uświęcony nawykami ład i porządek, wywołuje tragiczne, groźne katastrofy, aby uświadomić i przypomnieć swą absolutną suwerenność. Kolej stawała się symbolem motorycznej zasady życia, bergsonowskiego *élan vital*, potężnej siły „znikąd rodem,

<sup>7</sup> H. Bergson, *Ewolucja twórcza*, Warszawa 1913, s. 231.

<sup>8</sup> J. W. Dawid, *O intuicji w mistyce, filozofii i sztuce*, Kraków 1913, s. 31.

<sup>9</sup> H. Bergson, op. cit., s. 10.

co pędzi światy przez międzyplanetarne przestworza w kręgach wirów bez początku i końca”<sup>10</sup>.

Potwierdzeń dla swej pluralistycznej koncepcji świata szukał Grabiński w dwu jeszcze osobiwych i dość rzadko w naszym piśmiennictwie eksploatowanych dziedzinach — w parapsychologii i w psychopatologii. Wprowadzając w zakres swych zaciekawień literackich fenomeny nadnormalne: telepatię, telekinezę, zjawiska materializacji, Grabiński nie miał oczywiście na celu epatowania czytelników samą „sensacyjnością” tych niezwykłych motywów, lecz widział w nich po prostu potwierdzenie swoich hipotetycznych supozycji, że byt jest rzeczywistością bardziej skomplikowaną niż potocznie sądzimy. Z analogicznych powodów przyciągnęła jego uwagę psychopatologia, w czym nie był zresztą w tamtych czasach odosobniony. Zaczęło się to bodaj jeszcze w XIX wieku od wystąpień profesora uniwersytetu w Turynie Cesara Lombroso, który pierwszy wskazał na istnienie współczynnika psychopatycznego w jednostkach twórczo uzdolnionych. Wątek ów podjęła gwałtownie się rozwijająca psychiatria i psychopatologia lat dwudziestych i trzydziestych naszego wieku, wykazując dowodnie, jak niesłychanie niepewna jest granica oddzielająca to, co potocznie nazywamy normą psychiczną, od anomalii. Dla Grabińskiego owa „ciemna strefa” ludzkiej psychiki i życia, zjawiska szaleństwa i obłądu, rozdwojenia osobowości, sobowtórstwa, somnambulizmu, katalepsji przedstawiały szczególny i dodatkowy urok jako jeszcze jedno świadectwo, zdające się przemawiać na rzecz immanentnej dziwności i tajemniczości świata, jego zdumiewającego polimorfizmu. Owe anomalie psychiczne, odchylenia i głębokie dewiacje to według Grabińskiego jakby protuberancje życia, wyrzucone z jego głębin nadmierną prężnością soków; w nich to wygaduje się jak gdyby pandemonium bytu, a stopniowe pograżanie się w mroki obłądu to niekiedy wbrew pozorom powolne wstępowanie w świetlisty krąg jasnowidzenia.

Grabiński debiutował w r. 1909 pod pseudonimem Stefan Żalny niewielkim tomikiem nowel pt. *Z wyjątków. W pomrokach wiary*. Zbiór ten, zawierający w formie niejako załączkowej wszystkie nieomal osobliwe znamiona tzw. grabińszczyzny, na skutek uderzających mankamentów ukształtowania artystycznego nie zwrócił szerszej uwagi i rychło poszedł w niepamięć. Toteż dopiero wydany w dziewięć lat później następny w kolejności zbiorek nowel *Na wzgórzu róż* uznany został za właściwy debiut, otwierając autorowi drogę do literatury. Życzliwie przyjęty przez Irzykowskiego i Horzycę, został powitany jako zjawisko wnoszące nowy i oryginalny ton. Ale kamieniem węgielnym krótkotrwałej zresztą sławy i popularności pisarza stał się dopiero wydany w roku następnym *Demon ruchu*, cykl nowel kolejowych, który mimo realistycznego na pozór i prozaicznego tworzywa stał się jedną z najciekawszych rewelacji w polskiej literaturze fantastycznej. Wokół codziennej, szarej,

<sup>10</sup> S. Grabiński, *Z mojej pracowni*, Skamander 1920, z. 2.

odartej z wszelkich uroków pracy kolejarzy rozsunął Grabiński dziwnie niepokojącą aurę tajemnicy, baśni i marzenia. Wszystkie najprostsze i najpowszedniejsze akcesoria środowiska — linie dróg żelaznych, wyprężone ku horyzontom, stacje i dworce pogrążone w sennej nudzie oczekiwania, nerwica podróżnych tłumów, jednostajny rytm nadbiegających i odchodzących pociągów, a jednocześnie ta nadbudowa fantastyczna, jaką wznosiła imaginacja pisarza na prozaicznym podścielisku powszednich faktów — błękitne mity „ślepych torów”, rozszalałe maszyny, pędzone wolą obłąkańców w bezkres przestrzeni, stanowiły jedyną w swym rodzaju literacką transpozycję owej bergsonowskiej idei *élan vital*, życiotwórczej energii, przenikającej wszechświat w niezmordowanym dążeniu ku ciągle nowym i nie dającym się przewidzieć manifestacjom życia.

Po sukcesie *Demona ruchu* przyszedł kilkuletni okres szczególnej aktywności twórczej Grabińskiego. Zaczęły się więc pojawiać w krótkich stosunkowo odstępach czasu nowe tomy nowel: *Szalony pątnik* (1920), *Niesamowita opowieść* (1922), *Księga ognia* (1922), *Namiętność* (1930), które autor coraz częściej wiązał w zamknięte cykle na zasadzie tematycznego powinowactwa. I tak *Księga ognia* osnuta została wokół herakli-tejskiej metafizyki ogniowej, *Namiętność* wokół najrozmaitszych ujęć tematu wyekspozowanego w tytule.

W tymże czasie pokusił się Grabiński o podbój sceny, pisząc trzy dramaty: *Wille nad morzem*, *Zaduszki* i *Larwy (Manowiec)*, z których dwa pierwsze były wystawione w teatrach Warszawy, Lwowa i Krakowa. Próba stworzenia dramatu par excellence fantastycznego, w którym żywioł dziwności i tajemnicy byłby przedmiotem samowaznym, a nie dekoracją, konwencją, symbolicznym znakiem, powiodła się niestety tylko połowicznie. Dramatom niepodobna było odmówić oryginalności oraz inwencji tematycznej, ale jednocześnie ich materia treściowa, abstrahująca od konfliktów i namiętności ludzkich i przesuwająca punkt ciężkości w sferę oderwanych problemów metapsychicznych, nasuwała wątpliwości, czy w ogóle nadaje się ona do ujęcia dramatycznego. Zniechęcony odmową wystawienia *Larw* Grabiński zaniechał dalszych wysiłków w tym kierunku, zwracając się ku coraz skuteczniej rywalizującej z teatrem sztuce filmowej. Z filmem wiązały go, jak się zdaje, od pierwszych zainteresowań tą sztuką szczególnie bliskie i zażyłe kontakty. Początkowe lata dwudzieste w dziejach filmu europejskiego są okresem dominacji ekspresjonizmu. Wtedy to właśnie pojawiają się takie klasyczne obrazy, utrzymane w poetyce tego kierunku, jak *Gabinet doktora Caligari* Wiennego, *Nosferatu* Murnaua, *Doktor Mabuse* Langa, *Golem* Wegenera, *Student z Pragi* Stellana Rye. Dominujące motywy tych ekscytujących utworów stanowiły hipnoza, obłąkanie, somnambulizm, lunatyzm, roz-dwojenie osobowości, ukazywane na tle odpowiednio przystosowanej niesamowitej scenerii kubistycznie zdeformowanych domów, ulic, ponurych



zaułków, korytarzy, lochów i zapadni. Zdaje się nie ulegać wątpliwości, że klimat tej kinematografii w znacznym stopniu ukształtował własne zainteresowania i tematyczną inwencję Grabińskiego, choć bezpośrednio jego kontakty z kinem zaznaczyły się dość skromnie jednym zrealizowanym przez Leona Trystana filmem średniometrażowym, osnutym na pomysle noweli Grabińskiego *Kochanka Szamoty* oraz na jednym pełnometrażowym, ale nigdy nie zrealizowanym scenariuszu *Fantastyczny manowiec*.

W r. 1924 ukazała się pierwsza powieść Grabińskiego *Salamandra*. Osnuta na motywie walki dobra i zła, która toczy się jednocześnie w płaszczyźnie empirycznej oraz w płaszczyźnie snu i czwartego wymiaru, jest swoistym popisem wyjątkowej erudycji pisarza w zakresie magii i demonologii. To łączenie realizmu, opartego na fundamencie faktów i zjawisk doświadczalnie sprawdzalnych z jednoczesną ich projekcją i przedłużaniem w strefę sfer pojętej transcendencji, stanie się generalną zasadą kreowania świata przedstawionego we wszystkich pozostałych powieściach pisarza. W *Cieniu Bafometa* (1926) w zależności od rodzaju napięcia jasnych czy ciemnych sił psychicznych w człowieku akcja powieści przesuwa się w ustawicznie inne płaszczyzny wielostrefowo zbudowanej rzeczywistości przedstawionej. W *Klasztorze i morzu* (1928) mistyka życia klasztornej kojarzy się na zasadzie równoległych rozwijających się wątków fabularnych z sumiennie wystudiuowanymi realiami kaszubskiego folkloru. W *Wyspie Itongo* (1936) fabuła powieści, jak zwykle u Grabińskiego zanurzona w półmroku zjawisk nadrealnych, rozwija się w scenerii z dużą sprawnością pisarską podrobionej egzotyki polinezyjskiej. Jedynym utworem powieściowym pisarza w założeniu realistycznym, aczkolwiek również obracającym się w dziedzinie zjawisk anormalnych z pogranicza psychopatologii, są nie dokończone i w rękopisie zachowane *Motywy docenta Ponowy*. Wątkiem wiążącym wszystkie te powieści jest problemat winy i kary, odpowiedzialności moralnej za każdy najmniejszy nawet negatywny odruch świadomości i podświadomości ludzkiej.

Krytyka wysuwała dość często pod adresem Grabińskiego rozmaite pretensje, a zwłaszcza dotyczące rzekomych uproszczeń psychologicznych w jego kreacjach postaciowych oraz dziwacznej obcości jego świata pisarskiego, tak niewiele mówiącego o potocznym, powszednim życiu. W epoce, w której literatura nastawiona była programowo na codzienność i „szarego człowieka”, świat fantastycznej fikcji autora *Niesamowitej opowieści* mógł istotnie odstręczać swym rzekomym dziwactwem. Zasadnicze nieporozumienie między pisarzem a zdecydowaną większością jego krytyków literackich polegało jednakowoż na upartym ignorowaniu czy też niedostrzeganiu całkowicie oryginalnych i swoistych ideowo-artystycznych założeń tej twórczości, której niepodobna opisać ani ocenić za pomocą miar i kryteriów konwencjonalnych. Akcenty semantycz-

ne są w tym piśarstwie zupełnie inaczej rozłożone niż w utworach przeciętnej, realistycznej czy naturalistycznej szkoły literackiej. Grabińskiego nie interesował w zasadzie ani świat fenomenalny, ani psychologia ludzi zwyczajnych. Cała zjawiskowość natury była dlań jedynie strefą znaków zmysłowych, poprzez które wygaduje się tajemna i ukryta za nimi rzeczywistość wyższego rzędu. Rzeczywistość tę odsłonić, objawić — było właśnie zadaniem.

Swoje przelotne zresztą i krótkotrwałe powodzenie piśarskie zawdzięczał Grabiński doskonałemu opanowaniu rygorów poetyki literackich „dreszczowców”. Aby wywołać dreszcz niesamowity, ukazać dziwność i tajemniczość życia, nie wystarczy sięgnąć po niezwykły temat. Estetyczne działanie tego typu twórczości, jaki Grabiński uprawiał, zaczyna się zazwyczaj od działania nastrojem. Elementem współtworzącym ów nastrój, ową atmosferę niesamowitości i grozy jest u Grabińskiego odpowiednia przestrzenna i czasowa lokacja zdarzeń. Scenerię i topografię wyznacza więc u niego najczęściej jakieś tajemnicze ustronie, jakiś dom opuszczony, czasem stacja kolejowa albo posterunek dróżnika, zagubione gdzieś na głuchej, zapomnianej przestrzeni bądź rzucone na krańce świata niby wywiadowcze forpocztę, wysunięte daleko w obcą, groźną dziedzinę „tamtego brzegu”. Innym razem porzucona przez mieszkańców w odległej dzielnicy miasta samotna willa, w pustce zdziczałego ogrodu śniąca w księżycowej poświacie groźne i tragiczne dramaty, albo jakaś ubocz, zaułek, odludny i posepny, miejsce, w którym „straszy”. Grabiński był właściwie pierwszym u nas piśarzem, który ów motyw domów „nawiedzonych”, z na pół ludowej baśni i gawędy przejęty, twórczo spożytkował i dał mu literacko sugestywny kształt.

Ale nie tylko miejsce ma tu ważne i istotne znaczenie. Piśarz, który pragnął być „odgadywaczem zaświatów”, a w życiu dostrzegał samą dziwność i grozę, szukał również odpowiednich lokacji czasowych, które by wyrażeniu owej dziwności sprzyjały. Ponieważ tajemnica zdaje się nie znosić słonecznej pełni i blasku dnia, przeto świat Grabińskiego zanurzony jest przeważnie w mrocznych szarzyznach między zmierzchem a nocą. Są to godziny przeczuć, lęków i oczekiwania na coś, co się spełnić może lub musi. W zasnuty deszczem i szarugą jesienny wieczór zdaje się wyraźniej i natrętniej pukać w drzwi i do okien to „coś” — dalekie, groźne, zagadkowe.

Talent piśarski Grabińskiego ujawnił się najpełniej w noweli; poetykę tego gatunku opanował nieomal w stopniu absolutnym i uczynił ten rodzaj głównym polem swej literackiej aktywności. Nowele Grabińskiego komponowane są prawie na zasadzie matematycznych równań. Ta zdumiewająca precyzja wewnętrznej struktury opowiadania osiągnana jest w ten sposób, że w toku narracji wprowadza autor kolejno cały szereg motywów, których znaczenia niepodobna zrazu uchwycić. Wszystkie jednakowoż wprowadzone w obręb utworu elementy treści odsłaniają

z perspektywy finału swoją funkcyjną ważność i najściślejszą współzależność. Uświadomienie sobie tej współzależności równa się rozwiązaniu. Po przeczytaniu nowela przedstawia się jak matematyczne równanie o wielu niewiadomych, w którym wszystkie zagadkowe znaki „x” i „y” zostały rozwiązane i wymienione na konkretne wartości. Ta żelazna logika w rozwijaniu wątków fabularnych sprawia, że mimo fantastyczności założenia opowiadania Grabińskiego odznaczają się niezwykle zdolnością pobudzania i fascynowania imaginacji. Wywiązuje się z nich silna, nie dająca się odeprzeć sugestia, która każe wierzyć niejako w te niesamowite historie wbrew perswazjom rozsądku i praktycznej trzeźwości.

Literatura anglosaska stworzyła pewien charakterystyczny rodzaj narracji, który się określa nazwą *thrill-story*, opowiadania budzącego dreszcz niesamowity. *Thrill-story* to gatunek noweli, od której, gdy się zacznie ją czytać, niepodobna się oderwać. Zafascynowany niepokojącym brzmieniem pierwszych słów narratora czytelnik nie jest zdolny spod ich sugestii się wyzwolić, dopóki nie doczyta lub nie wysłucha opowieści do końca. Jest to zatem kompozycja oparta na wyzwoleniu już od pierwszych zdań szczególnie wysokiego potencjału napięcia i na podsycaniu tego napięcia niemal po kres narracji. Zasadniczy ton i klimat opowiadania to w rozmaitych gradacjach występujące uczucie lęku, bo *thrill-story* to odmiana noweli z gatunku niesamowitych. Otóż w swych najlepszych utworach jest Grabiński na gruncie polskim klasykiem i mistrzem tego pisarskiego rodzaju. Potrafi on w wyrafinowany sposób zgęszczać tajemnicę, wciągać coraz głębiej w niedocieczony mrok zjawisk i zdarzeń zagadkowych, mnożyć niespodzianki, niepokoić, komplikować i gmatwać sytuacje, rozstawiać liczne znaki zapytania i odsuwać wciąż dalej moment katastrofy. Niezrównany w mocnych uczuciowo finałach, operuje ze sprawnością wirtuoza zaskakującą pointą. Ale rzecz znamieną, szokujące zakończenie nie zawsze bywa równoznaczne z całkowitym, bezwzględny wyjaśnieniem sytuacji. Akcję opowiadania, rozwijającą się wzdłuż nieugiętych i logicznych linii, zamyka pisarz często znakiem zapytania, niedopowiedzeniem myśli do końca. Ale w tym właśnie odracjonalizowaniu pomysłu kryje się największa wartość nowel Grabińskiego. To zawieszenie w niepokojącej niepewności, ten znamieny akcent niedomyślenia, położony w finale opowieści, działa mocno i ze skutkiem absolutnie pewnym, ponieważ tajemnica wyjaśniona bez reszty straciłaby swój atrybut sprawy tajemniczej, a z niedopowiedzenia wywiązuje się ów niesamowity opar dziwności, który stanowi największy urok tego pisarskiego gatunku.

Ze względu na charakter uprawianej twórczości, nazbyt odbiegający od konwencjonalnych modeli literatury popularnej, Grabiński prezentuje się jako pisarz raczej wąskich, zamkniętych kręgów czytelniczych. Z tym ograniczeniem należałoby mu przeciw wyznaczyć w piśmiennictwie polskim stanowisko własne, mocne i trwałe z dwu co najmniej

względów. Pierwszy to absolutna osobność i niezwykłość jego twórczości. Wzbogaciła ona naszą kulturę literacką o nowy ton, który zapewne nigdy nie będzie brzmiał najgłośniejszym, ale jest konieczny i cenny, ponieważ niewątpliwie pomnaża i poszerza zakres zdobyczy i osiągnięć naszej literatury narodowej. Uwolniony swoją sztukę od wszelakich serwitutów pozaliterackich, Grabiński zbliżył ją ku Europie i ku sztuce światowej. Karol Irzykowski miał oczywistą rację, gdy witając przed pięćdziesięciu z górą laty debiut Grabińskiego, stwierdzał przy okazji, że jego „nowele mogłyby się śmiało pojawić w przekładzie za granicą, gdyż stoją na poziomie europejskim i nie potrzebowałyby się sztucznie lansować jako specjalne emanacje duszy polskiej”<sup>11</sup>. Za Grabińskim zdaje się przemawiać również niewątpliwa doskonałość jego pisarskiego rzemiosła. Miał on oczywiście swoje porażki i niepowodzenia, jak każdy pisarz, ale jego najdojrzalsze rewelacje artystyczne wytrzymują wszelkie porównania z najbardziej renomowanymi arcydziełami fantastycznej powieści i nowelistyki światowej.

Wierny przyjaciel i wielbiciel Grabińskiego Karol Irzykowski w jednym ze szkiców wspomnieniowych dawał taką receptę na czytanie jego utworów:

Opowieści jego — zalecał — trzeba czytać późnym wieczorem zimowym, przy drzwach płonących na kominku, gdzieś na wsi, gdy na dworze „zawierucha mokrym śniegiem dmie”, a wilki gdzieś wyją. Zamknąć radio i słuchać, czy wiatr okna nie otworzy i nie nawionie do izby czegoś nieokreślonego. Po czytaniu nie zasypiać, bo i tak zasnąć nie będzie można, lecz rozmawiać długo w noc o krańcach ziemi, o niebie i piekle, o naszych nieboszczykach i wspomnieć także o nieszczęśliwym za życia, tak utalentowanym czarnoksiężniku literackim [...] Stefanie Grabińskim<sup>12</sup>.

Jakkolwiek nie należy traktować tego zalecenia zbyt dosłownie i serio, definiuje ono niezwykle trafnie frapującą oryginalność i wyjątkowość fenomenu. To naprawdę fascynujące zjawisko, taki „Faust gimnazjalny starej daty”, przedziwnym trafem zabłąkany w nasze trzeźwe, materialistyczne stulecie i na przekór wszystkim rozsądkom naszej podejrzliwej i sceptycznej epoki spisujący swoją fantastyczną opowieść o niesamowitej dziwności życia.

1958

<sup>11</sup> K. Irzykowski, *Fantastyka*, Maski 1918, z. 33. W wydawanej przez zachodniemieckie wydawnictwo Insel Verlag Bibliothek des Hauses Usher ukazał się po ostatniej wojnie wybór nowel Grabińskiego w tłumaczeniu Klauza Staemmlera pt. *Das Abstellgleis. Unheimliche Geschichten*. W przekładzie tego samego tłumacza znajduje się w przygotowaniu drugi tom opowiadań i jedna powieść. W numerze 34 z r. 1973 austriackiego czasopisma Quarber Merkur ukazał się obszerny artykuł polskiego germanisty Marka Wydmucha pt. *Der Dichter des Abstellgleises: Stefan Grabiński. Eine Einführung in Leben und Werk*.

<sup>12</sup> K. Irzykowski, *Magik niesamowitości. Po zgonie Stefana Grabińskiego*, [w:] *Lżejszy kaliber*, Warszawa 1938, s. 83.

## Nad dziełem Marii Dąbrowskiej

Ktokolwiek zastanawiał się nad twórczością Marii Dąbrowskiej, ten niejednokrotnie musiał zapewne doświadczać poczucia niezwykłości i wyjątkowości zjawiska. Niezwykłość polega na tym, że twórczość ta zrobiła zawrotną — jeśli tak to można określić — i olśniewającą karierę na przekór wszelkim oczekiwaniom. Okoliczności nie układały się najlepiej. *Noce i dnie*, główne i największe dzieło Dąbrowskiej, ukazały się w czasie, kiedy to mówienie o upadku powieści, o rzekomym wyczerpaniu się tematycznych i formalnych możliwości tego gatunku zaczynało uchodzić nieomal za kryterium szerokości i nowoczesności poglądów. Twórca jednego z najgłośniejszych kierunków w sztuce dwudziestowiecznej, nadrealizmu, André Breton, wyznawał bez ogródek, że nigdy rzekomo nie był zdolny posunąć się w lekturze jakiegokolwiek powieści poza pierwszą stronę, tak go zawsze nudził i przyprawiał o ziewanie ten typ pisarstwa. W Polsce identycznie to samo twierdził Julian Przyboś, który — jak to wielokrotnie zapewniał — organicznie nie znosił tego gatunku literatury i jeśli brał niekiedy do ręki niektóre wybitniejsze jego okazy, to nieomal wyłącznie dla piękności języka. Tak właśnie odczytywał on podobno *Noce i dnie*, nie tyle dla ich treści, ile dla stylu.

Otóż zdumiewające jest, że w tym właśnie czasie, kiedy to w kręgach nowatorów i wielbicieli nowoczesności szanse powieści zdają się przedstawiać niemal beznadziejnie, gdy wróży się jej niechybny i ostateczny koniec, pojawia się i zyskuje z miejsca powszechne uznanie oraz trwałą, nie słabnącą bynajmniej z biegiem lat poczytność powieść w swojej literackiej fakturze najzupełniej konwencjonalna, chciałoby się nawet powiedzieć, gdyby nie doskonałość artystyczna dzieła, powieść tradycyjna, staroświecka, ostentacyjnie nie zauważająca jakby zupełnie rewolucyjnych aspiracji prozy współczesnej.

A oto drugi zastanawiający fakt. Literatura dwudziestowieczna z coraz większą dezaprobatą odnosi się do eksploatawania w twórczości literackiej motywów autobiograficznych, które się określa pogardliwym mianem „pakierstwa”, jako że „pakuje się” do powieści wszystko, co autor zapamiętał i przeżył. Od literatury należy żądać, aby tworzyła światy nowe, nie istniejące, aby dawała pierwszeństwo wyobraźni, a nie

naśladowała czy odpisywała życie. Po cóż mówić raz jeszcze o tym, co i tak istnieje bez pomocy pisarza? Jest to marnowanie tej cudownej zdolności fantazjowania i wyobrażania sobie, w którą niektórzy ludzie są tak szczęśliwie przez naturę wyposażeni. Pisarz winien przeto wyzyskać ową przyrodzoną mu umiejętność zmyślenia rzeczy, które istnieją tylko w jego imaginacji, i tworzyć dzieła mówiące o tych przedziwnych i fascynujących przygodach wyobraźni, jakie w życiu realnym nigdy się zdarzyć nie mogą.

Otóż w tym właśnie czasie, gdy ów język kreacyjny zdaje się coraz silniej i z pewnym skutkiem wypierać z literatury „staroświecki”, „nie-współczesny” język ekspresyjny, odtwarzający i wyrażający, mamy oto do czynienia w twórczości Marii Dąbrowskiej z dziełem zdawałoby się zupełnie anachronicznym, bo utkanym niemal w całości z owej tak bardzo dziś niemodnej substancji najbardziej własnej, osobistej, indywidualnie przeżytej, doświadczonej.

I wreszcie znamię ostatnie wyjątkowości dzieła, to jego swoista jednotematyczność. Dąbrowska jest poniekąd, co może się wydać paradoksalne, autorką jednej książki. Jeśli pominąć bowiem jej publicystykę społeczną i literacką, która przy całej swej świetności sama przez się nie zapewniłaby pisarce pozycji, jaką w piśmiennictwie naszym zajęła, jeśli pominąć dramaty, oczywisty margines, nie dorównujący poziomowi dzieła głównego, to w istocie ma się to wrażenie jak gdyby jednej książki, na wiele co prawda rozpisanej tomów, lecz przecie jednej. Wszak i opowiadania dziecięce, i *Ludzie stamtąd*, i *Znaki życia* to jakby epizody *Nocy i dni*, które już nie znalazły sobie miejsca w kompozycji tego olbrzymiego obrazu. Postaci i problemy w nich występujące przynależą w istocie do tego samego kaliniecko-serbinowskiego świata, z którym obcujemy w jej imponującej epopei rodzinnej.

Tak więc fenomen niecodzienny — dzieło w swym kształcie artystycznym najoczywściej tradycyjne, istniejące niejako poza tym wszystkim, czym zachłystuje się krytyka potoczna, tak snobistycznie adorująca wszelkie nowalie, twórczość o względnie wąskim, ograniczonym kręgu doświadczeń, zdobywa sobie wyjątkowe, nie kwestionowane miejsce w literaturze swego czasu, już za życia pisarza zaliczone do rzędu dzieł niejako klasycznych, a ten werdykt powszechny usankcjonowany zostaje autorytetem najwyższej instancji naukowej w kraju, Polskiej Akademii Nauk, która organizuje na cześć pisarza żyjącego (a to znów wypadek bez precedensu) sesję naukową w międzynarodowej obsadzie.

Nasuwa się zatem pytanie, w czym się zawiera tajemnica tego tak oczywistego, a przecież zastanawiającego sukcesu? Zastanawiającego, bo twórczość Dąbrowskiej jest przypadkiem dla pokąźnego odłamu krytyki współczesnej niesłychanie kłopotliwym, zdaje się jaskrawo zaprzeczać owym efektownym konstrukcjom, które nazbyt pośpiesznie, przeceniając z braku dystansu i właściwej perspektywy pewne hałaśliwie,

a z tupetem się narzucające efemeryczne zjawiska, doszukują się i nawet widzą nieuchronne jakoby konieczności wymierania gatunków tam, gdzie tych konieczności w istocie nie ma.

Krytykowi, który pragnie rozwikłać niepokojącą tajemnicę sukcesu, narzuca się nasamprzód, jako rys uderzający szczególnie, całkowita w potocznym, czytelniczym odbiorze przejrzystość, niezauważalność języka. Wydaje się to zresztą jakimś naturalnym wymagalnikiem wszelkiej prozy, nie zawsze jednak spełnianym, i zawiera się w tym jedna z podstawowych różnic między poezją a prozą, że w poezji zauważalność warstwy językowej, jej narzucające się nawet skomplikowanie i wyrafinowanie formalne nie przeszkadza działaniu wiersza, raczej je zwielokrotnia. W prozie przeciwnie, opór materii językowej staje się przeszkodą, jej niezauważalność sprzyja procesowi recepcji, kierując wyobraźnię wprost ku warstwie najistotniejszej, warstwie przedmiotów przedstawionych.

Otóż Dąbrowskiej udało się to osiągnąć w stopniu najwyższym. Język jest tak idealnie przepuszczalny, iż czytelnik niemal od pierwszej strony dostaje się natychmiast w sferę fikcyjnej rzeczywistości świata powieściowego. Oczywiście wbrew pozorom ów język jest w swej prostocie niezwykle wyrafinowany; wszak to niełatwo pisać tak, aby się owego języka nie dostrzegało. Ale ów wysiłek pisarski w kształtowaniu materii słownej uświadamia się i ujawnia dopiero w wyniku docieklivej, skrupulatnej refleksji analitycznej. W istocie jest to styl głęboko przemyślany i z żelazną konsekwencją trzymający się raz przyjętej zasady. Tą zasadą jest świadomie zamierzona prostota, naturalność, komunikatywność, oczyszczenie języka z najłżejszych choćby nalotów artystycznej profuzji.

Leon Piwiński wyróżnił kiedyś cztery podstawowe odmiany stylu, dominujące w prozie polskiej ostatnich czasów: liryczno-patetyczny styl Żeromskiego, opisowo-deklamacyjny styl Reymonta, przesadnie metaforyczny, ekspresjonistycznie rozjątrzony styl Kadena oraz „stylizacyjny”, wypracowany język Berenta<sup>1</sup>. Dąbrowska przeciwstawiła się wszystkim tym stylom, z których każdy miał naśladowców, doprowadzających manierę mistrza aż do granic absurdu, posłużyła się słowem „chłodnym, dalekim, obojętnym”, składnią prostą, w rozwinięciu członów zdaniowych umiarkowaną, nawiązując do wielkich tradycji Tołstoja czy Conrada i udowadniając tym wyborem, że w pewnych sytuacjach nawrót do przeszłości może być najwyższą formą nowatorstwa<sup>2</sup>. W rezultacie osiągnęła jedyny w swoim rodzaju efekt prawdy i jakiegokolwiek przesunięcia akcentów tej prozy, jakkolwiek próba jej uniezwykleń

<sup>1</sup> Zob. L. Piwiński, *Powieść*, Rocznik Literacki za rok 1932, Warszawa 1933, s. 61.

<sup>2</sup> *Ibid.*, s. 62.

zniszczyłaby zapewne tę antenę, którą potrafiła uchwycić najbardziej nikiłe i niewyczuwalne, ale może najistotniejsze fale i wibracje życia<sup>3</sup>.

Drugim olbrzymim osiągnięciem Dąbrowskiej była uderzająca przenikliwość i odkrywczność introspekcji psychologicznej. Powiedzmy od razu, że psychologia nigdy nie była mocnym punktem powieści polskiej. Powieść ta niemal z reguły wykazywała skłonność do przesuwania uwagi z analizy charakterów na akcję, na przebiegi wydarzeń, jak u Sienkiewicza, na opisowość, doprowadzaną niekiedy aż do granic niestrawnego nadmiaru, na dyskusję ideowo-społeczną, jak u Żeromskiego. Dąbrowska do akcji, do ciekawej intrygi nie przywiązywała najmniejszego znaczenia. Próżno by szukać w jej opowiadaniach ciekawych zdarzeń, przygód. Uważała je za sprawę absolutnie nieistotną, poniekąd wręcz niewłaściwą, bo odciągającą od podstawowego zadania literatury pięknej, którym winna być według słów jej własnych „umiejętność stwarzania żywych postaci ludzkich”<sup>4</sup>.

Zgodnie z tym swoim ideałem pisarstwa jako studium człowieka przede wszystkim, Dąbrowska od początku swej twórczości unikała wszystkiego, co z literackiego punktu widzenia mogłoby być motywem wdzięcznym i efektownym, owych scen niezwykłych i niezwyčajnych sytuacji, których skłonni jesteśmy oczekiwać w każdej powieści, ponieważ nasz sposób myślenia o literaturze określony jest przyzwyczajeniem do konwencjonalnych schematów i szablonów fabularnych. Dąbrowska te pokusy odrzuca, pozwalając niejako samemu powszedniemu, niepozornemu życiu dyktować wątek zdarzeń, a cały swój artystyczny wysiłek koncentruje na tworzeniu postaci. Żywych postaci — trzeba to z naciskiem podkreślić. Dąbrowska doskonale orientowała się w aspiracjach i w ambicjach współczesnej sobie literatury, w tym zafascynowaniu nową psychologią i psychoanalizą, jakiemu poddała się większość pisarzy jej epoki, ale sama tej fascynacji nie uległa, zarzucała tak modnej wówczas i panoszącej się w powieściach drobiazgowej introspekcji psychologicznej, że w swoich zawiłościach gubi i przeocza człowieka, dając w zamian jedynie jakby pracowite preparaty laboratoryjne. Sama natomiast posłużyła się metodą, którą można by nazwać konwencjonalną, gdyby nie wszystkie ujemne skojarzenia wiążące się z tym pojęciem. Metoda ta polegała na poddaniu rozlicznych, niesłychanie wnikliwie zaobserwowanych składników osobowości jednej czy kilku dominantom, tj. szczególnie się wybijającym właściwościom charakteru,

---

<sup>3</sup> Zob. Z. Starowiejska-Morstinowa, rec. *Bożumiła i Barbary*, Przegląd Powszechny, t. 193: 1932, nr 579. O stylu Dąbrowskiej wiele cennych uwag wypowiedzieli m.in.: K. W. Zawodziński, *Maria Dąbrowska. Historycznoliterackie znaczenie jej twórczości*, [w:] *Opowieści o powieści*, Kraków 1963; K. Wyka, *Sprawa prozy*, [w:] *Szkice literackie i artystyczne*, Kraków 1956, t. 2.

<sup>4</sup> M. Dąbrowska, *O literaturze dwudziestolecia*, [w:] *Pisma rozproszone*, Kraków 1964, t. 2, s. 196.



które pozwalały na identyfikację psychiczną postaci, przeciwdziałając rozproszeniu i rozbiciu osobowości na niespójne odruchy. Tak więc przez tradycję przekazany modus postępowania przemieniał się w sprawne i niezawodne narzędzie, zdolne do przekazania całej ogromnej wiedzy o człowieku.

Powiedziano już dawno, że talent Dąbrowskiej jest talentem prawdy i rzeczywistości i że w książkach jej można by widzieć „zwycięstwo prawdy życia nad słowem, a nawet nad sztuką”<sup>5</sup>. I tak się istotnie wydaje, że tajemnica powodzenia i ogromnego sukcesu kryje się tu przede wszystkim w znajomości życia i w absolutnym zaufaniu do owych danych doświadczenia, jakich ono dostarcza. To przecież bardzo znamienne, że Dąbrowska z samego dna rzeczywistości wydobywa istoty ludzkie niczym szczególnym nie wyróżniające się z pospolitości, i to pozornie nieciekawe okazuje się rewelacyjne. Już *Ludzie stamtąd* zaskoczyli i zdezorientowali okazały odłam krytyki ówczesnej, która, nawykła do filantropijnych stereotypów w traktowaniu tematów wiejskich, do uzalania się nad ciemnotą i nad niedolą chłopstwa, zaszokowana była owym obrazem bujności i bogactwa przeżyć psychicznych, jakie odkryła pisarka w świecie istnień bytujących w najgłębszych i najsmutniejszych nizinach życia. Na skalę bez porównania większą ujawniło się to w *Nocach i dniach*. I tu też bohaterami są przecież ludzie najzupełniej zwyczajni. Nietrudno sobie wyobrazić, kim byłby Bogumił Niehcic, gdyby Dąbrowska skomponowała swoją powieść według tradycyjnych dyrektyw dydaktyzmu narodowego — uczestnik powstania, tułacz, męczennik. Tu nic z owej „żeromszczyzny”. O powstaniu, o tragicznych przejściach bohatera napomyka się zaledwie w dyskretnych aluzjach; Niehcic to nie sztandar, lecz zwykły człowiek<sup>6</sup>. Żadnej idealizacji; co więcej, Dąbrowska wyraźnie nie oszczędza swoich postaci. Przy całej prawości i jakiejś naturalnej szlachetności uczuć, przy wszystkich swych cnotach człowieka na wskroś dobrego i uczciwego, Niehcic jest w istocie najzupełniej przeciętny, tak jak przeciętna jest i bohaterka powieści. W swej nieumiejętności przystosowania zapewne nieszczęśliwa i godna współczucia, ale zarazem „pospolita, grymaśna, historyczna, drobiazgową, nieznośną” — pisała kiedyś Zofia Starowieyska-Morstinowa, a ten głos kobiety ma wymowę szczególnie przekonującą — Barbara „to na pewno jeden z najodważniej prawdziwych typów kobiecych w literaturze”. Jej wady są tak w swej pospolitości powszechne, że mało która z kobiet „nie odnajdzie [w niej] coś z siebie w chwili szczerości”<sup>7</sup>. Można by to odnieść do chyba wszystkich jakże licznych postaci, którymi zaludniła Dąbrowska rzeczywistość swej po-

<sup>5</sup> Z. Starowieyska-Morstinowa, op. cit., s. 367.

<sup>6</sup> S. Piasecki, *Epopeja rodziny Niehciców*, [w:] *Prosto z mostu*, Warszawa 1934, s. 49 n.

<sup>7</sup> Z. Starowieyska-Morstinowa, op. cit., s. 367.

wieści i opowiadań. Wszystkie są utkane z owej szarości życia, które nie jest ani całkiem złe, ani całkiem dobre. Ale to właśnie, że Dąbrowska znalazła dla tych rzeczy wiadomych słowo doskonale przylegające, staje się dla czytelników źródłem olbrzymiej satysfakcji i najgłębszego przeżycia. I to nadaje zarazem tym postaciom walor reprezentatywności, typowości i prawdy.

Krytyka zarzucała niekiedy autorce *Nocy i dni* rozmaite nieskładności kompozycyjne. Przeciwstawiano zwartość dwu początkowych tomów sagi Niechciców rzekomej rozlewności tomów następnych, w których materiał fabularny wymknął się jakoby pisarce i rozsadził pierwotną spójność dzieła. Mówiono o kobiecej drobiazgowości, przeciążającej rzekomo powieść tłumem zbędnych szczegółów. Zarzuty oparte były w istocie na niezrozumieniu intencji dzieła. Pozorna drobiazgowość narracji była logiczną konsekwencją pierwotnego zamysłu. Powieść rodzinna, jeśli miała być prawdziwa, musiała być nasycona masą szczegółów w skali odczuć społecznych może niezbyt ważnych, ale w skali przeżyć owego małego świata serbinowskiego mających niekiedy o wiele istotniejsze znaczenie niż wielkie wydarzenia życia zbiorowego, ponieważ dwie te płaszczyzny są nieporównywalne, a tradycja rodzinna z pietyzmem przechowuje pamięć najmniej na pozór ciekawych i wartych zapamiętania okoliczności<sup>8</sup>.

Podobnie ma się sprawa z ową pozorną aformią kompozycyjną ostatnich tomów sagi rodu Niechciców. W istocie jest to tylko wierność wobec naturalnego układu rzeczy, jaki stwarza życie. Rzeka jest zawsze u swych źródeł ściśnięta w wąskim łożysku, ale w dalszym swym biegu rozlewa się coraz szerzej, zagarnia coraz rozleglejsze połacie łądu, dzieli się na boczne nurty i odnogi, zdążające ku swoim własnym ujściom i przeznaczeniom. Jest to zatem kompozycja naturalna, ale jednocześnie w swej naturalności niezwykle logiczna. Odrzucając wszelkie sztuczne schematy kompozycji powieściowej, zachowując układ zgodny z potocznym przebiegiem rzeczy, a — ściślej mówiąc — sugerując ową potoczność, autorka nie wyrzekła się jednak przysługującej pisarzowi suwerenności wobec świata przedstawionego. Przy pozorach żywiołowości i życiowego autentyzmu rzecz przecież jest ujęta mocno w ramy świadomego zamysłu, opisy — na przekór polskiej tradycji powieściowej — wymierzone oszczędnie, każdy szczegół obarczony istotną funkcją, zachowana doskonale wynikliwość przyczynowa wydarzeń, stwarzająca iluzję życiowego prawdopodobieństwa, dynamika narracji organizowana dyskretnie poprzez fabularne inwersje i nieprzewidziane zbiegi wydarzeń.

Wspomniano już poprzednio o autobiograficznych źródłach dzieła Dąbrowskiej. Wyszła ona od spraw najlepiej sobie wiadomych i nigdy tego kręgu własnych doświadczeń nie przekroczyła. Charakterystyczne,

<sup>8</sup> S. Piasecki, op. cit., s. 51 n.

że jej twórczość beletrystyczna skończyła się w zasadzie z chwilą wyeksploatowania zasobów własnej pamięci. Była więc zaprzeczeniem tego tak modnego współcześnie gatunku pisarzy-kreacjonistów, którzy za cel najważniejszy, jeśli nie jedyny, stawiają sobie właśnie zerwanie wszystkich możliwych związków z rzeczywistością i poddanie się niczym nie skrępowanej grze wyobraźni. Dla Dąbrowskiej najcudowniejszą przygodą, źródłem nieskończonego zachwyty i podziwu była najzwyczajniejsza rzeczywistość, potoczność nocy i dni. Pośród monotonnej szarzyzny potrafiła dostrzegać niezauważalne dla pospolitego oka „barwy i wypukłości” i z owych zjawisk najzwyczajniejszych odczytywać „wielkie i odwieczne prawa życia”<sup>9</sup>. Te dyspozycje osobiste spotkały się z koncepcją sztuki, która Dąbrowską w jej postawie nie tylko utwierdziła, ale całą tę twórczość w jej swoistym charakterze określiła niejako, zaważyła na niej w stopniu decydującym.

Twórcą tej koncepcji był Edward Abramowski, osobistość w swoim rodzaju wyjątkowa i niepospolita, której wpływ na świadomość ideową generacji Żeromskiego i pokolenia Dąbrowskiej powinien być gruntownie zbadany. Abramowski oddziaływał zarówno niezwykłym urokiem swej osobowości, jak i swą myślą oraz działalnością praktyczną. Urodzony na Ukrainie, w starej, ziemiańskiej, na poły arystokratycznej rodzinie, stał się jednym z głównych ideologów socjalizmu polskiego, któremu przysparzał zresztą wiele kłopotów swoim nonkonformizmem. Wyszedł od Marksa, ale nie mieszcząc się w ortodoksyjnych szrankach tej ekonomicznej przede wszystkim doktryny, uzupełnił ją szeroko rozbudowanym systemem etyki indywidualnej, wychodząc z przeświadczenia, że jedyną pewną gwarancją istotnego postępu może być wyłącznie wewnętrzna, moralna przebudowa człowieka. Drogę ku tej „rewolucji moralnej” widział przede wszystkim w ruchu spółdzielczym, który wyzwalał człowieka od despotyzmu państwa, budować miał współzależność społeczną ludzi na zasadzie braterstwa. Ten marksizujący myśliciel i społeczny działacz, a z wewnętrznego impulsu i skłonności poeta, był również twórcą niezwykle oryginalnej koncepcji sztuki. Wyszedł od analizy przeżycia estetycznego. Usiłował dowodzić, że w codziennej kolei zdarzeń nasz stosunek do świata jest intelektualny, użyteczny, praktyczny. Otóż stosunek estetyczny do zjawisk życia powstaje wedle jego poglądu wówczas, gdy zawieszamy niejako czynności intelektualne i zajmujemy wobec świata postawę bezinteresownego zapatrzenia się i kontemplacji. Rzeczywistość odsłania nam w takich momentach swoje jakby drugie, intuicyjne, przedmyślone oblicze, swoją metafizyczną, absolutną prawdę. Piękno jest więc „jedną z postaci obcowania z tajemnicą bytu, rozkosz estetyczna — wzruszeniem, wynikłym z tego obcowania, zaś forma artystyczna — ujawnieniem i utrwa-

<sup>9</sup> Zob. Z. Starowieyska-Morstinowa, rec. *Wiecznego zmartwienia*, Przegląd Powszechny, t. 194: 1932, nr 582, s. 359.

leniem w barwie, kształcie, słowie lub dźwięku przeżytego mistycznego niejako wtajemniczenia”<sup>10</sup>.

Otóż nawiązanie takiego estetycznego stosunku do świata ułatwiają zdaniem Abramowskiego w wyjątkowym stopniu wspomnienia. „Fakty wspomniane posiadają jakiś urok niczym nie usprawiedliwiony; gnieździ się w nich tęsknota pewna, pociąg ku chwilom minionym, nie dający się uzasadnić i to tym większy, im dłużej przebywały one w sferze »zapomnianego«; nawet najbardziej pospolite lub zupełnie niemiłe momenty jawy ludzą nas swoim czarem, pierwiastkiem jakiejś nabytej nowości uczuciowej wskutek tego tylko, że się wycofały zupełnie z obiegu rzeczywistości życia. Jest to pierwszy zaczątek piękna; wspomnianie — pierwszym arcyzmem. Świat rozpatrywany ze strony wspomnień jest rozpatrywany estetycznie”<sup>11</sup>.

Twórczość Marii Dąbrowskiej stała się swoistą realizacją tej koncepcji. „Świat wydawał mi się co dzień — pisała we wspomnieniu *Jak zostałam pisarzem* — rzeczą tak oszałamiająco nową, dziwną i zachwycającą, że jednocześnie płakałam prawie nad każdą chwilą, że przemija i cieszyłam się jak szalona z każdej, która nadchodzi. We wszystkim, co się działo, było jakieś pomieszanie największej, upajającej radości z żalnością przemijania, czyli było wstrząsające wzruszenie, które domagało się dwu rzeczy: utrwalenia i zakomunikowania go innym”<sup>12</sup>. A więc nie potrzeba było szukać ani wymyślać jakichś nadzwyczajnych tematów, co więcej, wybór środowiska najbliższego wydawał się najbardziej wskazany, ponieważ jego elementami najłatwiej było posługiwać się intuicyjnie<sup>13</sup>.

Krytyka podkreślała niejednokrotnie szerokość panoramy historycznej *Nocy i dni*. Istotnie jest ona imponująco rozległa, aczkolwiek wielkość spraw toczy się na wsi i w prowincjonalnym mieście. Ale mamy tu niemal wszystkie najistotniejsze procesy ówczesnego polskiego życia narodowego i społecznego: deklasację szlacheckiego żywiołu, przechodzenie do miast, tworzenie się nowej inteligencji, socjalizm, budzenie się świadomości klasowej, internacjonalizm socjaldemokratyczny i niepodległościowy nacjonalizm pepeesowski, drużyny strzeleckie i przygotowania do walki zbrojnej. To wszystko znalazło się w tej powieści na zasadzie właśnie wspomnienia, bo Dąbrowska, jak jej powieściowy sobowtór, Agnieszka Niechcicówna, zanim została pisarzem, na rozmaitych drogach aktywności społecznej i umysłowej usiłowała stać się użyteczna sprawie swego narodu. Studiowała nauki przyrodnicze

<sup>10</sup> M. Dąbrowska, *Zawód literacki jako służba społeczna*, [w:] *Pisma rozproszone*, t. 2, s. 85.

<sup>11</sup> E. Abramowski, *Co to jest sztuka? (Z powodu rozprawy Lwa Tolstoja: „Czto takoje iskustwo?”)*, [w:] *Pisma*, t. 3, Warszawa 1927, s. 21.

<sup>12</sup> M. Dąbrowska, *Pisma rozproszone*, t. 1, s. 130.

<sup>13</sup> M. Dąbrowska, *W obronie tematu*, *ibid.*, t. 2, s. 34.

i socjologię, a po ukończeniu studiów wcale nie myślała o literaturze. Uważała ją poniekąd za nieprzystojny luksus w politycznej i społecznej sytuacji Polski uciemnionej. Poświęciła się więc pracy konkretnej, realnej. Przejęta kooperacyjną ideologią Abramowskiego przez wiele lat udzielała się czynnie w ruchu spółdzielczym, a gdy wybuchła wojna, brała aktywny udział w naszych usiłowaniach niepodległościowych. Literatura przyszła o wiele później i nie bez oporów.

Otóż wszystkie te, własne, osobiste prace i zabiegi znalazły po latach wyraz w twórczości literackiej. Dąbrowska wierna swemu przekonaniu, że autentyczna, wartościowa literatura wyrosnąć może tylko z najgłębszego, osobistego przeżycia, postanowiła własne doświadczenia, obserwacje i przemyślenia w swej twórczości wyzyskać. Stąd owo ukazanie dekompozycji pewnej formy życia, opartej na tradycjonalizmie ziemiańskim, co mogła Dąbrowska zaobserwować w najbliższym sobie środowisku rodzinnym, i kształtowanie się różnych postaw wobec zagadnienia własności, posiadania dóbr materialnych, i wreszcie ukazanie genealogii pokolenia, które miało wejść czynnie w pierwszą wojnę światową, a do którego ona sama jak najbardziej należała.

Są to sprawy w kompozycji powieści niezwykle ważne, choć je krytyka literacka, zwłaszcza powojenna, nazbyt jak się zdaje eksponowała kosztem pozostałych wątków powieści. Można bowiem bez omyłki chyba wyrazić przypuszczenie, że ta historyczna tkanka największego dzieła Dąbrowskiej będzie coraz silniej ulegać erozji czasu, będzie się po prostu wraz ze zmianą warunków życia nieuchronnie dezaktualizować, a na plan pierwszy wysuwać i wybijać się będą owe wieczne, uniwersalne wątki losu ludzkiego: praca, miłość, śmierć, wieczność, zresztą artystycznie w tej powieści najlepsze.

Nic więc dziwnego, że za jedną z największych rewelacji najobszerniejszego dzieła Marii Dąbrowskiej przyjdzie uznać ujęcie motywu na pozór tak niesłychanie ograniczonego i literacko niemal do gruntu wyeksploatowanego, jak miłość. Swoiste nowatorstwo w tym się tutaj zamyka, że po raz pierwszy bodaj w literaturze polskiej, przynajmniej na taką skalę, przedmiotem głównym przedstawienia stały się potoczne, niczym się nie wyróżniające dzieje zwyczajnego, pospolitego małżeństwa. Dziwnym zbiegiem okoliczności motyw ten nie miał na ogół powodzenia w powieści polskiej, w której raczej romantyczne porywy cieszyły się szczególnym i konsekwentnym uprzywilejowaniem, jakby to życie najpowszedniejsze dwojga istot, związanych dobrowolną wspólnotą losu i podwójnie odpowiedzialne, bo nie tylko za siebie, było czymś najzupełniej niegodnym zainteresowań artysty. Dąbrowska odważyła się zdecydowanie zerwać z tym zastanawiającym szablonem i konwenansem. Wzięła ludzi przeciętnych, wcale nie idealnych, z wszystkimi przypadłościami ich niedoskonałej ludzkiej natury. Co więcej, małżeństwo w istocie niedobre i, jeśliby je mierzyć potoczną miarą, raczej niezbyt

szczęśliwe. Niedobrane pod każdym względem — poglądów, temperamentów. Bogumił — trzeźwy, rzeczowy, otwarty i uczynny, ufny i zdolny przystosować się do każdej okoliczności, natura harmonijna, zrównowazona. Barbara — zbuntowana, rozczarowana, wiecznie czegoś szukająca, romantyczna, marzycielska, pełna ustawicznie ją prześladowających lęków i obaw. Wierna aż po kres niemal życia swemu iluzorycznemu, dziewczęcemu uczuciu do człowieka, który najmniej był godny tej wierności, Bogumiła traktuje na ogół cierpko i dość kapryśnie. I oto Dąbrowska pokazała w swym rodzinnym eposie, jak niesłuchanie literacko frapujący może być motyw tak zdawałoby się nieromantyczny i pisarsko nieefektowny, uczucia tak jednostronnego, niemal przez całe życie skierowanego w obojętność, w nieodwzajemnienie. Jednocześnie zaś udowodniła, jak ta właśnie wzruszająca stałość jednej strony, a prawość i szlachetność drugiej, jak wspólnota przeżyć, doświadczeń, nie kończących się trosk i nie liczących chwil pojednania się z losem budują w przebiegu wspólnego życia związek dwojga ludzi o ileż trwalszy, głębszy i mocniejszy od szalonych i namiętnych uniesień. To wszystko można by poczytać za banalne, gdyby nie fakt skądinąd dobrze wiadomy, że największe prawdy bytu są truizmami. Nie lękając się zatem owej oczywistości rzeczy, ukazując, jak życie ludzkie składa się w najmniejszym stopniu z romantycznych oszołomeń, a w najwyższym z nieskończonych rezygnacji, wyrzeczeń, wielkodusznej wyrozumiałości dla obłądnych być może szamotań drugiego człowieka, Dąbrowska osiągnęła najwyższy triumf, jaki dzieło pisarza osiągnąć może, triumf prawdy.

Wysuwając sprawę Barbary i Bogumiła na pierwszy plan, dała jednocześnie Dąbrowska w swej powieści kilka innych jeszcze wersji motywu o zdumiewającej różnaitości, skali napięć, ukazanych na różnych niejako płaszczyznach i poziomach świadomości moralnej i psychologicznej głębi. Dla Dąbrowskiej był to bowiem motyw szczególnie ważny z powodów zasadniczych, ponieważ uniesienia miłosne były w jej rozumieniu jedną z tych bardzo istotnych manifestacji życia, w których człowiek jak gdyby przewycięża swą alienację, przekracza siebie i zespala ze światem. Mamy więc miłość Agnieszki i Marcina, pełną niepokoju jakże typowych dla młodości, dla młodzieńczego maksymalizmu, któremu tak trudno pogodzić szczęście osobiste z dramatycznym napięciem dążeń ideowych; posępną, „nie dobrą miłość” Janusza Ostrzeńskiego i Celiney Katelby; odważną miłość Anki Niechcicówny, decydującej się na niełatwe macierzyństwo kobiety wolnej, niezamężnej; agresywną zaborczość Ksawuni Woynarowskiej; tragiczne, tajemnicze uczucie Teresy Kociełowej, na próżno usiłującej wypełnić pustkę pięknego Tadeusza Krępskiego; wreszcie biologiczne, prymitywne radości istot z najniższych i najsmutniejszych pokładów życia.

Bardzo znamienity i ciekawy jest stosunek Dąbrowskiej do spraw seksualnych. Aczkolwiek tu i ówdzie krytyka usiłowała jej zarzucać

rzekomo kobiecy sposób pisania i choć istotnie świat *Nocy i dni* jest światem widzianym oczyma kobiety (widać to np. w wyraźnym wysunięciu na plan pierwszy powieści drobnych zdarzeń rodzinnych, których ośrodkiem jest Barbara i dzieci, gdy w gospodarność Bogumiła możemy co najwyżej wierzyć autorce na słowo)<sup>14</sup>, to jednak próżną byłoby rzeczą szukać w tej powieści choćby śladów owego natrętnego feminizmu, który od Zapolskiej co najmniej dochodził „krzywd kobiecych na mężczyzn”<sup>15</sup>. Nie ma też u Dąbrowskiej zupełnie tej demagogii feministycznej, tak znamiennej dla tylu piszących w dwudziestoleciu międzywojennym apostołek feminizmu, dla których najważniejszym sprawdzianem wyzwolenia kobiety było równouprawnienie seksualne płci. Dąbrowska wobec tej szczególnie delikatnej i drażliwej sfery życia ludzkiego zajęła postawę bezstronnego, spokojnego obiektywizmu. Nie wyolbrzymiając przesadnie wagi i znaczenia tych spraw, uznała je przecież za fakt obiektywny, którego niepodobna przeoczyć ani przesłonić pruderyjnym milczeniem. Wypracowała sobie swoisty, bardzo oryginalny styl i sposób ujmowania tych zjawisk, jakby od strony i z pozycji istot uczestniczących w owej odwiecznej grze instynktów, a zarazem jednej z największych — w przekonaniu pisarki — radości świata, zawsze potężnej i niezwalczonej, a niekiedy, na najniższym poziomie istnienia, na którym niedostępne jest ludziom uczestniczenie w uniesieniach wyższego, duchowego rodzaju, radości może jedynej, jakiej życie tym istotom udzielić może.

Powieść o rodzinie nie mogła pominąć sprawy tak istotnej, jak kształcenie i wychowanie dzieci. Ten motyw nie był nowy w literaturze polskiej, można by nawet powiedzieć, że na przestrzeni ostatniego stulecia zrobił zawrotną karierę. Dziecko było jednym z najulubieńszych motywów pozytywizmu, a w literaturze międzywojennej przyszła nawet epidemiczna wprost moda na wspomnienia z lat szkolnych, na powieści o dojrzewaniu, o mniej lub więcej zakamufLOWANYM podłożu autobiograficznym. Ale na ujęciu motywu odbiły się niezbyt korzystnie z jednej strony dydaktyzm, z drugiej sentymentalizm. U pozytywistów było to więc niemal z reguły dziecko chłopskie lub proletariackie, jakiś „Antek”, jakiś „Janko muzykant”, „Jaś co nie doczekał”, zmarnowane przez obojętność i warunki społeczne jakiś świetny talent, inteligencja. Jeśli dziecko z „dobrego domu”, to skrzywdzone bezdusnością ludzi dorosłych, którzy w swym ciasnym egoizmie nie dostrzegają wielkich, rzeczywistych dramatów tych bezradnych istot. Ten schemat z nieznacznymi modyfikacjami utrzymał się i w dwudziestoleciu, ale wziął bodaj nad nim górę sentymentalizm, ukazujący dzieciństwo poprzez pryzmat wspomnienia jako błoga, nie zmaconą niczym Arkadię. Dziecko jest

<sup>14</sup> Zob. S. Piasecki, op. cit., s. 53 n.

<sup>15</sup> Ibid.

zawsze bezgrzeszne, niewinne, dobre; dzieciństwo — sielskie, anielskie, opromienione tęsknotą dojrzałości za tym, co już nigdy nie wróci. Jeden bodaj Kaden w swych autobiograficznych opowiadaniach miał odwagę wskazać na niepokojące, moralnie i społecznie negatywne instynkty i skłonności tych małych ludzi. Ale Kaden zrobił to marginalnie, skrepowany rozmiarami i konwencją gatunku; Dąbrowska dała, zwłaszcza w swej największej powieści, głębokie i przenikliwe studium rozwoju i wychowania.

Z trojga dzieci Niechciców jedynie o Agnieszce można by powiedzieć, że jest dzieckiem udanym; ona jedna od najwcześniejszych lat była skłonna ustawiać siebie niezmiennie w konfrontacji do innych i znajdować najgłębsze osobiste zadowolenie w poczuciu własnej dla innych ludzi użyteczności. Niepodobna tego powiedzieć o jej młodszym rodzeństwie. Dąbrowska przełamując i tutaj szablon literacki, pokazała bez osłonek, że i w najprzystojniejszych domach zdarzają się wypadki wstydlive i bolesne i że owe niepokojące przywary dwojga najmłodszych latorośli rodu Niechciców — kręactwo i kleptomańskie skłonności Tomaszka, egocentryzm Emilki, którą jedynie hołdy i pochlebstwa adorujących ją sztubaków zdolne były wytrącić z chronicznego stanu znudzenia i życiowej apatii — wynikają nie z jakichś wrodzonych złych skłonności ani z warunków społecznych, lecz z niewykształcenia pewnych dyspozycji i hamulców psychicznych<sup>16</sup>.

W ogóle trzeba to z naciskiem podkreślić, że Dąbrowska od pierwszych opowiadań okazała się niezrównaną odtwórczynią i przenikliwym analitykiem psychiki dziecięcej, by w *Nocach i dniach*, w historii Agnieszki, Emilki i Tomaszka, w obrazie życia dziewcząt na kalinieckiej pensji pani Wenordenowej dać malowidło doskonale bezstronne, wyważone z umiarem, absolutnie wolne od takich jaskrawych przerysowań, jakich dopuściła się ongiś Zapolska w swoim osławionym *Przedpieklu*. Proces dojrzewania dziewczyny, moment przełomowy, jakże trudny i tematycznie drażliwy, oddany został z ujmującą subtelnością, z lekkim ledwie dotknięciem strony fizjologicznej i wyraźnym przesunięciem uwagi na będące funkcją owego fizjologicznego procesu stany psychiczne<sup>17</sup>.

To wszystko, co Dąbrowska dała w zakresie analizy charakterów, temperamentów, postaw i namiętności ludzkich, procesów społecznych i usiłowań ideowych, byłoby najzupełniej wystarczające dla niejednego dzieła wielkiego formatu. Ale w *Nocach i dniach* szczególnie, poza owym bezbłędnie poznanym i odczutym tokiem zewnętrznych i wewnętrznych dziejów dwu pokoleń są jeszcze pewne nurty głębsze, jakieś dna i pokłady, które dawałyby niejaki podstawy, aby zaliczyć to imponujące dzieło do rzędu owej tak charakterystycznej dla naszego stulecia wiel-

<sup>16</sup> Ibid., s. 56.

<sup>17</sup> Ibid.



kiej literatury pytającej. Oczywiście nie jest to literatura pytająca w dosłownym tej kategorii znaczeniu, egzystencjalna, dyskursywna, literatura wielkich archetypów, operująca elementami fabuły pojętej jedynie jako symbol i znak. Dąbrowska była nazbyt z usposobienia, talentu i temperamentu epikiem najczystszej wody, życie w jego zmysłowo wymiernej i dotykanej pełni było dla niej zbyt cenne i niczym nie zastąpione, aby się go mogła wyrzec. Niemniej, aczkolwiek realistyczna obrazowość nadaje decydujące piętno temu wielkiemu dziełu, to przecież istnieje w *Nocach i dniach* wyraźnie wyczuwalny i raz po raz wydobywający się spośród wątków fabularnych nurt dyskursywny, znajdujący najbardziej może widomy wyraz w owych uogólnieniach o kształcie aforystycznym, którymi uzupełnia pisarka tok autorskiej narracji.

Pytanie o sens właściwy życia zadają sobie w momencie autoanalizy, zastanowienia nad sobą, niemal wszyscy bohaterowie *Nocy i dni*. I wszyscy dochodzą do tych samych wniosków, do tych samych przeświadczeń. Wartość człowieka — rozumują — nie w tym się mieści, co posiada, lecz w tym, czy potrafi doznawać radości czyniąc, działając. Nie zadowalać się zastanym, wypełnić każde, jakiegokolwiek zadanie życia<sup>18</sup>. Gdziekolwiek ludzie są, winni spełnić swoje, przyjąć każde jarzmo i z jarzma tego siebie i drugich wyprowadzić<sup>19</sup>. Tak rozumują świadomie Marcin i Agnieszka, których zapalczywy i namiętny poryw młodości wciąga w służbę imponderabiliów, wartości niematerialnych, a przecież najistotniejszych i z niczym nie dających się porównać; i tak instynktownie, intuicyjnie rozumie swoje życie Bogumił Niechcic. To prawda, że ów Serbinów, któremu oddał wszystkie siły swego męskiego wieku, był dojrzałą krową dla paryskich właścicieli, zgarniających dywidendy z cudzej pracy i starań, ale on nie pamiętał o tym. Serbinów to była przede wszystkim rozkosz z osiągania coraz to lepszych wyników pracy, to był „warsztat uporczywego działania”<sup>20</sup>. Nie chodzi zatem o rzeczy wielkie i największe, lecz na miarę człowieka. Każde najprostsze i najbardziej znikome na pozór życie, jeśli jest poddane owemu najwyższemu prawu odpowiedzialności, znajduje swe usprawiedliwienie, może z niego wyniknąć jakieś rzeczywiste i procentujące w nieskończoność dobro moralne.

Ale czy tak jest naprawdę? Czy nie jest to przypadkiem złudzenie, które bierzemy za rzeczywistość, jakiś akt samoobrony, gdy w istocie najbardziej realną i nieuniknioną rzeczywistością, która w dym rozprasza wszystkie nasze wysiłki, jest śmierć? To znów jeden z owych podskórnych nurtów refleksyjnych tej epickiej powieści. Śmierć towarzyszy bohaterom *Nocy i dni* jak nieodłączny cień. Umiera malutki Piotruś i sę-

<sup>18</sup> M. Dąbrowska, *Noce i dnie*, t. 4: *Wiatr w oczy*, wyd. 5, Warszawa 1948, s. 154 n.

<sup>19</sup> *Ibid.*, s. 367.

<sup>20</sup> *Ibid.*, s. 231.

dziwa pani Adamowa Ostrzeńska; umiera śmiercią samobójczą nieszczęsna pani Celina i, po raz pierwszy w życiu doświadczając cierpienia, sprawca jej tragedii Janusz Ostrzeński; umiera Teresa Kocielewowa, która była dla pani Barbary najczarowniejszą istotą, co powinna była żyć, aby wszystkim dokoła rozdawać szczęście. Umiera Bogumił Niehcic i raz po raz ktoś odchodzi z tych prostych ludzi, którzy byli mu najbliższymi pomocnikami w codziennych trudach. Nie tylko praca, ale i przemijanie stanowi istotę życia. Świadomość ludzka buntuje się przeciw tej okrutnej konieczności, której podlegają nie tylko ci, co odchodząc mają przynajmniej za sobą długie i pożyteczne życie, ale jakże często ci najlepsi, najukochańsi, co nie dali jeszcze pełnej miary swych ludzkich możliwości albo żyć zaledwie poczęli. Jest w tym poczucie jakiegoś niepowetowanego skrzywdzenia, że wszystkie dźwięki i blaski świata nie będą już nigdy ich udziałem. Gdybyż to jeszcze śmierć ludzka miała zawsze jakąś wielkość i wzniosłość dramatycznego zdarzenia, ale Dąbrowska i w tym wypadku wierna prawdzie życia, przełamuje literackie szablony uwznioślającego patosu. Pokazuje, jak ślepa i bezmyślna potrafi być natura, gdy niszczy ludzkie istnienie, pełne najpiękniejszych nadziei u progu życia. Jak, zanim wymierzy ostatecznie uderzenie, spycha człowieka na dno najgłębszego upokorzenia albo odziera z ostatnich śladów człowieczeństwa, zaciągając jasność władz ducha ciemnym i ponurym omrokiem. Jak przychodzi chyłkiem, skrycie, zaskakuje znienacka, obnażając brutalnie zatrważającą bezbronność i znikomość ludzkiego losu. Realizm bez złudzeń i upiększeń nie upoważnia przecież do wyciągania wniosków o rzekomym bezsensie i absurdalności tak urządzonego istnienia. Wręcz przeciwnie — zdaje się sugerować ta powieść — może wzniosłość i patetyczność życia ludzkiego na tym się właśnie zasadza, że to, co bylibyśmy skłonni uznać za fatalistyczne okrucieństwo, jest najwyższym przywilejem, że będąc jedyną istotą pośród wszystkich żyjących, która ma świadomość swojego końca, człowiek nie tylko potrafi z tą świadomością żyć, ale tworzyć dzieła naprawdę wielkie. Ginie istnienie poszczególne, ale całość świata istnieje nadal, nic się nie zmienia, a my, włączeni swoją przelotną chwilą w ów nurt nieskończony, uczestniczymy w jakiś sposób w wiekuistym trwaniu.

I tu dotykamy najgłębszego bodaj nurtu ideowego *Nocy i dni*, nurtu, który można by nazwać metafizycznym. Osobowość i twórczość Marii Dąbrowskiej nie mieszczą się oczywiście w żadnym ortodoksyjnie i rygorystycznie pojętym systemie wyznaniowym. Ale była w niej silnie zawsze odczuwana potrzeba szukania jakiejś wyższej, ponadmysłowej racji istnienia, która by zdolna była upewnić ją, że nasza krótka, jednostkowa egzystencja nie jest w ogólnym fenomenie życia jakimś momentem bez znaczenia, lecz wielkim darem i łaską losu. „W każdym z nas — pisała w jednym z artykułów o Przybyszewskim — istnieje dziedzina uczuć, które nazywamy ogólnikowo kosmicznymi. Nie są one ani radością,

ani boleścią, ani cierpieniem, ani rozkoszą, ale towarzyszą tym wszystkim stanom naszego ducha jako niesłychanie wzmożone doznanie życia i jako niewyrozumowana pewność wartości istnienia. Nie każde pokolenie uczuwa potrzebę zdania sobie sprawy z tych uczuć, jakkolwiek stanowią one niezbędną podniechęć życiową”<sup>21</sup>.

Uczucia te nazywała Dąbrowska niekiedy religijnymi, oczywiście nie w sensie, w jakim się na ogół i najczęściej słów „religia”, „religijny” używa, tj. na oznaczenie wiary w istnienie Boga oraz systemu czynności i zachowań, służących nawiązywaniu stosunku z owym światem nadrzeczywistym. Być religijnym oznacza u Dąbrowskiej: pytać z pasją o sens istnienia; jest to stale obecne w człowieku poczucie „wymiaru w głąb”. Jak religia jest sposobem nawiązywania kontaktu z jakąś rzeczywistością ponadosobistą, tak i te uczucia wzmożonego istnienia były dla niej wyrazem i dowodem jakichś głębszych związków jednostki z uniwersum, z całością bytu. „Wychowana [...] — pisała Dąbrowska — w krytycyzmie religijnym [...] uczuwałam potrzebę rozwinięcia moich uczuć religijnych na innej podstawie niż wyrozumowane organizacje kościołów [...]. Metafizyczny pogląd na świat raz obudzony nie opuścił mnie już, ale się znacznie przekształcił. Nabrałam przeświadczenia, że nie wymaga on wcale odwrócenia się od życia ani kultu samego siebie, że przeciwnie — kult Boga to kult naszej łączności z innymi, to całkowite, uczciwe wypełnienie naszej chociażby najskromniejszej roli na tym doczesnym świecie”<sup>22</sup>.

Otóż jednym z najbardziej skutecznych bodźców życiowych, które najsilniej uświadamiają człowiekowi łączność jego z całością bytu, jest zdaniem Dąbrowskiej sztuka. „Wtedy — pisała — kiedy ludzie zaczynają schodzić na manowce sobkostwa, pesymizmu i nudy i tracą kontakt z boskością — sztuka go właśnie odnajduje. Jej wszechmoc, jej olbrzymie znaczenie, czyniące z niej najgłębszą postać życia, mają właśnie swe źródło w umiejętności odnajdywania tego boskiego pierwiastka wszędzie a wszędzie, nawet w pustyni, nawet na dnie rozpaczy i zwątpienia, nawet na bezdrożach grzechu”<sup>23</sup>. „Artysta w samej rzeczy żyje bezwiednym przeświadczeniem, że przez odpowiednie — a zwane właśnie estetycznym — organizowanie swych doświadczeń zbliża siebie i drugich do niematerialnej tajemnicy istnienia. Wiara w to jest u niego silniejsza nieraz niż wiara w zmysłowe elementy, z których buduje swe dzieło i które zawsze są tylko pretekstem i sposobem wtajemniczenia w »coś więcej«. Gdyby można było artystom tę wiarę jakimś naukowym sposobem odebrać [...] byłoby to bezcelowym i w najgorszym znaczeniu tego słowa destrukcyjnym okrucieństwem. I byłoby to niewątpliwie końcem

<sup>21</sup> M. Dąbrowska, *Piewca niedojrzałości duchowej*, [w:] *Pisma rozproszone*, t. 2, s. 470.

<sup>22</sup> *Ibid.*, s. 472 n.

<sup>23</sup> M. Dąbrowska, *Ożywcza książka*, [w:] *Pisma rozproszone*, t. 2, s. 42.

sztuki, której cały konstrukcyjny wysiłek rodzi się ze zdumienia, zachwytu, grozy nad niewytlumaczalną zagadką istnienia”<sup>24</sup>.

Nic więc dziwnego, że w *Nocach i dniach* ów wątek przecucia jakichś głębin życia i szukania własnego miejsca w ogólnym porządku świata stanowią jeden z najistotniejszych nurtów tej powieści. Oto pani Barbara odczuwa niekiedy bardzo dotkliwie brak tej zdolności ducha, która nazywa się wiarą, i usiłuje pocieszać się myślą, że Bóg to nic przecie innego, jak niebo, ziemia i nieskończony wszechświat i że serce ludzkie bijąc „zgodnie z sercem nieba i ziemi obcuje z Bogiem”<sup>25</sup>.

Podobne niepokoje i wątpliwości przeżywa również Agnieszka. Czasem wydawało jej się, że rozproszenie samej siebie w blasku przedwieczornej godziny jest równoznaczne z obcowaniem człowieka z Bogiem, że zanurzając się „bezpiecznie w otchłań bytu” znajduje „tam Boga, rzeczywistość nadprzyrodzoną, źródło, istotę i cel wszelakiej rzeczy”<sup>26</sup>.

Ten wątek niepokoju i szukania jakiejś nadzmysłowej racji istnienia snuje się nieomal przez całą powieść, osiągając najwyższe napięcie w namiętnej dyskusji Agnieszki z ks. Komodzińskim, a ostateczne jak gdyby rozwiązanie w liście jej do Marcina po śmierci ojca. List ten jest swoistym wyznaniem wiary w pozorność śmierci. Bo dla Agnieszki ojciec żyje i działa. „Mówią — pisała Agnieszka — że to nasza słabość i żal dyktują taką wiarę, boć przybywa ona zwykle nie kiedy indziej, tylko w chwilach żałoby. Lecz ileż zwykłych, doczesnych tajemnic życia wychodzi na jaw dopiero w godzinie ciężkich przejść i wstrząsających przeżyć. Czemużby i tajemnica zagrobowa nie miała się odkrywać w takich momentach nam, ludziom zwykłym, niezdolnym widzieć ją w powszednim biegu nocy i dni”<sup>27</sup>, tak jak ją przeczuwał Bogumił Niechcic, który „nie pozwalając sobie nawet na górnołotne idee”, spełniając swój codzienny obowiązek, potrafił znajdować drogę do tej strony najpospolitszego życia, w której się objawia człowiekowi boskie i wiekuiste.

Tak więc rzeczywistość *Nocy i dni*, aczkolwiek nie mieści się najoczywiściej w granicach żadnej rygorystycznie pojętej ortodoksji wyznaniowej, zakreśla przecież potężny łuk, dotykający jednym ramieniem rzeczy ludzkich, a drugim wybiegający ku tym niedosięgłym zagadkom bytu, przed którymi zatrzymują się myśl i wyobrażenie. Nadaje to powieści prawdziwy wymiar i powagę epicką. Jest w niej wszystko, co stanowi rzeczywistość ludzkiego istnienia; świat przedstawiony przeobraża się jak gdyby w mit ponadczasowy, w którym przegląda się życie ludzkie w swoich formach rudymenarnych, podstawowych, powszechnych i niezmiennych. Ale wielkość istotna dzieła polega na tym, że nawet to największe i w istocie niepojęte jest na miarę człowieka, istnieje

<sup>24</sup> M. Dąbrowska, *Na marginesie nie drukowanej polemiki*, ibid., s. 113.

<sup>25</sup> M. Dąbrowska, *Noce i dni*, t. 3: *Miłość*, 2, Warszawa 1948, s. 78.

<sup>26</sup> Ibid., t. 4: *Wiatr w oczy*, s. 17.

<sup>27</sup> Ibid., s. 349.

nie jako Byt obcy i niedosięgly, lecz jako ludzka tęsknota, poszukiwanie, jako przecucie organicznej jedności każdej ludzkiej istoty z ogromem świata, solidarnej wspólnoty z tymi, co żyli kiedyś przed nami, i z tymi, co żyć będą po nas. Tak więc we wszystkim pozostała Dąbrowska wier-  
na założeniom najpierwotniejszym, snując wątek swej opowieści z naj-  
prostszego doświadczenia ludzkiego, z pasma szarych i niepozornych  
nocy i dni. I oto co mogło się wydawać bezbarwne, wiadome i niegodne  
artystycznego przetworzenia, okazało się największą siłą i wartością  
dzieła. Wszak sztuka nie musi odkrywać zawsze jakichś nowych światów  
i kto wie, czy istotnym znamieniem sztuki najwyższego formatu nie jest  
właśnie powtarzanie tych kilku oczywistych prawd życia, które są wia-  
dome światu niemal od początku jego istnienia. Tak przecież słońce,  
wschodząc i zachodząc, zawsze tak samo, nie przestaje być olśniewają-  
cym cudem dla duszy wrażliwej i czującej. Nigdy nie dość jest słuchać  
człowieczemu sercu o najprostszych i najpowszechniejszych sprawach  
życia ludzkiego. Dlatego zamykając ostatnią kartę dzieła Marii Dą-  
browskiej doświadczamy przedziwnej łaski pocieszenia. Życie ujrzone  
z oddalenia, z dystansu, w bezinteresownej kontemplacji wolnej od  
deformującego nacisku walki o byt, odsłania swój niespodziewany ład  
i harmonię. Pośród postępującego zalewu literackich manifestów bru-  
talności, nihilizmu, degradacji człowieka, rzekomego absurdu i bezsensu  
życia, *Noce i dni* swym epickim spokojem, równowagą, mądrą zgodą  
na życie i humanistycznym ładem zdają się przywracać ludziom, rzeczom  
i zjawiskom w ogólnym porządku wszechświata właściwą miarę, miejsce  
i znaczenie.

---

## O „niezrozumiałości” i osamotnieniu poezji współczesnej

Zagadnienie tzw. niezrozumiałości i wyobcowania społecznego poezji współczesnej, zapewne nie całej, ale pokaźnego jej odłamu, jest o tyle ciekawe i godne zastanowienia, że towarzyszy owemu zjawisku swoistej alienacji wcale nie słabnąca aktywność twórcza. Bodaj Iwaszkiewicz oświadczył gdzieś niedawno, że nigdy dotąd liryka polska nie znajdowała się w sytuacji tak pomyślnej i tak pełnej nadziei. Można by się zapewne z tą opinią zgodzić, gdyby nie mąciła diagnozy nie znana chyba żadnej z epok dawniejszych, przynajmniej w takim zakresie, społeczna samotność poetów i poezji. Peiper pisał kiedyś o sztuce dla dwunastu, spodziewając się jednak, że z upływem czasu stanie się ona sztuką dla milionów. Po pięćdziesięciu z górą latach istnienia liryki poczętej z ducha awangardy trudno byłoby twierdzić, że te nadzieje się spełniły. Poezja jest dziś bardziej niż kiedykolwiek sprawą znawców, koneserów i — snobów, jest dla przeciętnych czytelników niezrozumiała i nieczytelna, nie wywołuje żadnego dreszczu, opiera się wszelkim próbom asymilacji. Zjawisko nie występuje zresztą jedynie na gruncie polskim, jest w istocie powszechne, zdaje się być charakterystycznym znamieniem sytuacji w skali światowej.

Można by próbować wyjaśnić ten zastanawiający fenomen przez odwołanie się do dwu nurtów, dwu generalnych tendencji, które zdają się przenikać i tworzyć rzeczywistość poetycką dwudziestego stulecia. Około r. 1924 André Breton, teoretyk i prawodawca nadrealizmu, szukając definicji wiersza znalazł ją w formule dość szokującej: „wiersz winien oznaczać klęskę intelektu”. Ów paradoks Bretona nie był wbrew pozorom tak bardzo nowy, jakby mogło się zdawać. Można by, szukając źródeł genealogicznych liryki tego rodzaju, zbuntowanej przeciw prawom rozumu, cofnąć się np. w wiek XVII, do niepokojąco zagadkowej poezji hiszpańskiej, do utworów Gongory, tego poety ciemnego i hermetycznego, który nienawidził rzeczywistości i był przekonany, że wartość dzieła rośnie w miarę oddalania się od normalności zewnętrznego i wewnętrznego świata. Można by przywołać nazwiska romantyków niemieckich, Novalisa i Hölderlina, ich mistyczne czy zgoła magiczne rozumienie poezji, wiersze pisane w stanach duchowego omroku. Do tych właśnie tra-

dycji poezji obsesyjnej, nie liczącej się z niczym, co ma jakąś łączność z rozsądkiem, nawiązywali wyraźnie trzej wielcy poprzednicy z drugiej połowy ubiegłego stulecia, od których zwykło się właściwie zaczynać historię liryki współczesnej: Baudelaire, Rimbaud i Mallarmé. Ten ostatni interesował się literaturą okultystyczną, znał pisma badacza jej problemów, głośnego Eliphasa Lévi, korespondował z V. E. Micheletem, który pod pseudonimem Hermes Trismegistos popularyzował późnoantyczne nauki ezoteryczne. On to używał terminu „hermetyzm” jako synonimu wiedzy tajemnej, który to termin przetransponowano następnie na grunt poezji. Mallarmé dostrzegał uderzające jakoby podobieństwa między praktykami dawnych alchemików i czarnoksiężników a działalnością poety. Jednocześnie zaś z coraz większą siłą zaczęła pociągać i fascynować wyobraźnię zamierzchła, od przedplatońskich jeszcze filozofów greckich przejęta teoria poezji jako szału twórczego. Natchnienie poetyckie to rodzaj demonicznego opętania. Poeta tworzy pod bezpośrednim wpływem tajemniczego podszeptu, w przemijającym momencie szału i obsesji, które pozbawiają go rozsądku. Poezja powstająca w tym stanie nie może się oczywiście liczyć z żadną logiką, z żadnym racjonalnym myśleniem, z żadną troską o zrozumiałość. „Doszedłem do tego, że uważam za świętość nieporządek i nieład mojej myśli” — pisał Rimbaud.

Historycy dziejów poezji europejskiej nazywają niekiedy wiek XX złotym wiekiem liryki hiszpańskiej. Istotnie, tak się czasem wydaje. Wystarczy przypomnieć nazwiska, które niejednokrotnie pojawiają się na stronach prasy literackiej: Machado, Jiménez, Alberti, Diego, Garcia Lorca. Współczesne poetyki i kompendia literatury często sięgają do tej właśnie poezji po ilustracje i przykłady. Otóż liryka iberyjska w porównaniu z poezją innych narodów europejskich była zawsze bardziej ciemna, ezoteryczna. Wynikało to nie tylko z narodowych tradycji siedemnastowiecznych, barokowych i konceptualistycznych, ale także plebejskich, poezji ballad ludowych i pieśni Cyganów andaluzyjskich, którym właściwy był język pojęciowych zaciemnień, pełen aluzyjnych nieodpowiedzeń i lakonizmów, ze skłonnością do tajemniczości i rozluźniania rzeczowych i logicznych związków.

W r. 1930 Federico Garcia Lorca wygłosił w Hawanie swój sensacyjny wykład *Teoria i sztuka demoniczna*. Nawiązywał w nim wyraźnie do starożytnej koncepcji poetyckiego szaleństwa. To, co jest jedynie istotne i ważne w sztuce, jest nie głosem poety, lecz podszeptem demona, mówiącego przez poetę. Bez obecności demonicznego opętania żaden artysta nie potrafiłby znaleźć tyle pasji i energii w sobie, by tchnąć życie w swą sztukę. Lorca odrzucił potem tę koncepcję, ale miała ona wielu wyznawców i była niesłychanie symptomatyczna dla pokaźnego odłamu współczesnej poezji europejskiej.

Tendencje tego rodzaju, raz po raz w różnych okresach na powierzchni życia literackiego wypływające, doznały nowej, nieoczekiwanej pod-

niety w odkryciach Zygmunta Freuda i jego uczniów. Szczególne implikacje i daleko idące następstwa dla literatury miało zwłaszcza odkrycie i opisanie przez freudystów wielowarstwowości psychiki ludzkiej, której warstwa świadoma podlega ustawicznej dwustronnej presji: idealnej nadjaźni, *super ego*, będącej wyrazem wytwarzanych przez kulturę wzorów i nawyków obyczajowych i społecznych, oraz rzeczywistości podświadomej, w której kłębi się i szaleje irracjonalny żywioł ludzkich instynktów i popędów. Skrępowany przez cenzurę rozumu i norm etycznych ów anarchiczny i dynamiczny żywioł szuka sobie ujścia i zaspokojenia choćby nawet namiastkowego i znajduje je często w marzeniach sennych. Ta lekarska teoria zrobiła zawrotną karierę na gruncie sztuki. Odkrycie przez psychoanalityków podświadomego i rzeczywistości marzeń sennych uznane zostało za wielką szansę dla poezji, za wydarzenie, które miało przyspieszyć uwolnienie poezji z racjonalnych ograniczeń i otworzyć szerokie możliwości przed wyobraźnią. Następstwem tych psychoanalitycznych rewelacji był nadrealizm. Jego teorię i praktykę, która tak istotnie zaważyła na rozwoju poezji w XX wieku, można by sprowadzić do trzech następujących ustaleń i dyrektyw postępowania:

1. Dzięki wtargnięciu w chaos podświadomego poezja może wyjść poza wyrażanie pospolitych i konwencjonalnych wzruszeń i piękności lirycznych i poszerzyć swe doświadczenia o nieskończoność.

2. W świetle owej „nadrzeczywistości”, którą nowa poezja dzięki swoim kontaktom z żywiołem podświadomego spodziewała się odkryć, tzw. chore, a więc to, co przypisujemy zazwyczaj obłędowi i szaleństwu, anomaliiom psychicznym i patologii, należy uznać za równie interesujące, jak najwznioślejsze i najbardziej natchnione objawienia poetyckie liryki tradycyjnej.

3. Poezja jest wytworem bezkształtnego dyktatu podświadomości.

W wyniku takich założeń pojawił się w XX w. nowy typ poezji lirycznej — poezja alogiczna, somnambuliczna, halucynacyjna, wywodząca się z pół- czy podświadomości, poezja snu, ale nie w sensie romantycznym, tzn. snu-marzenia, lecz snu jako stanu fizjologicznego. Wyżyskuje się nie skoordynowane treści życia podświadomego, irrealne majaki i urojenia senne, ale nie porządkuje się tych treści według jakiejś zasady, lecz po prostu biernie i mechanicznie spisuje. Poezja staje się produktem dyktatu alogicznych sił psychiki ludzkiej. Utwór składa się z bezpojęciowych obrazów, które następują po sobie zupełnie dowolnie i bez związku, tak jak wizje i fantasmagorie jawiące się w stanach narkotycznych oszołomień. Tak więc nad poezją tą unosi się nowy duch — duch absolutnej wolności. Wolność ta uprawnia nie tylko do całkowitej swobody w wyborze tematów bez względu na ich rangę, lecz wyraża się przede wszystkim w ucieczce od rzeczywistości, od normalnej rzeczowości i emocjonalności, w odżegnywaniu się od rozumienia na rzecz wieloznacznej sugestii, w pragnieniu, aby wiersz był obrazem całkowi-



cie autonomicznym, którego „treść” egzystuje jedynie dzięki nieograniczonej fantazji i swobodnej grze marzeń, a nie dzięki naśladowaniu świąta czy wyrażaniu uczuć.

Jest rzeczą oczywistą, że poezja tego rodzaju oddala się o niesłychane odległości od tej sfery wzruszeń i doznań, do których przyzwyczaiła nas literatura. Wynika to z przekonania, że twórczość poetycka jest przygodą ducha zapatrzonego w siebie, w sobie skoncentrowanego, który sam sobie wystarcza i nie pragnie ani nie oczekuje kontaktu czy porozumienia z kimkolwiek. W ten sposób realizuje się w pełni dyrektywa Bretona, żądająca od poezji, aby oznaczała „klęskę rozumu”. Istotnie, stajemy tu wobec zjawisk poetyckich, których rozpatrywać w kategoriach intelektualnych absolutnie niepodobna, ponieważ zjawiska owe wymykają się wszelkim konwencjonalnym czy logicznym kryteriom sądenia. Chaos fantastycznych i dziwacznych obrazów, rzeczywistość nie mająca żadnych analogii z zasobem naszych życiowych i estetycznych doświadczeń, wprawia nas w prawdziwe zakłopotanie. Oto jedna z istotnych przyczyn owego osamotnienia społecznego liryki współczesnej. Nie ulega też wątpliwości, że na poetyce tego typu zaważył wydatnie wpływ Bergsona. Był on jednym z tych kilku przodujących umysłów naszego wieku, które wyjątkowo głęboko przeorały świadomość współczesnych Europejczyków. Wielki patron irracjonalizmu zakwestionował możliwości poznawcze myśli, uważając, że życie, będące wolnym, dynamicznym immanentnym ruchem nigdy nie da się ująć w martwe i nieelastyczne schematy. Poezja współczesna poszła niewątpliwie tym samym przez Bergsona wytyczonym torem, gdy w chaotycznych obrazach pragnie zamknąć jak gdyby anarchiczność i niepoznawalność rzeczywistości. Ciemność i zagadkowość poezji staje się odpowiednikiem tajemniczości i nie dającej się ujarzmić wolności życia.

Ale nadrealizm i wszystkie jego pochodne to tylko jeden, co prawda niesłychanie atrakcyjny dla wielu adeptów sztuki poetyckiej nurt poezji współczesnej. Istnieje jeszcze inny, równie dynamiczny i aspirujący do wyłączności. Aby zrozumieć, o co chodzi, przywołajmy na chwilę nasze doświadczenia, wyniesione z lektury liryki konwencjonalnej. Otóż była ona przez wieki wyrazem uczuć, wypowiadała myśli i nastroje konkretnego człowieka, a jej autobiograficzny podkład był aż nadto widoczny. Dla pokaźnego odłamu poezji współczesnej charakterystyczna jest tendencja do dehumanizacji i depersonalizacji, tzn. oderwania poezji od tych treści ludzkich, którymi się zazwyczaj żywiła, i do izolowania jej od konkretnej osoby autora, jednym słowem: do absolutnej anonimowości. Osobowość ludzka poety rozplywa się i ulatnia, szczegóły jego biografii są dla zrozumienia utworów najzupełniej obojętne. Tak więc liryka współczesna wypływa ze źródeł, których niepodobna nazwać, a to, co ona „wyraża”, nie odpowiada żadnej znanej nam rzeczywistości. Jest to zatem poezja czysta, czysta w dosłownym znaczeniu, tzn. nie mająca nic wspólnego z czymkol-

wiek, co należy do sfery uczuć, niwecząca wszelkie ślady związków z realną egzystencją człowieka.

W r. 1925 ukazała się głośna rozprawa José Ortegi y Gasset *Dehumanizacja sztuki*. Główną tezą tej publikacji było twierdzenie, że uczucia i wzruszenia, jakie dzieło sztuki może wyrażać i wywoływać, odwracają uwagę odbiorców od jego jakości estetycznych. Czytelnik lub widz, pochłonięty zawartością treściową lub emocjonalną dzieła, nie dostrzega tego, co w wytworach sztuki jest najistotniejsze, tj. artyzmu. Dlatego Ortega wypowiadał się na rzecz stylu, który by do tego stopnia deformował rzeczywistość, aby w twórczości artystycznej nie mogła dojść do głosu żadna ludzka zwyczajność, żaden głos serca, żadne osobiste zaangażowanie. To postulowane przez Ortegę wysterylizowanie sztuki z wszelkich normalnych treści humanistycznych osiągnięte być mogło na gruncie twórczości poetyckiej jedynie i wyłącznie przez radykalne odrzucenie wszystkiego, co od wieków stanowiło jej substancję treściową. Toteż o ile poezja dawna imitowała i wyrażała, poezja nowa postawiła sobie za cel kreowanie światów najzupełniej od rzeczywistości psychicznej niezależnych. Na gruzach starego świata stwarza się nowa rzeczywistość. Jest to fundament estetyki nowoczesnej: na początku było zburzenie; w zdolnościach deformacyjnych wypowiada się najpełniej geniusz poety.

Oczywiście można by zauważyć w tym miejscu, że poezja zawsze deformowała rzeczywistość. Deformacja jest metaforą, bez której niepodobna sobie wyobrazić literatury. „Metafora — pisał Ortega — jest największą potęgą, jaką posiada człowiek. Metafora graniczy z czarnoksięstwem i jest jak doskonale narzędzie, które Bóg we wnętrzu swego stworzenia zapomniał, podobnie jak roztargniony chirurg zostawia instrument w ciele operowanego”. Ale metafora klasyczna odznaczała się pojęciową klarownością. Opierała się ona na związku między rzeczą a obrazem, na analogii, przy czym analogia bywała powszechnie postrzegalna i narzucająca się z całą oczywistością, tak iż w rezultacie dawała się stosunkowo łatwo sprowadzić do języka komunikatywnego. Metafora współczesna sprzęga tak dalekie zakresy treści, że czytelnik tej analogii najzupełniej nie chwytą. Jest tak, jak to dowcipnie określił kiedyś Irzykowski: poeci zadają swym czytelnikom łamigłówki, ale kluczyki, bez których niepodobna tych zagadek rozwiązać, zachowują dla siebie. Wiersz formuje się z układów słownych, które zawierają same w sobie pewne jakości znaczeniowe, ale owe jakości łączą się w zespoły tak wewnętrznie sprzeczne i semantycznie nie przyległe, że powstają z nich struktury nie wykazujące najmniejszego podobieństwa do tego, do czego przyzwyczała nas poezja dawna. Przekraczają one wszelką wolność, jaką cieszyła się dotychczas poezja dzięki metaforycznym możliwościom języka.

Doszliśmy w ten sposób do sedna rzeczy, do owej *differentia specifica* tego drugiego nurtu w liryce współczesnej. Dla poezji dawnej sprawą najistotniejszą wydawało się „wzruszenie serca”, dla nowoczesnej — pra-

ca, świadome budowanie swoistej konstrukcji poetyckiej. Poezja staje się poszukiwaniem formy. Piękno ma być wytworem rozumowej kalkulacji. Akt poetycki jest natury intelektualnej i woluntarnej. Już Baudelaire porównywał precyzję stylu do cudów matematyki. Mallarmé określał swój warsztat poetycki jako laboratorium, w którym według bezwzględnych praw geometrii technik-intelektualista, mistrz wysoce wyspecjalizowanej umiejętności, tworzy swe dzieło, wytwór zimnej, mózgowej spekulacji. Apollinaire zestawiał twórczość poety z pracą precyzyjnego mechanika. Gottfried Benn nazywał poetę pryzmatykiem, który pracuje przy pomocy subtelnych szkielec. Poezja staje się w rezultacie bliższa nauce niż sztuce. Wiersze tworzy się jak w laboratorium, kładzie się pod mikroskop, próbuje, barwi, szuka się miejsc chorych. Algebra, kalkulacja — to określenia najwierniej oddające system pracy współczesnego poety. Tak spełnia się postulat Pawła Valéry: „wiersz winien być świętem intelektu”, tzn. racjonalistycznie wykoncypowanym układem słów. Liryka współczesna odznacza się niesłychaną świadomością formalną; artysta chce być najwyższym okazem *homo faber*, człowieka trudniącego się rzemiosłem, jego bogiem jest Apollo, a nie Dionizos. Pojęcie inspiracji, natchnienia, szału twórczego, które od czasów Sokratesa i Platona zajmowało tyle uwagi w rozważaniach o poezji, w tym nurcie poetyckim jest najzupełniej wykluczone. Poezja jest sztuką głęboko sceptyczną, rzeczą pierwszą jest operatywność intelektualna, która w miejsce improwizacji wprowadza racjonalną konstrukcję, w miejsce chaotycznej wolności „królestwo artystycznego ograniczenia”. Jeśli prawdą jest — pisał Lorca już po odrzuceniu tamtej, pierwotnie wyznawanej teorii demonicznej — że stałem się poetą z łaski Boga czy z łaski diabła, to na pewno jestem nim także dzięki technice i pracy i ponieważ mam absolutną świadomość tego, czym jest w istocie wiersz”.

Poezja, odgradzająca się kategorycznie od rzeczywistości, nie wyrażająca żadnych myśli, żadnych uczuć, żadnych w ogóle stanów świadomości ludzkiej, sprowadza się w istocie do czystego języka, języka, który rezygnuje ze swej funkcji komunikatywnej, stając się wartością samą dla siebie. Zakłada się więc możliwość tworzenia wierszy na drodze kombinacji wyłącznie tonicznych elementów języka i ta wewnętrzna „muzyczność”, a nie temat staje się czynnikiem określającym tzw. sens utworu, sens oczywiście zagadkowy, bo zdeterminowany nie przez semantyczne, lecz dźwiękowe jedynie walory słów. Poeta staje się czarodziejem dźwięków, który wyzwala utajone w języku tajemne siły, kierujące wypowiedzią i za pomocą niezwykłych, dyktowanych przez siebie następstw dźwiękowych wywołujące w czytelniku niezwykłe doznania. Zgodnie z zaleceniami tej „alchemii słowa” tworzy się zatem zdania nie o określonym znaczeniu, lecz o przemyślanym następstwie struktur dźwiękowych, asonansów, aliteracji. Nie konieczność znaczeniowa, lecz podobieństwo foniczne decyduje o miejscu i sąsiedztwie słów. Wiersz powstaje z impulsu języka, słowa rodzą i przyciągają słowa na mocy wewnętrznej konieczności.

ści z matematyczną jakoby dokładnością. Ponieważ o konieczności takiego właśnie, nie innego następstwa słów decyduje jedynie pokrewieństwo dźwiękowe, przeto utwór tego rodzaju nie wyraża żadnej realnej, zewnętrznej czy wewnętrznej rzeczywistości, jest poematem sam w sobie. Punkt ciężkości tej poezji i tajemnica jej działania zawarte są zatem w technice, w stylu, w języku, jako wartościach samoistnych. Mamy tu niewątpliwie do czynienia z zasadniczym naruszeniem równowagi między tzw. „treścią”, a „sposobem” wskutek przewagi „sposobu”, ale to jest właśnie dominującą cechą pokaźnego odłamu liryki dwudziestowiecznej. Apollinaire marzył o języku poetyckim, o którym nic nie potrafiłby powiedzieć żaden gramatyk. Według Aragona poezja powstaje tylko w wyniku nowych poszukiwań, zdruzgotania dotychczasowych reguł języka. Wprowadza się w tym celu świadomie rozbicie zdania, praktykuje niszczenie związków syntaktycznych, niedopuszczalne gramatycznie inwersje, zmienia się funkcję przyimków, przymiotników, przysłówków i trybów czasownikowych, operuje się tzw. zdaniem otwartym, tj. składającym się z samych rzeczowników, albo zdaniem pobocznym, po których nie następują zdania główne; używa się słów wyłączonych z obiegu, których sensu można się co najwyżej domyślać, stosuje na szeroką skalę zasadę kontrapunktu, według której różne linie myślowe wikłają się i przeplatają nawzajem, tak że od razu mówi się o wszystkim. Tak więc poeta przekazuje inicjatywę słowom, a owa magia słów w połączeniu z ciemnością treści wytwarza zamiast dawnego rozumienia poetycką sugestię.

Sugestia — oto wielkie słowo poezji współczesnej. Sugestia jest to moment, w którym kierowana intelektem poezja uwalnia nagle magiczne siły duszy i wysyła promienie, którym się czytelnik nie może oprzeć, nawet gdyby nic nie rozumiał. Tego rodzaju sugestywne promieniowanie wydziela się jakoby ze zmysłowych właściwości języka, z toniki, rytmu. Działają one w połączeniu z tym, co można by nazwać semantycznymi nadtonami, tj. znaczeniami, które pojawiają się na granicznych obwodach słów albo powstają na skutek anormalnego łączenia wyrazów. Dlatego wiersz nie „znaczy”, lecz „jest”. Wszystkie rozważania na temat „poezji czystej” krążą w orbicie tego określenia. „Wiersz jest gotów, zanim się zaczął — powiada Benn — autor nie zna jedynie tekstu tego wiersza”. Kryje się on w głębiach potencjalnych języka. Trzeba tylko uwolnić mechanizmy słów, a wiersz stworzy się sam. Tworzyć to znaczy drażyć pokłady mowy, badać tak długo kombinacje między zmieniającymi się strefami znaczeń i wartościami dźwiękowymi, aż wpadnie się szczęśliwie na tę jedyną kombinację pożądaną, która będzie miała konieczność matematycznej formuły.

Poezja tego rodzaju nie pretenduje oczywiście do rozumienia w konwencjonalnym znaczeniu, czytelnik może ją sobie interpretować najzupełniej dowolnie. Ma on nie rozwiązywać zagadkę wiersza, lecz sam wpiływać w tekst poety własne zagadki i odczytywać wszystkie zawarte

w nim potencjalne sensory. „Moje wiersze — pisał Mallarmé — mają taki sens, jaki się im nada”; „wiersz winien mieć tyle znaczeń, ile czytelnik w nim odkryje” — powtarza myśl Mallarmégo już współcześnie Yeats. Według Eliota wiersz jest przedmiotem niezależnym, który egzystuje między autorem a czytelnikiem, przy czym zupełnie inny jest jego stosunek do twórcy, inny do odbiorcy. Udział w procedurze komunikacji międzyludzkiej wciąga wiersz w nową grę znaczeń nie dających się przewidzieć. Pojęcie rozumienia staje się właściwie bezprzedmiotowe. Pytać, co ten wiersz znaczy, wydaje się w świetle przytoczonych poglądów rzeczą naiwną.

Oznacza to w przypadkach skrajnych niemal całkowitą alienację poezji. Poezja, która niczego nie wyraża i nie szuka kontaktu z czytelnikiem, skazuje się na wieczną samotność i sama siebie prawie unicestwia. Poeci współcześni wiedzą o tym dobrze. Liryka jest sztuką anachoretów; poeta skazany jest na samotność i niezrozumienie — ten motyw przewija się dość często w wypowiedziach twórców. W ten sposób los tej poezji staje się jak gdyby niemal symboliczny, wyrażając tę powszechną świadomość osamotnienia, która wydaje się najbardziej znamienym symptomem sytuacji duchowej naszego wieku.

Poezja współczesna wyrosła niewątpliwie z protestu przeciw poezji romantycznej i neoromantycznej, przeciw jej stylowym i wersyfikacyjnym konwencjom, jej upodobaniom tematycznym, przeciw jej ekshibicjonizmowi i nastrojowości. Wolność zdawała się być jej najwyższym przykazaniem, najwspanialszą nadzieją. Wolność od wszystkiego, co zniewala, krępuje, ogranicza. Ale wolność zwycięska może niekiedy prowadzić prostą drogą do nowej niewoli i tyranii, gdy ruch triumfujący własne ideały i przekonania, o które walczył niedawno w imię praw do swobody, usiłuje narzucić jako nową normę powszechną, obowiązującą i jedynie właściwą. Tak się też stało. Walcząc z konwencjami starymi, poezja nowoczesna wprowadziła bardzo szybko konwencje nowe, równie nieugięte i rygorystyczne jak dawne. Poezja ta zdaje się wyjątkowo silnie ulegać nieustępliwej presji agresywnego doktrynerstwa, które nie uznaje żadnych względów tolerancji. Twórczości poetyckiej towarzyszy krok w krok gorączkowa działalność teoretyczna i programowa, usiłująca wypracować systemy reguł i przepisów aż do najdrobniejszych szczegółów. Wszystko jest w tych przepisach ustalone, od tematyki niemal, od zasad kompozycji i konstrukcji poczynawszy, a na najbardziej zewnętrznych akcesoriach poezji, stylu i organizacji wersyfikacyjnej skończywszy. Ten nowy gatunek poetyzowania, wykoncypowany z budzącą podziw pedanterią, forsuje się następnie wszelakimi dostępnymi środkami z niesłychanym impetem, okładając zarazem anatemą potępienia wszystko inne, odmienne, co się w owym precyzyjnie przemyślanym kodeksie nie mieści. Nowoczesność staje się swoistym terrorem, któremu ulegają wydawcy, redaktorzy i adepci literatury. Powstaje poezja tak bezosobista,

że można ją każdemu przypisać, poezja wewnętrznie zimna, obojętna, wiersze, które po prostu nie wzruszają, nie angażują, które zdolne są obudzić jedynie podziw dla swej konstrukcyjnej i technicznej pomysłowości.

Jakież jest zatem wyjście z tej sytuacji kryzysowej i tak bardzo niepożądaney, skoro poezja jest wartością, bez której życie nasze byłoby uboższe. W tym miejscu kończy się rola w miarę obiektywnego historyka literatury, ponieważ historyk nie może niczego postulować ani niczego przewidywać, opisuje on jedynie i wyjaśnia stan istniejący. Ale postulować i żądać może zwyczajny odbiorca i miłośnik sztuki. Gdyby go zapytano, jakiej pragnąłby poezji, odpowiedziałaby zapewne:

Chciałbym poezji, w której przede wszystkim przywrócony by został prymat treści, bo w poezji, jak w ogóle w literaturze, rzeczą najważniejszą jest mieć coś do powiedzenia. Obojętnie co; mogą to być sprawy wielkie, największe i najbardziej prywatne, osobiste. Ale to jest najistotniejsze, by wiersz znów, jak bywało to kiedyś, wprowadzał nas w wewnętrzne drżenie. Chciałbym poezji, w której wzgląd na treść będzie decydował o wszystkich możliwych przygotowach wiersza. Mimo całego podziwu dla niesłychanej pomysłowości konstrukcyjnej i ekwilibrystyki werbalnej wielu współczesnych poetów niepodobna mi się oprzeć wrażeniu, że wszystkie te mozoły formalne są zbyt często przesłanianiem pustki treściowej. Forma była zawsze fetyszem dla nie mających nic do powiedzenia.

Chciałbym dalej powrotu do najgłębszych źródeł liryzmu, do bogactwa uczuć. Kilku doktrynerów, których natura pozbawiła w rejestrze właściwych ich twórczości tonów owej nuty subtelnej i najbardziej spośród wszystkich lirycznej, tej *vox humana*, która nadaje poezji znamię intymności, wymyśliło „wstyd uczuć”, nową konwencję, taką samą jak inne. Ale po cóż jej ulegać, skoro jedyną gwarancją powodzenia jest wierność sobie. „Jeżeli wszystko, co piszę — zwierzał się Flaubert — jest puste i płaskie, to tylko dlatego, że nie pulsuję życiem mych bohaterów, w tym cała rzecz”. To wyznanie można by świetnie odnieść do poezji. Jeżeli wiersz nie przynosi nic, poza zdumieniem nad wirtuozerią formalną, jeśli niezdolny jest wyważyć mnie ze stanu doskonale obojętnego, to właśnie z tej przyczyny, że wyjałowiony jest z intymności przeżycia. Jest to jeszcze jeden paradoks liryki współczesnej — ucieczka od źródeł własnej siły i mocy. A przecież zdolność przeżywania nieograniczonego bogactwa wzruszeń to przywilej człowieka. Dlaczego wstydzić się tego, co pośród całej natury zdaje się być wyróżnikiem najznamienniejszym naszej ludzkiej kondycji?

Chciałbym poezji, która byłaby uczciwie lojalna wobec języka, tego najwspanialszego instrumentu kultury. Język jest zjawiskiem społecznym i jak każdy fakt tego rodzaju jest systemem przyjętych, uznanych i powszechnie obowiązujących norm i rygorów. Nie jest zatem bezkształt-

nym, surowym materiałem, który można ugniatać na wszystkie strony, jak się tylko zapragnie, lecz sam jest już produktem woli wyrazu, posiada ściśle określone i rządzące nim prawa funkcjonowania. Jako zorganizowany system język nie może być przeto terenem niczym nie ograniczonego eksperymentowania; zostawia on twórcom pewną swobodę poszukiwań, ale to pole do działania inwencji ma katagorycznie określone granice. Ktò nie liczy się z normami i przyrodzonym statusem egzystencji słowa, ten skazuje nieuchronnie swą twórczość na izolację i samotność.

Chciałbym wreszcie poezji rozwijającej się w blasku jasnej i klarownej myśli. „Precyzja myśli wywołuje (i sama jest nią) precyzję słowa”. To raz jeszcze Flaubert. Wszelkie działanie artystyczne jest aktem intelektualnym, a prawa myśli są immanentnymi prawami literatury. Jakkolwiek więc atrakcyjne i działające na imaginację byłyby teorie o boskiej i demonicznej naturze aktu twórczego, bezsens i absurd, ciemność i tajemniczość, o ile zatrzymują się na granicy chaosu i nie osiągają momentu, w którym zagadkowe dzięki światłu myśli staje się wiadome, wydają się w istocie zaprzeczeniem wszelkiej twórczości. Nie skoordynowana gra skojarzeń jest w rzeczywistości po prostu nudna, ponieważ nie daje naszemu umysłowi i sercu żadnego pokarmu i podniecy. Ale nie tylko chaos wydaje się być wrogiem poezji. Równie niebezpieczne są oschłość, wyrozumowanie, wszelkie doktrynerstwo, sprowadzające sztukę do formalnej sprawności, bigoteria nowatorstwa za wszelką cenę, „mistyka słów”, cofająca w istocie poezję do stanu pierwotności, gdy pośród bełkotania z trudem wyłaniała się z chaosu pierwsza myśl, niedołączna i ciemna. Intelektualizm aktu twórczego, rygor poezji nie polega na kalkulowaniu na zimno ani na przymierzaniu i tasowaniu słów (byle inaczej i zawilej), lecz po prostu na tym, że poeta dla pewnej intymnie i głęboko przeżytej treści potrafi znaleźć formułę zarówno owemu przeżyciu adekwatną i komunikatywną w odbiorze, jak też zachowującą całą tę pierwotną świeżość przeżycia i wzruszenia, z jakich wiersz ów się począł.

Przywrócenie pierwszeństwa treści, uznanie społecznej funkcji języka jako narzędzia komunikacji i porozumienia, a nie utrudnienia, powrót do ściśle określonych obiektywnych kryteriów wartościowania, przywracając poezji jej społeczne znaczenie zamknęłyby jednocześnie drogę tak niesłychanie rozplenionym nadużyciom i mistyfikacjom. Wolność doprowadzoną do absurdu, redukcjonowanie poezji do ekwilibrystyki formalnej stwarzają raj dla grafomanów, którzy pod osłoną rzekomej walki z konwencjami i przeżytkami tzw. poezji tradycyjnej, korzystając z chaosu i nieporozumień w dziedzinie kryteriów sądenia wytworów sztuki, przemycają odczoczo swoje bezwartościowe produkty.

Tak więc rzecz sprowadza się w istocie do tego, co tak doskonale rozumiał Irzykowski, gdy podejmując generalną batalię z tzw. nową po-

ezją i z koncepcjami estetycznymi Witkiewicza książce swej nadawał wymowny tytuł: *Walka o treść*. Tak jest w istocie. Wielka i autentyczna twórczość realizuje się tylko i wyłącznie na wyżynach myśli, tzn. na najwyższym poziomie naszego życia, które myśl opanowuje i zamyka w kształt doskonale wierny i zrozumiały.

1962



## Struktura liryki współczesnej

Powiedzmy na początku otwarcie: mamy ze współczesną poezją pewne kłopoty. Wydaje nam się ciemna, zagadkowa; niepokoi, zdumiewa, zaskakuje niezwykłością skojarzeń i jakąś fantastyczną grą obrazów, zupełnie niepodobną do tego, do czego przyzwyczała nas poezja dawna. Ale jednocześnie odstręcza osobliwym hermetyzmem swego języka, który wydaje nam się często wręcz niezrozumiały, choć niekiedy bywa również zaskakująco prosty, prawie że potoczny, prozaiczny, niepoetycki. Ta z jednej strony niemal pospolitość, zdająca się zaprzeczać samej istocie wypowiedzi literackiej, a z drugiej niezrozumiałość, ten opór wiersza, którego nie da się „streścić”, o którym niepodobna jasno i wyraźnie powiedzieć, że „to a to znaczy” albo że „o to w nim chodzi”, ta niemożność przetłumaczenia go na język bardziej przystępny, komunikatywny — to nas drażni, niecierpliwi, zniechęca lub, co gorsze, przygnębia i pograża w kompleksach, że się widocznie wewnątrz, intelektualnie do odbioru współczesnej poezji nie dorosło, skoro się jej nie potrafi zrozumieć. Pół biedy jeszcze, gdy z kłopotami takimi boryka się czytelnik przeciętny, „popularny”, który się fachowo sprawami poezji nie zajmuje. Ten jest przynajmniej w tym uprzywilejowanym położeniu, że może po prostu takie niezrozumiałe wiersze skwitować lapidarnym określeniem: „aberracja”, „bzdura” i cisnąć w ką. Ale cóż począć ma filolog, krytyk, nauczyciel? Ten na takie odruchy zniecierpliwienia pozwolić sobie nie może. Wszak czytanie i wyjaśnianie literatury należy do elementarnych obowiązków jego zawodu, to on właśnie ma być tym idealnym czytelnikiem i przewodnikiem, który poetę rozumie i który sytuację panującą w sztuce współczesnej potrafi innym wytłumaczyć. Świadomie użyto tu pojęcia „sztuka”, ponieważ na podobne reakcje niezrozumienia narażone są współczesna muzyka, współczesna rzeźba i malarstwo.

Skąd to się wzięło? Otóż można by ogólnie powiedzieć, że sytuacja, jaką obserwujemy na przykładzie sztuki, jest następstwem tego powszechnego zamętu, chaosu i destrukcji, jakie są znamienne dla kultury i cywilizacji XX stulecia. Wszystko się zmieniło — ustroje państwowe i społeczne, struktura otaczającej nas rzeczywistości, człowiek i jego stanowisko w świecie. Świat pełen ładu i porządku zastąpiony został świa-

tem żyjącym w stanie ustawicznego zagrożenia i poczucia niepewności.

Sztuka zareagowała na to wszystko buntem, rewoltą. Rozumowanie artystów i pisarzy było logiczne. Skoro wszystko się do gruntu zmieniło, runęły stare ustroje, poglądy, prawa, normy, ideały, to dlaczegoż sztuka jedna miałaby pozostać na pozycjach dotychczasowych? Byłoby to dla niej wyrokiem śmierci. Jako najczulszy rezonator reagowała ona zawsze wyjątkowo czujnie i z wyjątkową wrażliwością. Dynamiczna przemienność współczesnego świata napełniła ją niepokojem poszukiwania — poszukiwania nowych treści, które by odpowiadały zainteresowaniom ludzi żyjących w warunkach XX stulecia, i poszukiwania nowych form wypowiedzenia, skoro nowych idei niepodobna było wyrazić za pomocą starych i zużytych środków ekspresji. A ponieważ cały obraz świata, jaki wyłonił się i wciąż nadal się wyłania (bo ten proces odbywa się bez przerwy) z dwudziestowiecznej rewolucji społecznej, technicznej i obyczajowej, jest — by skrótkowo rzecz ująć — antytradycyjalny, tzn. świadomie opozycyjny wobec utrwalonych nawykami form myślenia i postępowania, przeto i sztuka przyjęła postawę i orientację zdecydowanie wrogą wobec wielkich wzorów i dziedzictwa przeszłości.

A więc: skoro muzyka dziewiętnastowieczna oparta była głównie na wyraźnie zarysowanym motywie melodycznym, należało przeto zerwać z melodią. I oto powstała muzyka współczesna, w której wielu niczego się dosłuchać nie może poza hałasem. Ponieważ sztuki oglądowe przez całe wieki orientowały się na rzeczywistość, starając się maksymalnie do niej zbliżyć aż do granic absolutnego nieomal iluzjonizmu, więc obecnie, w wieku XX postanowiono tworzyć dzieła, które by się z kolei maksymalnie od tego modelu natury odchyłały, niczym jej nie przypominając, a zatem malarstwo i rzeźbę abstrakcyjną.

W podobnym kierunku zaczęła się rozwijać literatura. Ponieważ przez całe stulecia proza i poezja dążyły do imitowania i odtwarzania rzeczywistości, przeto teraz nastąpiło gwałtowne, radykalne zerwanie z owym od wieków dominującym ideałem *mimesis*, naśladowania. Ambicją pisarzy, oczywiście tych najsilniej zafascynowanych rewolucyjnymi przemianami naszej epoki, stało się maksymalne oddalenie od banału rzeczywistości. Obserwację miała zastąpić wyobraźnia, wysnuwająca z samej siebie, poza wszelką kontrolą myśli, najfantastyczniejsze wizje i wyobrażenia. A więc nie odtwarzanie, lecz stwarzanie, kreowanie; nie obserwacja, ale wizjonerstwo.

I dalej: ponieważ do niedawna literatura, zwłaszcza niektóre jej odmiany, jak liryka, poezja, starały się „wrażać” i „wzruszać”, tzn. wyrażać określone treści psychiczne ujęte w formę przekazu nacechowanego pewną emotywnością, przeto obecnie należało tworzyć literaturę lub poezję zarówno wolną od owej bezpośredniej ekspresywności, jak też zupełnie neutralną emocjonalnie. A zatem poezję, której zawartość treściowa nie dałaby się przyporządkować żadnemu określönemu podmiotowi,

żadnej określonej osobie i która byłaby całkowicie wyjałowiona z naj-  
lżejszych nawet śladów sentymentalnego ekshibicjonizmu. Personali-  
styczny charakter poezji dawnej zastąpiony więc został anonimowością,  
dawna dominacja uczucia — dominacją intelektu.

Kiedy się wyeliminuje z poezji to, co dotychczas uważaliśmy za jej  
istotę: myśl, uczucie, wzruszenie, to cóż zostaje? Zostaje język. Poezja  
współczesna sprowadza się coraz bardziej świadomie do samego języka,  
do gry znaczeń opalizujących jak drogocenne kamienie, ale nie tworzą-  
cych jakichś wyraźnie dających się określić pojęciowo układów znacze-  
niowych. Wiersz zadziwia owym migotaniem znaczeń, budzi rozliczne  
skojarzenia, ale usiłować go zrozumieć tak jak dawniej, tak potocznie,  
popularnie, byłoby usiłowaniem skazanym z góry na niepowodzenie. Po-  
ezja współczesna zbliża się więc coraz bardziej do muzyki, a zatem do  
sztuki — jak wiadomo — czysto formalnej. Tak jak tony nic w istocie  
nie znaczą, bo nie są przecież obciążone żadnymi przywiązanymi do nich  
znaczeniami, lecz co najwyżej otwierają szerokie pole dla swobodnej  
gry wyobrażeń muzycznych, tak i słowa wiersza działać mają jedynie  
swymi semantycznymi skojarzeniami i grą swych walorów czysto dźwię-  
kowych. Wiersz nie „znaczy”, lecz tylko „sugeruje”, język przestaje być  
narzędziem komunikacji, lecz staje się środkiem objawienia samego sie-  
bie, utajonych w nim potencjalnych wartości.

Oczywiście to odhumanizowanie poezji, pozbawienie jej owych tre-  
ści ludzkich, których przywykliśmy szukać w każdym utworze poetyc-  
kim, stwarza wokół liryki współczesnej aurę swoistej izolacji. Poezja,  
która nie dostarcza wzruszeń, staje się obca i coraz mniej wydaje się  
potrzebna. Ów stosunek odniesień, układający się w linię: autor — dzie-  
ło — czytelnik, tak typowy do niedawna dla egzystencji literatury,  
w poezji współczesnej zostaje niejako zlikwidowany. Dzieło jest z samej  
swej istoty tak bezosobiste, że z chwilą, gdy się oderwie od swego źródła,  
tj. autora, nie domaga się zbliżenia do czytelnika. Egzystuje ono samot-  
nie jako twór poniekąd autarkiczny, z góry rezygnujący z możliwych,  
potencjalnych odbiorców.

Fakty tego rodzaju absolutnej i zamierzonej izolacji są rzecz jasna  
wypadkami skrajnymi. Na ogół również w liryce współczesnej przewa-  
żają utwory adresowane wyraźnie do czytelnika, poprzez które prześwi-  
tują jednak pewne sensory lub które działają poprzez szczególną opalizację  
swych odległych skojarzeń, nie dających co prawda w rezultacie jakie-  
gось jednoznacznego wrażenia, ale stwarzających pewien nastrój i szcze-  
gólną magię obrazów. Stopień oddalenia od konwencjonalnego modelu  
poezji bywa więc różny, niemniej nawet w utworach o względnej zro-  
zumiałości ich struktura wewnętrzna na ogół dość daleko odbiega od  
tradycyjnych schematów konstrukcyjnych wypowiedzi lirycznej. Oczywi-  
ście pomijamy tu sprawę wersyfikacji, sprawę wiersza wolnego, bo są  
to rzeczy na ogół znane i nawet najzagorzalszy wielbiciel poezji trady-

cyjnej nie utożsamia już dziś liryki z budową stroficzną, z regularnym rozłożeniem akcentów, sylab czy rymów. Gorzej jest natomiast z innymi komponentami wypowiedzi poetyckiej — z językiem, słownictwem, frazeologią, składnią i kompozycją. Przyjrzyjmy się tym sprawom bliżej.

Poezja dawna miała — jak wiadomo — swój własny słownik, słownik poetycki. Pewne wyrazy, używane powszechnie w potocznej komunikacji językowej, w poezji uchodziły za niedopuszczalne, a ich użycie w tekście literackim odczuwane było jako niewybaczalne wykroczenie przeciw niepisanemu kodeksowi dobrego smaku. Każdy poeta o tym wiedział i unikał jak ognia wszelkich prozaizmów, które mogłyby przypominać gwara codzienności. Nadawało to poezji piętno pewnej hierarchiczności, mowy jakby odświętnej, i tak przyzwyczailiśmy się do tego, że istota poezji polegać ma jakoby na sposobie mówienia odmiennym niż zwykle, że wszelkie odstępstwa od tej niepisanej reguły przyjmowane bywają jako nietakt w stosunku do nas i wobec samej poezji. Weźmy dla przykładu jakikolwiek wiersz napisany w owej tendencji traktowania języka poetyckiego jako odmiany ekskluzywnej, odznaczającej się w stosunku do potocznego języka komunikatywnego, a także języka prozy swoistą „artystycznością”, w tendencji, którą do ekstremu na skutek szczególnej manieri doprowadziła Młoda Polska. Oto fragment wiersza Zofii Nałkowskiej *W ogrodzie*:<sup>1</sup>

Jak dostałaś się do mego ogrodu,  
Jasna, okrutna, płomienna? —  
Przecieram oczy, strwożona i senna,  
I w cud nie wierzę...  
Bo nigdy dotąd nie widziałam wschodu,  
Bo nigdy dotąd nie widziałam słońca,  
Bo nigdy jeszcze ta jasność paląca  
Nie padła na moją głowę...  
Pierwszy raz widzę, jak brzask rosę strąca  
Na róże świeże,  
Pierwszy raz widzę te świty perłowe —  
I w cud — nie wierzę...

A noc? — Odeszła ta noc nieskończona,  
Noc bezgranicznej tęsknoty...  
Przyszedł wschód cudny, purpurowo-złoty  
W płomieniach słońca...  
Powiedz, ty — jasna — słońcem rozzłocona,  
Skąd ty się wzięłaś dziś w moim ogrodzie?  
Dlaczego dzisiaj — tak wcześniej — o wschodzie?  
Czemu w tej krwawej purpurze? —  
Czy to orszaku twego suną łodzie,  
Miłości gońce?...

---

<sup>1</sup> *Młoda Polska. Wybór poezyj.* Oprac. T. Żeleński (Boy), Wrocław 1947, s. 313.

Cicho... to lilie mrą... to pachną róże...  
To idzie słońce...

Stan zaskoczenia, olśnienia i oczarowania pierwszą miłością, której osoba wypowiadająca się w tym wierszu dotąd nie знаła (bo to jest przecież tematem tego wyznania lirycznego), został tu wyrażony za pomocą środków artystycznych bardzo konwencjonalnych, typowo „poetyckich” w tym właśnie sensie, w jakim czytelnik popularny poetyckość rozumie. Nadejście miłości porównane jest do olśniewającej, jasnej, palącej zorzy porannej, cała sceneria zdarzenia skomponowana jest według wzorów typowej konwencji artystycznej: owe „świty perłowe”, ów brzask, który strąca rosę na świeże róże, róże i lilie, gatunki kwiatów, które od niepamiętnych czasów na dobre zadomowiły się w poezji i odczuwane były zawsze jako rośliny o szczególnym walorze estetycznym, cała struktura frazeologiczna tego wiersza, operująca zespołami metafor i epitetów, należących do powszechnie używanych w tamtej epoce rekwizytów retoryki lirycznej: „przecieram oczy, strwożona i senna”, „Odeszła ta noc nieskończona, noc bezgranicznej tęsknoty”, „orszaku twego suną łodzie, miłości gońce” — wszystko to najzupełniej przypomina to konwencjonalne wyobrażenie mowy poetyckiej, które wyniesione z nauczania szkolnego skłonni jesteśmy następnie przez całe życie uważać za znak rozpoznawczy prawdziwej, autentycznej poezji.

Nastawieni na to swoiste, konwencjonalne piękno wypowiedzenia otwieramy tom współczesnych wierszy i tu spotyka nas pierwsze zaskoczenie. Okazuje się mianowicie, że poeta współczesny przemawia bardzo często językiem niemal potocznym, językiem gazety i publicystyki, komunikatów policyjnych i zwyczajnej rozmowy, używa wyrazów aktywnych zasadniczo poza kręgiem literatury, korzysta ze słownictwa specjalnego, fachowego, środowiskowego. Nie cofa się nie tylko przed słowami, które w poezji dawnej uznano by za niedopuszczalne prozaizmy, ale i przed wyrażeniami prostackimi i wulgarnymi. Posuwa się nawet dalej — nie waha się przemawiać językiem cudzym, stosuje technikę *collage'u*, inkrustując własny tekst poetycki fragmentami obcymi przepisanych dosłownie tekstów literackich, dziennikarskich, publicystycznych. Stosuje się ową procedurę dla różnych celów. Niekiedy po to, aby przywołanie możliwie jak najbardziej odległych od konwencji słów wywołało lawinę tonów i obrazów o najwyższej poetyckiej atrakcyjności, innym zaś razem, aby przez zestawienie własnej wypowiedzi z tekstami obcymi, odpowiednio dobranymi, wywołać swoiste zderzenie, z którego wyłania się myśl wiersza ze szczególną, przejmującą wyrazistością.

Przeczytajmy dla przykładu fragment poematu Tadeusza Różewicza pt. *Spadanie czyli O elementach wertykalnych i horyzontalnych w życiu człowieka współczesnego*<sup>2</sup>:

<sup>2</sup> T. Ró z e w i c z, *Wiersze i poematy*, Warszawa 1967, s. 166—168.

La Chute Upadek  
jest możliwy jeszcze  
tylko w literaturze  
w marzeniu gorącce  
pamiętacie to opowiadanie

o porządnym człowieku

nie skoczył na ratunek  
o człowieku który uprawiał „rozpusztę”  
kłamał bywał policzkowany  
za to wyznanie  
wielki zmarły może ostatni  
współczesny moralista francuski  
otrzymał w roku 1957  
nagrodę

jak niewinne bywały upadki

pamiętacie  
z dawnych bardzo dawnych  
czasów  
Wyznania  
Confessiones  
biskupa z Hippo Regius

*W sąsiedztwie naszej winnicy była grusza pełna owoców, nie nęcących ani kształtem, ani smakiem. Do jej otrzęsienia i zabrania gruszek udaliśmy się, niecni młodzieńcy, późną nocą, przeciągnąwszy aż do tego czasu zgubnym zwyczajem zabawę na placu. Zabraliśmy stamtąd ogromną ilość nie na naszą ucztę, lecz chyba aby rzucić wieprzom, choć nieco zjedliśmy; dopuściliśmy się tego tym chętniej, że nie było wolno.*

*Oto serce moje, Boże, oto serce moje, nad którym się ulitowałeś, gdy znalazło się na dnie przepaści...*

„na dnie przepaści”

grzesznicy i pokutnicy  
święci męczennicy literatury  
baranki moje  
jesteście jak dzieci przy piersi  
które wejdą do Królestwa  
(szkoda że go nie ma)

— Czy ojciec wierzy w Boga? — zawołał znów Stawrogin.

— Wierzę.

— Jest powiedziane, że wiara góry przenosi. Gdy wierzysz, a każesz górze, aby się ruszyła, to się ruszy... przepraszam, że płaczę. A jednak zaciekawia mnie: czy ojciec ruszy z miejsca górę?

take pytania zadawał „potwór” Stawrogin  
a pamiętacie jego sen  
obraz Claude Lorraina

w Galerii Drezdeńskiej  
„mieszkali tu piękni ludzie”

Camus  
La Chute Upadek

*Ach, mój drogi, dla człowieka, który jest sam,  
bez boga i bez pana, ciężar dni jest straszliwy*

ten bojownik z sercem dziecka  
wyobrażał sobie  
że koncentryczne kanały Amsterdamu  
są kręgiem piekła  
mieszkańskiego piekła  
oczywiście  
„tu jesteśmy w ostatnim kręgu”  
mówił do przygodnego towarzysza  
w knajpie  
Ostatni  
ostatni moralista  
francuskiej literatury  
wyniósł z dzieciństwa  
wiarę w Dno  
Musiał głęboko wierzyć w Człowieka  
musiał głęboko kochać Dostojewskiego  
musiał cierpieć nad tym  
że nie ma piekła nieba  
Baranka  
kłamstwa  
zdawało mu się że odkrył dno  
że leży na dnie  
że upadł

Tymczasem

dna już nie było...

Zwróćmy uwagę, jakim językiem napisany jest ten poemat. Już sam tytuł przypomina nagłówek raczej jakiejś rozprawy naukowej niż utworu poetyckiego. Użycie w tytule przymiotników „wertykalny” i „horyzontalny”, a więc wziętych z języka nieliterackiego, fachowego, z języka geometrii czy architektury, już na wstępie zaskakuje odstępstwem od przyjętych konwencji. Tekst poematu napisany został niemal stylem rozmowy, zwykłego slangu codzienności, tak iż niepodobna w nim znaleźć ani jednej oryginalnej metafory, ani jednego poetyckiego epitetu, ani jednego „poetyckiego” wyrażenia. Różewiczowi najzupełniej wystarcza ten ograniczony przecież w swoich leksykalnych zasobach język codzienności. Jedynym odstępstwem jest użycie w pewnym miejscu terminologii fachowej z zakresu fizjologii seksualnej, gdy mówi o elukubracjach literackich Saganki, co zresztą jest zabiegiem niezwykle pisarsko ekspre-

sywnym. Kilka razy oddaje głos innym, cytuje fragmenty *Wyznań* św. Augustyna, *Biesów* Dostojewskiego, *Upadku* Camusa, przepisuje komunikat o obradach II Soboru Watykańskiego w takim brzmieniu, w jakim można by go przeczytać w jakimkolwiek dzienniku, napomyka o głośnej aferze obyczajowej Krystyny Keller, opowiada treść głośnego filmu *Mondo cane*.

A jednak ten poemat robi wrażenie. To jest autentyczna poezja. Wiadać z tego wyraźnie, że poezji niepodobna sprowadzić do „pięknego mówienia”. Jej istota zdaje się zawierać w zdolności wprowadzania w jakiś inny, głębszy wymiar istnienia, który odsłania nam istotną prawdę naszej ludzkiej kondycji. Różewicz określa sytuację współczesnego człowieka przez porównanie z „dawniej”, z owym „bardzo, bardzo dawno”, przez zestawienie głośnych tekstów wielkiej literatury czasów minionych, żyjących dramatem winy i kary, z wytworami sztuki współczesnej, jak Saganka, jak ów *Mondo cane*. Rozpaczliwość współczesnej egzystencji człowieka zdaje się polegać na tym, że wszystko, nawet grzech, uległo spłyceniu. Dawniej było niebo i piekło i było dno, na które się niekiedy spadało, ale w tym upadku była jakaś wielkość, jakaś przejmująca tragiczność, człowiek był swoiście wielki nawet w najgłębszym poniżeniu. Tym dramatem ludzkiego upadku żywiły się od wieków sztuka i literatura, a ich zmierzchającym odblaskiem wydaje się być dzieło ostatniego, tragicznie zmarłego moralisty, jakim był Camus. Świat współczesny, *mondo cane*, nie zna już ani nieba, ani piekła, ani dna. Nasze upadki nie mają już nic z tragizmu i wielkości losu dawnych buntowników, są przerażająco płaskie, poziome. „Dawniej spadano i wznoszono się pionowo, obecnie spada się poziomo”. Różewicz prezentuje się tu również jako moralista i diagnosta naszego czasu, zaniepokojony w najwyższym stopniu owym brakiem elementu wielkości w świecie współczesnym.

Ukazane na przykładzie Różewiczowskiego poematu surowość i oszczędność języka, tak całkowicie prostego, a jakże jednocześnie poetycko nośnego, prowadzi nas do innego znamienego rysu liryki współczesnej: jej rygorystycznego konstrukcyjnego. Liryka współczesna odznacza się niesłychaną oszczędnością słowa i zwartością struktury. Ideałem nowoczesnego poety jest „wiersz syntetyczny”, który winien działać jak stronica gazety, uderzająca lawiną informacji, albo jak film, w którym obraz pośpiesznie postępuje za obrazem. Wykluczona jest wszelka retoryka, wszelkie wielosłowie — „najmniej słów”, jak zalecał Przyboś. A więc rację bytu mają ostre, lapidarne, epigramatyczne formuły, ściśle i precyzyjnie obrysowujące kontur przedmiotu. Idealnym wzorem poezji staje się matematyka. Odpowiednikiem absolutnej doskonałości języka matematycznego staje się na gruncie poezji ascetyczna zwięzłość i kondensacja zdania oraz szerokie stosowanie elipsy, tzn. usuwanie z wypowiedzi wszystkich elementów zdaniowych, które odczuwane są jako nieistotne, a zatem zbędne. Gdy podzielimy cały zasób leksykalny języka ze wzglę-



du na semantyczną zawartość na wyrazy określające (nominatory) i wyrazy wiążące (funktory), to elipsa będzie polegać na redukowaniu funkcyjów<sup>3</sup>. Przy takim założeniu powstają wiersze zbudowane niemal wyłącznie z rzeczowników, przy minimalnym udziale przymiotników i czasowników, co nadaje utworowi niezwykłą treściwość i esencjonalność. Przykładem konstrukcji tego typu może być wiersz Leopolda Staffa z tomu *Wiklina — Niebo w nocy*<sup>4</sup>:

Noc czarna, srebrna noc.  
Świat nieskończony  
W czasie i przestrzeni.  
Pośrodku Droga Mleczna.  
Któż po niej przechodzi?  
To przechodzi ludzkie pojęcie.

Poczucie znikomości ludzkiej wobec nieskończoności wszechświata zostało tu wyrażone niebywale zwięźle, oszczędnie. Utwór liczy zaledwie sześć wersów i to bardzo krótkich, bo tylko ostatni składa się z dziewięciu sylab. Wiersz utworzony jest poza tym prawie z samych nominatorów, rzeczowników i przymiotników. Na dwadzieścia słów, z których zbudowany jest ten utwór, mamy tylko jeden czasownik, dwukrotnie użyty. Struktura syntaktyczna wypowiedzi oparta jest na równoważnikach. Szczytem finezji poetyckiej i swoistego humoru jest wmontowanie w ów tekst w formie swoistej pointy potocznego powiedzenia: „to przechodzi ludzkie pojęcie”. Ta gra słów: „Któż po niej przechodzi? — To przechodzi ludzkie pojęcie” opalizuje jakby swoistą dwuznacznością, będąc bowiem wyrażeniem dowcipnym, tak świetnie jednocześnie przekazuje w tym kontekście sens istotny utworu.

Ta esencjonalność, tak znamienita dla poezji współczesnej, może być jednak niekiedy źródłem pewnych trudności w odbiorze czytelniczym. Owe nominatory bowiem występują często w takim uszeregowaniu i powiązaniu, w jakich nie funkcjonują na ogół w języku komunikacji potocznej. Utwór przedstawia się jako ciąg rozerwanych ogniw łańcucha, jako pewna całość, zbudowana w wyniku zabiegów analitycznych autora z elementów treściowych, których wzajemny związek jest tak luźny, a zatem tak nieuchwytny, że w rezultacie i owa całość staje się w odczuciu odbiorcy niezrozumiała, a przynajmniej wymagająca pewnego wysiłku, gdy się chce ją zrozumieć. Przyjrzyjmy się wierszowi Adama Ważyka pt. *Tramwaj* z tomu *Semafory*<sup>5</sup>:

Iskra zaświeciła na lirze tramwaju  
gwiazda uwięziona w czułym sercu lunet  
Ten człowiek przejechany ach ten młody brunet

<sup>3</sup> J. Trzynadłowski, *O poezji „niezrozumiałej”*, Prace Polonistyczne, S. XVII, 1962, s. 238.

<sup>4</sup> L. Staff, *Wiklina*, Warszawa 1955, s. 49.

<sup>5</sup> A. Ważyk, *Wiersze i poematy*, Warszawa 1957, s. 22.

Kiosk z gazetami rzuca cień palmy  
Patrzmy słuchajmy i palmy  
Ile za dziennik ten piękna z kiosku?  
Czytam go na głos i słyszę głos twój  
W tym kiosku czuwa tłum oczu i czół  
Iskra świeci na lirze tramwaju Przystanek  
W tym kiosku znaleźć wśród głodnych kochanek  
nie mogłem tej którą objąłbym wpeł

We krwi zachodu kolana kobiet.

Tramwaj mnie uniósł i zgasił

Przetłumaczenie tego utworu na język sensów jednoznacznych jest właściwie niemożliwością. Brak jakiejś linii wyraźnej, konstruującej całość, powoduje, że analiza nie prowadzi tu do żadnych oczywistych i bezspornych wyników. Wiersz jest zapisem swobodnej gry asocjacji, jaka dokonuje się w świadomości podmiotu lirycznego, czekającego na przystanku i odjeżdżającego tramwajem. Być może, że poeta, tworząc ów wiersz, posiadał klucz, pozwalający ujawnić i zrozumieć zasadę owych skojarzeń i zasadę konstrukcji wiersza, ale ten klucz zachował dla siebie, pozostawiając czytelnika wobec zagadki, interesującej jedynie niezwykłością obrazowych i werbalnych połączeń, owych zderzeń słów, które nigdy dotąd nie wchodząc z sobą w kontakty w takim układzie składniowym i semantycznym, stwarzają swoistą, nową rzeczywistość, której czytelnik winien się po prostu poddać.

Poemat Różewicza i wiersz Ważyka reprezentują dość wymownie jakby dwa ekstremalne modele liryki współczesnej: jeden, odznaczający się prostotą bliską niemal prozaiczności, i drugi, o niezwykle skomplikowaniu swej struktury formalnej. Otóż w owym drugim wariacie najwięcej kłopotów miewa czytelnik „popularny” z nową metaforą. Najtrudniejszy do przebycia mur niezrozumienia buduje między utworem a odbiorcą niesłuchanie silne zmetaforyzowanie wielu współczesnych tekstów poetyckich. I te właśnie utwory, w których nic nie jest powiedziane i nazwane po prostu, sprawiają nam najwięcej trudności.

Podstawą każdej metafory jest jak wiadomo porównanie. Kiedy chce np. uwydatnić piękno jasnych rozpuszczonych włosów dziewczęcych i mówię tak, jak robi to Żeromski, który opisując w *Popiołach* urodę księżniczki Elżbiety Gintułówny nazywa jej włosy „królewskim, płynnym złotem”, to ta przenośnia: „włosy-złoto”, sprzęgająca dwa przedmioty przynależne do zupełnie różnych i dalekich sobie dziedzin rzeczywistości, oparta jest na zaobserwowaniu pewnych cech wspólnych, łączących owe dwa tak odmienne zakresy znaczeniowe. Podstawę porównania stanowi tu podobieństwo barwy, blasku, lśnienia, miękkiego ruchu, które są jednakowo właściwe fali jasnych, bogatych włosów, jak i spły-

wającemu strumieniowi roztopionego metalu. Oparta na tej powszechnie dostępnej obserwacji semantyczna „umowa społeczna” sprawia, że metafora staje się dla wszystkich czytelna, jako oparta na wspólnie przeżytych doświadczeniach. Przeczytajmy dla przykładu jeszcze jeden wiersz Staffa pt. *Garnek*<sup>6</sup>:

Na ogniu paleniska,  
Pod wysoką opieką okapu,  
Otoczony planetami  
Lśniących na ścianach rondli i talerzy,  
Jak serce świata —  
Wre gar z okopconą brunatną polewą,  
Nie chcąc podnieść dygocącej pokrywy.  
Co się w nim gotuje?  
Nikt nie wie.  
Bucha jedynie tłusta, wonna para  
I tylko złote języki płomieni  
Liżą łakomie smaczną tajemnicę.

Tekst ten, jak nietrudno zauważyć, jest dość silnie zmetaforyzowany. *Garnek* „pod wysoką opieką okapu”, „otoczony planetami [...] talerzy”, „wre [...] nie chcąc podnieść dygocącej pokrywy”, a „złote języki płomieni liżą łakomie smaczną tajemnicę” — wszystko to są wyrażenia metaforyczne, i to wielostopniowe, bo np. nie tylko cały ów obraz „liżą łakomie smaczną tajemnicę” jest metaforą, ale i poszczególne wyrazy, wchodzące w skład tej metaforycznej konstrukcji, mają sens przenośny. Niemniej wiersz jest czytelny i dla każdego zrozumiały, ponieważ wszystkie występujące w nim przenośnie oparte są na owych społecznie sprawdzalnych analogiach. A więc metafora: „pod wysoką opieką okapu” opiera się na podobieństwie do wielu zjawisk świata realnego, które określamy za pomocą wyrażen: „rozpościerać swoje opiekuńcze skrzydła”, „otaczać płaszczem swej opieki”; lśniące rondle kuchenne przypominają istotnie swym połyskiem świecące metalicznym blaskiem tarcze ciał niebieskich; wrący gar, emitujący ciepło, zdaje się rzeczywiście przypominać serce świata, serce jakiegoś słonecznego układu, dostarczające mu życiodajnej energii.

A więc logika obrazu metaforycznego jest związana z logiką przyczyn i skutków, obserwowanych w codziennym doświadczeniu. Metafora wiążąc elementy znaczeniowe bardzo nieraz odległe, wiąże je jednak na zasadzie narzucającej się analogii, osiągając dzięki temu łatwą stosunkowo komunikatywność.

Inaczej ma się sprawa z metaforą poezji nowszej. W zasadzie zbudowana jest ona tak samo, jak metafora tradycyjna, sprzęgając z natury rzeczy zakresy znaczeniowe bardzo dalekie. Ale brak w niej owej narzucającej się spontanicznie, opartej na powszechnym doświadczeniu ana-

<sup>6</sup> L. Staff, op. cit., s. 40.

logii, albo, mówiąc inaczej, ściślej, analogia „dostrzegana” zastąpiona jest tu przez analogię „założoną”, tzn. opartą nie na powszechnym doświadczeniu społecznym, lecz doświadczeniu jednostkowym, a więc bardzo indywidualnym i subiektywnym<sup>7</sup>. Jeśli np. Tadeusz Peiper, ojciec polskiej awangardy, którego Karol Irzykowski nazywał „męczennikiem metafory”, powiada o łydce kobiecej: „ten hymn z jedwabiu ponad okrucieństwem z cukru” albo „Naga pierś [domyślnie z kontekstu: kobiety, która w nocy pokazała się w oświetlonym oknie] zatrzepotała w mej kieszeni jak banknot”, to są to asocjacje tak prywatne, że do metafor tego typu brak nam zupełnie klucza. Ta subiektywność obrazu utrudnia zrozumienie; metafora oparta na tak indywidualnym mechanizmie skojarzeń wymaga z kolei od odbiorcy szczególnie wyostrzonych umiejętności percepcyjnych, wymaga szczególnego przedstawienia się wyobraźni czytelniczej na tę długość fali, na której transmitowany jest utwór.

W tej sytuacji, jeśli uda się mimo wszystkich utrudnień wykryć jednak pewien związek podobieństwa czy identyczności między członami metafory, to wówczas czytelnik reaguje na taką przenośnię rozumieniem. Obraz mimo swej niezwykłości sprawdza się poniekąd. Jeśli natomiast nie uda się odnaleźć owej podstawy porównania, to wówczas metafora odczuwana jest przez odbiorcę jako niezrozumiała, nieczytelna. Oczywiście taka nieczytelność nie musi dyskredytować utworu, bo jest ona względna; wszak zawsze może znaleźć się czytelnik, który sugestię autora wyczuje i którego wyobraźnia potrafi ową falę o właściwej długości przechwycić. Niemniej owa trudność na pewno ogranicza społeczną aktywność utworu, jego zdolność oddziaływania. Owe trudności w czytelnym odbiorze rosną wielokrotnie w tych z kolei wypadkach, w których owa metafora nowego typu występuje w większych zespołach. Na skutek spiętrzenia elementów obrazowych obiektywnie różnorodnych całość staje się jak gdyby odczytelniona i odkonkretniona. Odbiorca nie oswojony z takim gatunkiem poezji, gubiąc kryteria interpretujące i kwalifikujące, zaczyna odczuwać utwór jako niezrozumiały. Utwory tego rodzaju „nie »nazywają« i nie »określają« [...], lecz aluzyjnie i skojarzeniowo zbliżają świadomość odbiorcy do sensów i znaczeń założonych przez autora”<sup>8</sup>.

Na jeszcze jedną w związku z tym różnicę między metaforą typu tradycyjnego a metaforą nową należałoby zwrócić uwagę. Oto o ile metafora dawna dzięki swej sprawdzalności mogła oderwać się od podłoża swego macierzystego utworu, w którym została użyta, i stać się elementem języka potocznego, zleksykalizować się po prostu (a takich przykładów leksykalizacji jest bardzo wiele: włosy — złoto; oczy — lazur, błękit; oczy — gwiazdy; zęby — perły itp.), o tyle metafora nowa tej zdolności życia poza obrębem utworu, w którym ją zastosowano, i tendencji

<sup>7</sup> Zob. J. Trzynadłowski, op. cit., s. 236.

<sup>8</sup> Ibid., s. 245.

do rozpowszechnienia się z reguły nie wykazuje; jest ona strukturą semantyczną ujednostkowioną, obliczoną tylko na ten jeden wyłącznie utwór, w którym ma swój niepowtarzalny walor i sens. Jej znaczenie można by nazwać intencjonalnym w przeciwieństwie do znaczenia prze-nośnego metafory klasycznej<sup>9</sup>.

Przyjrzyjmy się jeszcze dla przykładu utworowi poety, którego wy-stąpienie uznano przed kilkunastu laty za ewenement poetycki, Mirona Białoszewskiego *Od ziemi nie odrosnąć*, wierszowi jeszcze bardziej la-pidarnemu, jeszcze silniej zmetaforyzowanemu, niż cytowany poprzednio wiersz Adama Ważyka<sup>10</sup>:

Wieczorem  
wracam  
sztywną  
przeźroczystą,  
wieczorem  
wracam lunetą,  
podejrzewam  
sztuczne zimne dziecko gwiazd  
o siebie,  
chrzęszczą mi  
szklane rurki oddechu  
od połączenia z  
prze-stworzami —  
stworzonego  
przetworzonego  
schowaj mnie  
przed obcymi matkami,  
moja matko od nóg.

Starajmy się jakoś przetłumaczyć ten wiersz na język sensów bar-dziej zrozumiałych. Podmiot liryczny tego wiersza wraca późną nocą do domu. W całkowitej ciemności nie widać drogi, tylko jakby poprzez lunetę otwiera się rozległy, głęboki widok w rozgwieżdżoną otchłań noc-nego nieba. Pustka, cisza, nieskończoność lodowatych przestrzeni działają jak wstrząs, jak przerażenie. To jest ów lęk, który pojawia się w nas w wyjątkowych momentach życia, gdy dane jest nam zetknąć się sam na sam z nieskończonością wszechświata i gdy uświadamiamy sobie, że my sami również jesteśmy bytem przynależnym do tego bezmiernego kosmosu, że jesteśmy włączeni w jego potężny rytm, a jednocześnie od-czuwamy wobec tej kosmicznej grozy, jak nigdy dotąd, naszą znikomość. Przewyciężyć tę groźbę może jedynie odwołanie się do matki-ziemi. Prze-życie to, które w okresie — dajmy na to — Młodej Polski dałoby ów-czesnemu poecie podniecie do ekstatycznej eksklamacji, w której nie obe-śloby się zapewne bez patetycznych zwrotów, tu wyrażone zostało języ-

<sup>9</sup> Ibid., s. 249.

<sup>10</sup> M. Białoszewski, *Obroty rzeczy. Wiersze*, Warszawa 1957, s. 89.

kiem niezwykle oszczędnym, lapidarnym, ascetycznym, matematycznie zracjonalizowanym, uwolnionym od wszelkich upiększających ozdób retoryki poetyckiej.

Nasze kłopoty z poezją zdają się najczęściej wynikać z nastawienia wyobraźni na jeden wyłącznie typ i wzór wypowiedzi poetyckiej; nasz aparat odbiorczy pracuje na jednej tylko długości. Zakres fal należałoby przeto jak najbardziej rozszerzyć i wzbogacić. Jest tak, jak ze współczesnym malarstwem. Mając w pamięci Grottgera, Matejkę czy Siemiradzkiego, na widok obrazów, na których nic „nie widać”, żadnych postaci czy przedmiotów, z początku oburzamy się i protestujemy, ale w miarę jak coraz częściej, przełamując uprzedzenia, odwiedzamy ekspozycje współczesnej sztuki, zaczynamy dostrzegać jej swoiste piękno. Jeśli od wieków istniało malarstwo dekoracyjne, które nic nie przedstawia, to dlaczegoż by nie miały istnieć obrazy, na których przyciąga naszą uwagę i spojrzenie tylko kilka plam barwnych z rozmachem i z fantazją malarską rozrzuconych?

Podobnie jest z nowoczesnymi wierszami. Gdy się w nie dobrze wczytać, to w niejednym wypadku okażą się wcale nie tak trudne, jak się zdaje na pozór. W obcowaniu z poezją decydująca jest wrażliwość. To, co nas tak często wzrusza i zachwyca w dzieciach, to ich naturalna, spontaniczna zdolność fantazjowania i idealnego odbioru najfantastyczniejszych historii. Dzieci przepadają za opowiadaniem im bajek i ów świat baśni jest ich własnym światem, w którym czują się tak zupełnie swobodnie, jakby nigdy innego świata nie znały. Każdy człowiek dorosły posiadał w dzieciństwie tę wrażliwość na uroki fantazjotwórstwa, ale ta zdolność zachwycać się wytworami wyobraźni z biegiem lat zanika i obumiera pod wpływem racjonalistycznego charakteru wychowania i szkoły. W każdym jednakże pokoleniu znajduje się zawsze pewna ilość jednostek, które na skutek szczególnej konstytucji psychicznej tę cudowną umiejętność spoglądania na świat poprzez pryzmat marzenia zachowują na zawsze, na całe życie. Z tego typu jednostek rekrutują się oczywiście poeci i artyści, ale także najbardziej idealni, najwrażliwsi odbiorcy sztuki. Wydaje się przeto, że pierwszym, podstawowym warunkiem nawiązania właściwego kontaktu ze sztuką jest odnalezienie w sobie tamtej, zagubionej, naiwnej postawy wobec życia, którą posiadaliśmy niegdyś na pewno i którą posiadamy być może jeszcze dzisiaj, ale w stanie uśpienia, przywaloną nawykami i nałogami rozsądnego i trzeźwego, „dorosłego” myślenia. Tymczasem każde spotkanie ze sztuką, a więc także z poezją, jest zawsze przygodą, w którą należałoby się rzucić z pewną dozą lekkomyślności i szaleństwa. Powierzyć się bez zastrzeżeń temu cudownemu odmętowi, który nas wciąga i zagarnia. Poeta jest przecież zawsze kimś, kto obiecuje nas wprowadzić w jakąś ziemię nieznaną, w jakąś rzeczywistość inną, całkowicie niepodobną do tej, w której pogrążeni jesteśmy w potocznym biegu naszych nocy i dni. Naszą rzeczą

jest mu zaufać, poddać się magii owych słów, które dziwią się sobie, spierają i zderzają, wywołując eksplozje i potopy najfantastyczniejszych i najosobliwszych obrazów. To nic, że w tej wędrówce pod przewodem poety zaskakiwać nas być może będą raz po raz jakieś zdarzenia niepojęte. Czyż ta dziwność i otaczająca nas niezrozumiałość nie są zupełnie naturalne, skoro znajdujemy się i przebywamy w krainie czarów?

1962

## Przeobrażenia strukturalne dwudziestowiecznej prozy narracyjnej

Jest stwierdzeniem niemal banalnym, że powieść jako gatunek literacki przeżywa kryzys. O kryzysie powieści mówi się powszechnie, i to nie tyle wśród czytelników, bo ci nadal znajdują upodobanie nawet w „staroświeckim” Kraszewskim, ile wśród krytyków i historyków literatury. Odkąd Eliot i Ortega y Gasset zakwestionowali tradycyjny model prozy narracyjnej, a Wolfgang Kayser ogłosił swoją słynną rozprawę *Powstanie i kryzys powieści nowoczesnej*, zaś Nathalie Sarraute swoją *Erę podejrzliwości*, mówienie o nieuchronnym jakoby wyczerpaniu się możliwości prozy fabularnej konwencjonalnego typu stało się formułą niemal potoczną, obiegową. Przyjmuje się więc, że powieść tradycyjna jako forma narracji stała się nieużyteczna, że właściwie wyczerpała ona już zupełnie swe możliwości tematyczne i, co ważniejsze, możliwości wyrazu, że za pomocą środków, jakie ten typ narracji w toku swej ewolucji gatunkowej wykształcił, nie da się już przedstawić niesłychanie skomplikowanej, splątanej i skłębionej rzeczywistości współczesnego nam świata, że są one bezradne wobec zagadnień poznawczych, ontologicznych i egzystencjalnych, jakie rzeczywistość naszych czasów narzuca, i że po prostu powieść z całym swym realizmem i naiwnymi ambicjami mimetycznymi to remanent epoki wygasającej, a jako taka może liczyć na powodzenie jeszcze tylko w krajach „odrabiających zapóźnienia cywilizacyjne”<sup>1</sup>.

Oczywiście sprawa jest dyskusyjna; owym prorocstwom, zapowiadającym nieuchronny jakoby koniec konwencjonalnych struktur fabularnych, można by przeciwstawić wiele wymownych faktów najnowszej rzeczywistości literackiej, które tym katastroficznym prognozom jaszkrawo przeczą, niemniej faktem jest, że rozległe obszary współczesnego powieściopisarstwa, ogarnięte nastrojami kryzysu i gorączkowego poszukiwania sposobów wyjścia z prawdziwego czy urojonego impasu, są widownią gwałtownych przeobrażeń strukturalnych, prowadzących do

<sup>1</sup> Zob. A. Brodzka, *Kierunki przeobrażeń dwudziestowiecznej prozy powieściowej*, [W:] *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 2, *Literatura międzywojenna*, Warszawa 1965, s. 17.



ukonstytuowania się jakiegoś nowego modelu prozy narracyjnej, którego ostateczny kształt trudno dzisiaj przewidzieć. Oczywiście powieść utrzymana w kanonie — powiedzmy umownie — tradycyjnym (co nie ma jednak żadnego zabarwienia deprecjonującego) istnieje nadal, choć i ona ulega pewnym wyraźnym przekształceniom, ale obok niej wyrasta i upowszechnia się coraz szerzej jakby gatunek nowy, niekiedy w swej wewnętrznej strukturze tak dalece odchylający się od konwencjonalnego modelu prozy fabularnej, że powstaje uzasadniona wątpliwość, czy to jeszcze jest powieść, czy nie należałoby tu poszukać dla tych absolutnie nie mieszczących się w kategoriach tradycyjnej nauki o rodzajach literackich form wypowiedzi jakichś nowych określeń gatunkowych.

Aby uświadomić sobie wyraźniej, na czym ta odmienność polega, spróbujmy sobie przypomnieć, jakie to wyznaczniki morfologiczne określały kształt gatunkowy typowej powieści dziewiętnastowiecznej, spróbujmy ów model zrekonstruować.

Powieść, ów dominujący w naszych czasach gatunek prozy fabularnej, posługuje się — jak wiemy — narracją, jest z samej swojej istoty strukturą narracyjną, zakładającą istnienie opowiadacza, który jest pośrednikiem między adresatem narracji a rzeczywistością przedstawioną w utworze. Otóż strukturę klasycznego modelu powieści, balzakowsko-flaubertowskiego, określały następujące wyznaczniki:

1. istnienie j e d n e g o wyłącznie narratora,
2. rozwijanie narracji z j e d n e g o tylko punktu widzenia<sup>2</sup>.

Dla powieści analizowanego tu typu narrator był więc jak gdyby instancją nadrzędną, obdarzoną absolutną wszechwiedzą, która pozwalała mu informować czytelników jak najdokładniej o nawet najtajniejszych poruszeniach powieściowych postaci, o tym, co myślą, czują, jak należy interpretować ich działania. Cały zaś ten świat wyobraźalny ukazywany był niezmiennie z jednego tylko punktu widzenia, w projekcji i w aspekcie owego jedyne go świadka, jedyne go obserwatora i jedyne go pośrednika.

Narracja tego rodzaju, przepuszczona przez filtr jednej wyłącznie świadomości, ujawniała zarazem ambicję maksymalnego obiektywizmu. Nie tylko wydawała się niedopuszczalna interwencja autora w formie jakiegokolwiek subiektywnego komentarza, ale i sam narrator starał się tak ukrywać swoje istnienie, jakby go nie było. Miały przemawiać same fakty, same nagie zdarzenia, same postaci; należało unikać wszelkich wyjaśnień, jakichkolwiek rozważań filozoficznych czy moralnych, gdyż

---

<sup>2</sup> Pewne modyfikacje, jakie dopuszczała np. forma powieści w pierwszej osobie (w tzw. Ich-Roman), nie zmieniały zasadniczo tej sytuacji; zawsze był to jeden narrator i jeden aspekt, wykluczona była nieograniczona wielość różnych punktów widzenia. Zob. E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, t. 2, Warszawa 1968, s. 394 n.

potrzeba wyjaśnień uznawana była za dowód porażki pisarskiej autora. Nade wszystko zaś narracja pragnęła być bezwzględnie bezosobista. Należało panować nad wzruszeniami, być jak Bóg, niewidzialny a wszechpotężny, zachowywać kamienny spokój i stać na wysokości w pełnym świetle, gdy poniżej wre walka nieokiełzanych pożądań<sup>3</sup>. Conrad odczuwał żywiołowy wstręt do utraty panowania nad sobą choćby na jedną chwilę<sup>4</sup>. W drugiej redakcji *Ocalenia* podejmował niełatwe zadanie, które sam określał jako „świadome kuszenie klęski”, a mianowicie próbę, by „dać odczuć całą żywiołową potęgę miłości — bez słów, bez ewokującego wzruszenie słowa »kocham«”<sup>5</sup>.

Oczywiście wizja świata, wyłamująca się z narracji w tak bezwzględnych utrzymanej rygorach, usiłowała być obrazem realistycznym. Od początku swego istnienia powieść nowoczesna sprzęgła się organicznie z poetyką realizmu jako gatunek literacki par excellence mimetyczny, oparty na gruntownym studium przedmiotu. Już Schiller, wypowiadając się na temat *Wilhelma Meistra* Goethego, określał powieść jako rodzaj niepoetycki, leżący całkowicie w zasięgu rozumu i jego tylko prawom podległy<sup>6</sup>. Powieściopisarz miał więc pracować według modelu rzeczywistości, miał oddawać prawie materialne wrażenie rzeczy, działać jak uczony, posługiwać się indukcją, obserwacją, eksperymentem. Nawet najbardziej osobiste, intymne poruszenia ludzkiego serca poddawane być miały nieugiętym prawom myślenia przyczynowego, potoczne zaś powiedzenie, że „miłość jest ślepa”, zostało uznane na terenie powieści za bezprzedmiotowe i zupełnie bez znaczenia, ponieważ czytelnik ma prawo w każdej sytuacji zadać autorowi pytanie „dlaczego?”, a pisarz jest zobowiązany dać mu na nie zadowalającą odpowiedź<sup>7</sup>.

Ta realistyczna opowieść rozgrywała się oczywiście w konkretnym i określonym czasie. Był to czas naturalny, sukcesywny, odmierzany porządkiem godzin i kart kalendarza, czas obiektywny, pewny, niezawodny, realny, w którym los bohatera spełniał się w następstwie zdarzeń<sup>8</sup>.

Od początku swego istnienia, od *Nowej Heloizy* Rousseau i od Goethowskiego *Wertera*, powieść nowoczesna uformowała się jako malowidło duszy, jako studium psychologiczne<sup>9</sup>. Odpowiednio wykształcona

<sup>3</sup> Zob. H. Keiter u. T. Kellen, *Der Roman*, Essen—Ruhr 1912, s. 282—283; Z. Markiewicz, *Grupa Medanu jako wyraz naturalizmu francuskiego*, Kraków 1947, s. 15 n.

<sup>4</sup> Zob. A. Kowalska, *W kręgu zagadnień rzemiosła pisarskiego Josepha Conrada*, Prace Polonistyczne, S. VII, 1949, s. 260.

<sup>5</sup> *Ibid.*, s. 261.

<sup>6</sup> Zob. R. Lehmann, *Deutsche Poetik*, München 1908, s. 158 n.

<sup>7</sup> H. Keiter u. T. Kellen, *op. cit.*, s. 300.

<sup>8</sup> T. Cieślukowska, *Warsztat współczesnej prozy narracyjnej. Wybrane zagadnienia*, Łódź 1967, s. 42.

<sup>9</sup> Zob. R. Lehmann; *op. cit.*, s. 155 n.

technika narracji pozwalała stwarzać obraz osobowości ludzkiej, skupiony wokół wyraźnie wyeksponowanego centrum psychicznego, pozwalającego na identyfikację postaci i gwarantującego jej tożsamość nawet przy najdalej posuniętej indywidualizacji. Zgodnie z zasadą realizmu i obiektywizmu bohater prezentował się sam w swoich działaniach jako charakter wielorako uwarunkowany społecznie i biologicznie, pokazany w rozwoju, z zachowaniem jednakże logiki i konsekwencji, bo charakteru nie zmienia się tak po prostu, jak się zmienia ubranie. Przy całym osobniczym zróżnicowaniu bohater taki ujawniał zarazem pewne znamiona typowości, jednocząc wszystkie istotne cechy występujące w określonym środowisku, na danym szczeblu ewolucji społecznej i charakteryzujące reprezentatywne dla danego etapu tendencje rozwojowe<sup>10</sup>.

Z racjonalistycznego charakteru powieści wynikała jej gatunkowa czystość, strukturalna klarowność i rygorystyczna kompozycja. Podstawą kompozycji była niemal z reguły ciekawa, pasjonująca anegdota, interesująca intryga, rozwijająca się w chronologicznym następstwie doniosłych w życiu bohatera wydarzeń, tak iż wyczuwało się wyraźnie przybliżanie się nieuchronne, poprzez kolejne napięcia i zawężenia akcji, decydującego momentu lub katastrofy. Wszystko w takiej powieści rozwijało się z bezsporną, pewną, pragmatyczną, z losu głównego bohatera wynikającą koniecznością, która wykluczała jakikolwiek przypadek, jakąkolwiek dowolność. Obowiązywał najściślejszy związek motywów, traktowanych funkcjonalnie, tzn. wprowadzanych i rozwijanych tylko o tyle, o ile było to potrzebne dla całkowitości obrazu. A więc środowisko, tło uwzględniane jedynie w takim zakresie, w jakim wiązało się ze sprawą główną; przyroda w związku z ludźmi, a nie w izolacji, bo nie „martwa natura”, lecz życie ludzkie miało być przedmiotem powieści<sup>11</sup>. Cała zaś wielotorowa akcja i rozmaitość wątków podporządkowane były zasadzie jasności i całkowitości, tzn. absolutnego zrozumienia oraz możliwości kontrolowania zdarzeń przez czytelników w całym ich przebiegu.

Aspiracje poznawcze, ambicja maksymalnego zbliżenia do przedmiotu i oddania go w jego nieomal materialnej konsystencji i ontycznej istocie, determinowały styl, absolutnie podporządkowany owej funkcji przedstawiania i odtwarzania. A więc styl jasny, rzeczowy, zwięzły, ścisły w nazywaniu i określaniu, pozbawiony najlżejszych nawet aspiracji czy pretensji zdobniczych, nie narzucający się, właściwie niedostrzegalny, absolutnie przejrzysty. W analizowanym tu modelu powieści język jest istotnie sprowadzony wyłącznie do swej funkcji instrumentalnej, jest narzędziem komunikacji i niczym więcej. Jako element literackiej ekspresji nie ma znaczenia, jest doskonale przepuszczalny, ani przez mo-

<sup>10</sup> G. Lukacs, *Balzac, Stendhal i Zola*, Warszawa 1951, s. 14—15, 35.

<sup>11</sup> H. Keiter u. T. Kellen, op. cit., s. 367.

ment nie więzi i nie zatrzymuje naszej uwagi, nakierowując ją bezpośrednio na przedmioty wyobrażalne.

Tak przedstawiałyby się w najogólniejszym zarysie model powieści „tradycyjnej”, „konwencjonalnej”. Model ten zachowuje nadal swą gatunkową aktywność i żywotność, czego dowodzą fakty literackie z najświeższej przeszłości czy teraźniejszości: *Saga rodu Forsytów* Galsworthy'ego, *Tragedia amerykańska* Dreisera, *Noce i dnie* Dąbrowskiej, *Sława i chwała* Iwaszkiewicza. Ale jednocześnie obserwuje się w literaturze naszego wieku wyraźny proces stopniowego i konsekwentnego jakby rozkruszania tego modelu, w przypadkach skrajnych prowadzący do pełnej jego dezintegracji.

Jakie były i są przyczyny tego procesu, ciągle przecież czynnego i dynamicznego? Otóż przyczyną generalną jest ogólne w naszym stuleciu zachwianie równowagi i poczucia stabilizacji<sup>12</sup>. I to we wszystkich dziedzinach — polityki, socjologii, nauki, filozofii i sztuki. W wieku XIX wszystko wydawało się pewne, trwałe, ustalone. Stan polityczno-społeczny świata w równowadze, nauka oparta na niewzruszonym determinizmie wydawała się godna zaufania, filozofia wspierająca się na pewnikach nauki dawała interpretację rzeczywistości i egzystencji ludzkiej, jeśli nie we wszystkim odpowiadającą dumie człowieka, to przynajmniej jasną i zrozumiałą. Sztuka odtwarzała naturę z coraz większą, zdumiewającą dokładnością. Tymczasem niepostrzeżenie wszystko się odwróciło, przyszedł wiek XX i cała owa niezmiennność i racjonalność świata wydały się złudzeniem i pomyłką umysłu. Nad całością myślenia i działania zapanował indeterminizm, relatywizm, sceptycyzm. I tak najpierw wojny i rewolucje o zasięgu, jakiego dawny świat nie znał, podważyły do gruntu dziewiętnastowieczną wiarę w racjonalizm i rozumność historii, a w pewnym momencie świat mógł sobie uświadomić z przerażającą jasnością, jak bieg historii zdany jest na łaskę przypadku, skoro losy milionów mogą być zależne od woli demonicznych jednostek, wyposażonych w nieograniczoną i przez nikogo nie kontrolowaną władzę dyktatorską. Historia okazała się nie tworem człowieka, posłusznym jego woli i przychylnym jego nadziejom, lecz siłą wyalienowaną, okrutną i bezwzględną, niewolącą całe narody i jednostki.

Jednocześnie nauka rozbiła jakby i unicestwiła zupełnie klasyczny, uładowany model rzeczywistości. Okazało się przede wszystkim, że świat jest niesłychanie skomplikowany, wielowymiarowy, zmienny i w wielorakich formach swej egzystencji niepewny. Czas, przestrzeń, prawo przyczynowości — wszystko to zostało podważone i zakwestionowane. Pogłębiająca się coraz bardziej specjalizacja doprowadziła do dezintegracji

<sup>12</sup> Zob. G. Picon, *Panorama myśli współczesnej*, Paryż 1960, passim; A. H a u s e r, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, II Band, München 1958, passim; A. Hutnikiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu*, wyd. 3, Warszawa 1974, rozdział I: Wiek rewolucji.

wiedzy, do rozbicia jednolitego do niedawna obrazu rzeczywistości na mnóstwo nieprzyległych fragmentów, tak iż zaczęło się wydawać, że istnieje nie jeden, lecz wielość światów, wielość rzeczywistości, wielość logik, wielość geometrii i nieskończona niemal wielość języków naukowych, absolutnie nieprzekładalnych czy to na języki nauk pokrewnych, czy na język potoczny.

Nie ostał się również w tym zamęcie przewartościowań i rewizji obraz człowieka. W świetle rozlicznych kierunków nowoczesnej psychologii człowiek okazał się istotą niesłychanie zagadkową, w swych reakcjach niepewną, bo uzależnioną od żywiołu, nad którym sam nie panuje, a jednocześnie niebywale skomplikowaną, bo atakowaną w każdej sekundzie przez miliardy wrażeń, przez ulewę atomów, która urabia i kształtuje jego świadomość.

W tej sytuacji sztuce nie pozostało nic innego, niż zbuntować się przeciw samej sobie, jaką dotychczas była. A więc przede wszystkim przeciw od stuleci obowiązującemu kanonowi piękna, opartemu na klasycznych zasadach ładu, harmonii i umiaru, oraz przeciw tradycyjnej roli zwierciadła odbijającego naturę. Rozwój techniki i komunikacji, a co za tym idzie, swoboda dostępu do dalekich, egzotycznych, nie znanych do niedawna cywilizacji uświadomiła jej całkowitą względność tego modelu i ideału piękna, jakie stworzyła Europa, i że piękno może być oparte na bardzo odmiennych założeniach. Zbuntowawszy się przeciw niewoli jednego i nietykalnego dotychczas wzoru, sztuka dwudziestowieczna zapragnęła namiętnie wchłonąć i jak najszybciej zasymilować wszystkie możliwe formy i podniety, stać się prawdziwie uniwersalną, poczuła się tworem wyzwolonym, autonomicznym, zależnym wyłącznie od swobodnej decyzji twórcy i uwarunkowanym jedynie prawami fikcji i tworzywa.

Jednocześnie pod wrażeniem osiągnięć nowych dziedzin sztuki, artystycznej fotografii i filmu, odrzuciła zdecydowanie swe aspiracje mimetyczne, zdając sobie sprawę, że w opisywaniu świata swym rywalkom sprostać nie zdoła. Zamiast opisywać i naśladować, co fotografia i kino robią o wiele doskonale, należało wrócić w świat wyobraźni. I tak zawołaniem ogólnym stała się „sztuka kreatorska”, „sztuka koncepcji”, zakładająca istnienie autora-demiurga, kreatora, wysnuwającego całą rzeczywistość świata przedstawionego z niezgłębionych i niewyczerpanych pokładów własnej fantazjotwórczej potencji.

Owa nerwowość i gorączkowość poszukiwań nie ominęła również powieści. W swym dotychczasowym kształcie wydała się niektórym pisarzom nie do przyjęcia, bezradna wobec zadań, jakie narzucała zmieniająca się kalejdoskopowo rzeczywistość, skażona dowolnością, nieprawdziwa w swym łudzącym i skazanym na nieuchronną klęskę iluzjonizmie i niewiarogodna. Zaczęto więc myśleć o stworzeniu powieści nowego typu, która by odpowiadała świadomości kulturowej i aspiracjom este-

tycznym nowego wieku<sup>13</sup>. Tendencją najogólniejszą miał być oczywiście zdecydowany rozbrat z dziewiętnastowiecznym modelem balzakowsko-flaubertowskim, jako opartym na zasadach dla współczesnego czytelnika rzekomo wątpliwych i podejrzanych.

Ale na czym polegał i jak przebiegał ten proces rozkruszania tradycyjnej struktury powieściowej? Otóż zaczął się on przede wszystkim od stopniowego rugowania i ograniczania roli „wszechwiedzącego narratora”. Wspomniano już o tym, że dla powieści tradycyjnej charakterystyczny był ów zawsze stały i niezmienny punkt obserwacji i że świat przedstawiony ukazywany był w projekcie jednego doskonale poinformowanego o wszystkim opowiadacza. Otóż ta wszechwiedza owej centralnej osobistości, poprzez którą ujawniał się cały zakres świata dawnej powieści, zaczęła coraz częściej być kwestionowana, jako niewiarogodna, niczym nie usprawiedliwiona, bezzasadna. Na jakiej podstawie ktoś jeden może wszystko wiedzieć, wszystko, co gdziekolwiek się dzieje, i mieć takie dokładne rozeznanie w przeżyciach ludzkich? Tę to właśnie wzrastającą nieufność, sceptycyzm dwudziestowiecznego czytelnika nazwała Nathalie Sarraute stanem „podejrliwości”. Nasze czasy są nieufne, są podejrzliwe i dlatego te historie dziewiętnastowieczne wydają się tak dowolne, naiwne. Zaczęło się więc „unowocześnianie” narracji w kierunku nadania jej charakteru bardziej obiektywnego przez mnożenie „punktów widzenia”, kreowanie kilku zamiast jednej ról narratorskich. Role te powierza się postaciom, bohaterom powieści; to oni opowiadają, informują, relacjonują i wszystko, co się pojawia w polu naszej uwagi i widzenia, istnieje wyłącznie jako projekcja świadomości owych podmiotów opowiadających. Jest rzeczą oczywistą, że świat w ten sposób kreowany nie ma już tej całkowitości i jasności, którą miał świat powieści dziewiętnastowiecznej. Balzac, Flaubert, Tołstoj, Prus czy Żeromski interpretowali działania i stany swych postaci z niewzruszoną pewnością, ponieważ kreowanym przez nich narratorom przysługiwał ów przywilej wszechwiedzy. W wielu powieściach dwudziestowiecznych — u Conrada, Jamesa, Dos Passosa, Faulknera, kolejni narratorzy, przynależni bytowo do świata przedstawionego, ograniczeni w swojej wiedzy czasem, przestrzenią, sytuacją osobistą, podają o tym świecie tylko subiektywne impresje, hipotetyczne, pełne wątpliwości co do własnej interpretacji<sup>14</sup>. Ta wielość świadomości, skierowanych na przedmiot, sprawia oczywiście wrażenie jakby okrażania każdej rzeczy ze wszystkich stron w celu poznania jej obiektywnego w granicach dla owych świadomości osiągalnych, ale nawet suma tych oświeleń cząstkowych nie może dać wiedzy całkowitej, bo wszystkie mają piętno indywidualnego ograniczenia i ponieważ byłoby to sprzeczne ze współczesnym sceptycznym odczuciem rzeczy. Nikt nie wie nic pewnego, wszystko jest opatrzone znakiem niepewności, narrator

<sup>13</sup> Zob. T. Cieśl i k o w s k a, op. cit., s. 8 n.

<sup>14</sup> E. A u e r b a c h, op. cit., t. 2, s. 388 n.

wie tyle co czytelnik i jak on poszukuje, wątpi, waha się, przypuszcza, stawia pytania. Jak z tego widać, w powieści nowego typu nie chodzi o sam opis całkowity przedmiotu w stylu *Pani Bovary*, który nie może już interesować i który jako zadanie jest niewykonalny, lecz o sam sposób i akt widzenia. Smak i urok opowiadania kryją się nie w iluzjonistycznej dokładności przedstawienia, lecz w oryginalności i różnorodności widzenia, w akcie kreacji<sup>15</sup>.

Wiąże się z tym całkowicie odmienne niż w powieści tradycyjnej pojmowanie i rola czasu. W powieści dawnej istniał i obowiązywał — jak to już przypomniano — czas naturalny, konsekwentny, postępujący w przyszłość zgodnie z rytmem przesuwających się wskazówek zegara. W powieści nowej obok tego czasu obiektywnego pojawia się czas subiektywny, odczuwany jako świadomość istnienia czasu. Ta świadomość istnienia przeszłości, teraźniejszości i przyszłości ma kolosalne znaczenie dla samopoczucia i losu bohaterów<sup>16</sup>. Czas może być odczuwany jako siła niszcząca, gdy zmienia nas nie do poznania, uniemożliwiając identyfikację; może działać jak fatum paraliżujące i wiodące do kapitulacji wobec przyszłości, ponieważ niepodobna się wyzwolić od tego, co było kiedyś, i to dawne nas obezwładnia (jak często u Faulknera), albo przeciwnie, czas może nas wzbogacać (jak np. u Prousta) jako jedyna forma, w której człowiek odnajduje swoją istotę, gdyż dopiero z perspektywy teraźniejszości, będącej rezultatem zdarzeń minionych istnienie ludzkie zdaje się nabierać sensu, treści i barwy, a wspomnianie wydaje się jedyną formą zdobywania i posiadania życia<sup>17</sup>. Tak więc rola czasu w powieści nowego typu niepomiaralnie wzrasta, staje się on jak gdyby organizatorem całej powieściowej rzeczywistości, staje się nieomal tematem.

Ale nie tylko to. Czas powieści współczesnej jest czasem zrelatywizowanym. Wielości „punktów widzenia” odpowiada w planie temporalnym „polifonia czasów”. Nie ma żadnego podziału na czas przeszły, teraźniejszy i przyszły, jest bezbrzeżność strumienia czasowego, jednoczesny przepływ rozmaitych jego odcinków, chronologia nie obowiązuje, fakty dawne i obecne, a nawet tylko pomyślane, współistnieją teraz i tu, przeszłość nigdy nie ginie, ona ustawicznie jest czynna, zawarta immanentnie w każdej minucie teraźniejszości. W wielu wypadkach ujawnia się owa relatywność kategorii czasowych w mnożeniu i spiętrzeniu planów temporalnych. Postać uczestniczy np. w jakimś błahym zdarzeniu, którego czas trwania jest bardzo krótki. Ale w tymże momencie pod wpływem przelotnych bodźców zaczynają rozwijać się w postaci procesy psychiczne typu wspomnieniowego, jakies reminiscencje i dojścia ku zdarzeniom dawno minionym, których czas trwania o wiele przekraczał rozpiętość chronologiczną wydarzenia podstawowego. Te odbiegi myśli opisuje się

<sup>15</sup> Zob. T. Cieślukowska, op. cit., s. 14 n.

<sup>16</sup> Ibid., s. 42 n.

<sup>17</sup> Zob. A. Hauser, op. cit., t. 2, s. 36—37.

z naturalistyczną dokładnością, tak iż powstaje jakby nakładanie się na siebie różnych rzeczywistości (jak we śnie), w końcu zdarzenia aktualne tracą swą pozycję dominującą i zdają się służyć jedynie ujawnieniu procesów wewnętrznych, wglądom w osobowość psychiczną bohaterów<sup>18</sup>.

Pierwszy robił to Proust, u którego błahy często i nic na pozór nie znaczący szczegół ewokuje przypomnienie czegoś dawno przeżytego, z całym jego smakiem niepowtarzalnym, ale odmienionego zarazem przez nawarstwiające się na nim pokłady doznań i doświadczeń późniejszych. Wyrwane ze swej chronometrycznie określonej pozycji, wyniesione pamięcią ponad chwilę, zdarzenie takie nabiera jakby charakteru uniwersalnego. To właśnie poczucie immanencji całego czasu przeszłego i wszystkich doświadczeń rodzaju ludzkiego w teraźniejszości pozwoliło Joyce'owi w jego słynnym *Ulissiesie* przedstawić historię jednego dnia biografii swego przypadkowego i przeciętnego bohatera jako symbol i syntezę całej kultury europejskiej<sup>19</sup>.

Mówiliśmy, że ośrodkiem centralnym powieści tradycyjnej był bohater, „żywy”, „prawdziwy” człowiek o wyraźnie określonej osobowości. Dla powieści współczesnej charakterystyczna jest natomiast ucieczka przed bohaterem tego typu, który wydaje się konstrukcją najzupełniej sztuczną i sprzeczną z powszechnym doświadczeniem. Podkreśla się więc przede wszystkim, że tematyka psychologiczna, psychopatologiczna i psychoanalityczna została już całkowicie jakoby wyczerpana, ponieważ współczesna neurofizjologia powiedziała w tym zakresie niemal wszystko. Ale nie to czyni zbytecznym jakikolwiek wysiłek pisarza w dziedzinie owej introspekcji psychologicznej. Podkreśla się jednocześnie z naciskiem, że całkowite opisanie i obnażenie psychiki ludzkiej jest właściwie niemożliwością, ponieważ istotne siły kierujące człowiekiem są mu często nie znane<sup>20</sup>. Cóż więc pozostaje w tej sytuacji? Opisywać to tylko, co opisać można, nie łudząc się naiwnie, że się do końca wytłumaczy człowieka. Odkrywszy złożoność i nieprzenikalność osobowości, których nie są zdolne wyjaśnić ani odkrycia nowoczesnej psychologii, ani rewelacje freudowskie, literatura poczęła odsłaniać i przekazywać różne relacje, często sprzeczne, o bohaterze powieściowym, pozory, „wyglądy”, mniemania subiektywne jego samego o sobie i innych postaci o nim, uwarunkowane zmieniającymi się fazami czasu, a zatem ukazujące postać w coraz to innym oświetleniu<sup>21</sup>. Postać ta jest wciąż inna wobec różnych ludzi, przywdziewa różne maski, a żadna z nich nie ma związku z pozostałymi. Często postać ukrywa się przed samą sobą, ucieka przed prawdą o sobie, tworzy mit własnej osoby, dochodząc do zupełnego zagubienia tożsamości

<sup>18</sup> Zob. E. Auerbach, op. cit., t. 2, s. 398 n.

<sup>19</sup> Ibid., s. 403—408.

<sup>20</sup> Zob. T. Cieślukowska, op. cit., s. 66.

<sup>21</sup> Ibid., s. 16—17.



w owej grze pozorów<sup>22</sup>. Identyfikacja osobowości staje się zatem niemożliwa. Przerost elementu analitycznego, dążność do maksymalnej obiektywizacji opisu prowadzi do zniszczenia identyczności osoby ludzkiej. Zaczęło się to już u Prousta, który jest mistrzem analizy uczuć i myśli, lecz nie syntezy. Ponieważ nie zna on przeciwstawienia „ja” i „nie ja”, więc nie ma u niego charakterów, jest tylko analiza mechanizmu niejako sama w sobie, analiza aparatu psychicznego ze wszystkimi jego racjonalizmami i irracjonalizmami, popędami i automatyzmami w absolutnej jakby abstrakcji, w całkowitym oderwaniu od jakiegokolwiek osobowego, indywidualnego podłoża<sup>23</sup>. Inni, jak Joyce, poszli jeszcze dalej. Bohater w sensie tradycyjnym, tzn. osobowość skupiona wokół wyraźnie wyeksponowanego ośrodka indywiduacji, znika zupełnie, ulega całkowitej dezintegracji i zostaje zastąpiony przez rozlewny, nie znający granic, pełen nieoczekiwanych skojarzeń strumień świadomości, pozbawiony cezur monolog wewnętrzny, który można przypisać co najwyżej jakiejś bliżej nie określonej, zmitologizowanej inteligencji myślącej. Dawna psychologia powieściowa ustępuje tu miejsca symbolice, alegorii, postaci stają się symbolami pewnych postaw, pewnych sytuacji egzystencjalnych, a jako symbole i alegorie obywać się mogą — jak u Kafki — nawet bez takich zewnętrznych znamion indywiduacji, jak imiona i nazwiska, które bez najmniejszej szkody dla samej istoty rzeczy mogą być zastąpione literami alfabetu<sup>24</sup>.

Również środowisko tak pojęte, jak je rozumiała powieść tradycyjna, a więc jako samoistny przedmiot obserwacji i szczegółowego, realistycznego opisu przestaje istnieć. Zacierają się zupełnie granice między opowiadającym podmiotem a przedmiotem opowiadania: środowisko istnieje tylko jako zawartość obserwującej go czy wspominającej świadomości, ukazane jest wyłącznie poprzez medium postaci. Zatem jako realny przedmiot przestaje właściwie egzystować, nabierając konsystencji wyobrażeń, wspomnień, subiektywnych przywidzeń<sup>25</sup>.

Wiąże się to z zasadniczym arealizmem literatury pieczętującej się znakiem nowoczesności. Realizm w tradycyjnym tego pojęcia znaczeniu uznany został za poetykę staroświecką, a co ważniejsze, za ideał w istocie nie dający się w granicach sztuki osiągnąć. Rzeczywistość bowiem dzieła sztuki jest z samej swej natury tworem wyobraźni, a nie odtworzeniem świata obiektywnego. Rzeczywistość ta oparta jest na prawach fikcji i jest nieporównywalna z żadną inną rzeczywistością. Zawarte w niej treści są efektem skomplikowanej czynności opowiadania i dlatego są nieprzekładalne na żaden inny język i za każdym razem są możliwe do przekaza-

<sup>22</sup> Ibid., s. 47.

<sup>23</sup> A. Hauser, op. cit., t. 2, s. 494.

<sup>24</sup> Zob. A. Hutnikiewicz, op. cit., s. 40—41, 67—69.

<sup>25</sup> Ibid., s. 40.

zania jedynie przez powtórne odczytanie utworu<sup>26</sup>. To przesunięcie punktu ciężkości z tematu na sposób prezentacji zaczęło się ujawniać w podkreślaniu intelektualnego dystansu twórcy wobec dzieła (jak w *Pałubie* Irzykowskiego czy w powieściach Witkacego), w ironii i w grotesce (jak u Gombrowicza), w elementach nadrealizmu (u Schulza) lub w coraz silniejszym koncentrowaniu się uwagi pisarza nie na przedmiocie narracji, lecz jej sposobach. Powstaje powieść autotematyczna, powieść o pisaniu powieści, o warsztacie pisarza, o konwencjach narracyjnych, o trudnościach i pułapkach, jakie zastawia na twórcę sama procedura tworzenia.

Powieść odznaczająca się niezwykle wyostrzoną samoświadomością, zdająca sobie doskonale sprawę, że jest tylko sztuczną, subiektywną konstrukcją, nie mającą nic wspólnego z życiem rzeczywistym, z natury rzeczy wyjątkowo silnie odczuwać musi konwencjonalność wszystkich tych zabiegów, szablonów i stereotypów pisarskich, jakie wytworzyła literatura w ciągu długich wieków swego rozwoju. Zwłaszcza konwencjonalność fabuły, anegdoty jako naiwnej, wymyślonej historii, najzupełniej dowolnej, arbitralnej, bo mogło być tak i mogło być inaczej, przecież wszystko tu zależy od autora. Jak mogą bawić takie zmyślenia, którym nie odpowiada żadna rzeczywistość. Valéry i Breton wyznawali otwarcie, że powieść jako gatunek piśmiennictwa po prostu ich rozśmiesza, a jednocześnie nudzi i że nigdy nie potrafili się posunąć w lekturze owych pseudoliterackich elukubracji poza pierwszą stronę. Toteż powieść nowoczesna fabułę, anegdotę bądź redukuje, pozostawiając zaledwie jej mizerne relikty, jak u Prousta, Joyce'a czy Dos Passosa, bądź kompromituje przez sensacyjno-groteskowe wyjaskrawienia, jak np. u Gide'a w *Lochach Watykanu*, bądź traktuje wyłącznie jako pretekst do nie kończących się rozważań, dywagacji, analiz. Do powieści, w której do niedawna niepodzielnie dominowało opowiadanie, zaczęły się wdzierać treści tradycyjnej prozie narracyjnej na ogół obce: relacja dokumentarna, rozważanie filozoficzne. Powieść nowoczesna pragnie wyrazić totalność doświadczenia, którego niepodobna przekazać za pomocą tradycyjnych środków wyrazu. Sięga więc po formy podawcze właściwe informacji naukowej czy refleksji filozoficznej. Z interesującej historii przeobraża się w traktat, prowokujący do zamyśleń nad ontyczną sytuacją człowieka, nad istotą człowieczeństwa, czynu, decyzji i wyboru. Silny zmysł moralistyki przenika te utwory, jakże odległe od tradycyjnego wzorca anegdotycznej i bawiącej w istocie powieści dawnej. Ale zgodnie z agnostycznym, relatywistycznym nastawieniem epoki powieść nowoczesna nie ma ambicji rozwiązywania czegokolwiek, jak to robiła jej dziewiętnastowieczna poprzedniczka, broni się przed formułowaniem jakichkolwiek wniosków kategorycznych, sugeruje jedynie, wysuwa propozycje alternatywne bądź

---

<sup>26</sup> T. Cieślíkowska, op. cit., s. 38.

w ogóle kwestionuje wszystkie wysuwane alternatywy. Uczucie niepewności rządzi nią równie jak całą epoką, która ją wydała<sup>27</sup>.

To wszystko generalnie zmieniło jej kompozycję i strukturę zewnętrzną. Dawna klarowność, zagwarantowana konsekwentnym, logicznym rozwijaniem wątków fabularnych, musiała ulotnić się nieuchronnie, skoro zniknęła sama fabuła i anegdota. Kompozycję dawną, zwartą, szczelną i zamkniętą zastąpiła przeto budowa otwarta, luźna, rządzona spontanicznym, swobodnym prawem kojarzenia, pełna nawiasów, oboczności, odbiegów od głównego nurtu relacji. Struktura tego rodzaju stawia czytelnikowi nie lada wymagania intelektualne. Powieść przestaje być rozrywką i odpoczynkiem, wręcz przeciwnie, wymaga coraz większego zaangażowania i umysłowego wysiłku. Ponieważ myśl pisarza przerzuca się raz po raz od jednego wątku narracji do drugiego, czytelnik musi niezwykle uważnie śledzić owe przejścia i następstwa poszczególnych segmentów treści, by się w nich nie zagubić. Jednocześnie coraz częściej i w coraz szerszym zakresie powieść nowoczesna zaczyna sobie przyswajać i asymilować formy podawcze wykształcone na gruncie sztuk nieliterackich — kina, muzyki, teatru, prozy użytkowej. Z filmu przyjmuje symultaniczność sekwencji, z teatru szerokie stosowanie dialogu, z muzyki polifonię motywów równocześnie rozwijanych lub kolejno powracających, z prozy użytkowej formy podawcze felietonu, eseju, listu, pamiętnika, dziennika<sup>28</sup>. Ta swoista instrumentacja rodzajowa, to wchłanianie coraz to innych form wypowiedzi i wprowadzanie w obręb fabuły epickiej elementów gatunkowo jej obcych, o ile z jednej strony poszerza niepomiaralnie jej perspektywy i możliwości wyrazu, o tyle z drugiej prowadzi do całkowitej nieomal dezintegracji rodzajowej. Powieść przestaje być powieścią, staje się tworem hybrydycznym, w którym zmieszano wątki najrozmaitszej proweniencji.

Jest oczywiste, że w takiej sytuacji zmienić się nieuchronnie musiały język i styl powieści. Ponieważ zaczyna ona rywalizować z książką naukową, z rozprawą filozoficzną, z informacją publicystyczną, przeto język jej zatracą z konieczności swoją dawną, specyficzną, wysterylizowaną literackość, nasycą się zasobami leksykalnymi języków profesjonalnych i specjalistycznych, języka nauki, filozofii, publicystyki, zmienia swą strukturę składniową, wprowadzając układy syntaktyczne właściwe prozie nieliterackiej, układy zdań wielorako zależnych i podporządkowanych wzajemnie, charakterystyczne dla wszelkiego typu argumentacji, dowodzenia, dyskursu, rezonerstwa, rozważania abstrakcyjnego. W przeciwieństwie do języka dawnej prozy fabularnej, który w swej absolutnej klarowności stawał się niemal niezauważalny, język powieści nowej jest

<sup>27</sup> W. Kayser, *Powstanie i kryzys powieści nowoczesnej*, Przegląd Humanistyczny 1960, nr 1.

<sup>28</sup> Zob. T. Cieślakowska, op. cit., s. 77—78; E. Auerbach, op. cit., t. 2, s. 385, 412; G. Picon, op. cit., s. 302 n.; A. Hutnikiewicz, op. cit., s. 67—69.

istotnym elementem trudności, wymaga od odbiorców specjalnej intelektualnej kultury i przygotowania.

Czy to oznacza, że powieść, ten gatunek literacki, który od dwustu lat z górą wysunął się na pierwsze miejsce wśród innych rodzajów piśmiennictwa i stał się niejako dla całych pokoleń czytelniczych artykułem pierwszej potrzeby, skazany jest już niechybnie na śmiertelną zejście? Czyżby istotnie się przeżyła, wszystko już powiedziała, wszystkie tematy wyczerpała? Wydaje się, że proroctwa i prognozy tego rodzaju byłyby przedwczesne. Zmienia się oczywiście i zmieniać będzie się dalej struktura i charakter powieści i jest to koniecznością życia, bo forma zawsze była i będzie wypadkową treści, ona się dostosowuje do nowych, bogacących się i zmieniających zasobów doświadczenia, jakie wnosi w świat sztuki człowiek naszych czasów. Wiele skrajnych eksperymentów formalnych, które starano się opisać tu przynajmniej z grubsza i które bardzo wydatnie naruszyły status ontologiczny powieści jako określonego rodzaju wypowiedzi epickiej, to na pewno tylko symptomy wzrostu, poszukiwań, niepokoju naszej epoki i należy się spodziewać, że powieść nowoczesna, wyszedłszy z owego stanu burzliwej eksperymentacji, odnajdzie swą równowagę i powróci do swej pierwotnej funkcji obrazu życia przynoszącego najpełniejszą i najwnikliwszą interpretację losu człowieka. W tej funkcji i swoistym powołaniu jest ona nie tylko niezastąpiona, ale wydaje się po prostu potrzebna, i to więcej niż kiedykolwiek. Współczesny człowiek, zagubiony w zamęcie naszej epoki, poddany straszliwemu ciśnieniu sił historii, wobec których czuje się zupełnie bezradny i bezsilny, wydany na łup obezwładniającego agnostycyzmu i relatywizmu, skazany na egzystencję w świecie, którego często nie rozumie i w którym żyć prawie nie można, pragnie przecież jakoś w tej nieludzkiej rzeczywistości siebie odnaleźć, w coś uwierzyć, szuka jakichś punktów orientacyjnych, jakichś wyjaśnień, wzorów i modeli postępowania, jakiejś wizji całościowej, która przywracając światu jego ład i rozumność określiłaby w nim zarazem miejsce jednostki. Żadna nauka tego zrobić nie może, gdyż z powodu coraz dalej postępującej segmentyzacji zainteresowań żadna z nich nie daje obrazu całościowego, co najwyżej jego odpryski, fragmenty. Tylko sztuka, a powieść w szczególności, jako gatunek ekspresji literackiej najbardziej otwarty i pojemny, operując szerokim, skalającym rzutem, wizją, obrazem, opartym na zasobach całej współczesnej wiedzy o człowieku i świecie, może ją wyręczyć w owym dążeniu do syntezy i kompozycji.

## Nota bibliograficzna

Wśród studiów zebranych w tomie po raz pierwszy ukazują się drukiem: *Zeromski—Lechoń, Zeromski — wczoraj i dziś, Literatura i teatr w okresie II Niepodległości, Życie i śmierć poety (O twórczości Jana Lechonia), O poezji Tuwima, Struktura liryki współczesnej oraz Przeobrażenia strukturalne dwudziestowiecznej prozy narracyjnej.*

Wszystkie pozostałe były drukowane w następujących czasopismach lub wydawnictwach:

*O współczesnych powieściach Sienkiewicza* w Zeszytach Naukowych KUL 1967, nr 3 (39).

*Upadek i odrodzenie Młodej Polski* w *Twórczości* 1971, nr 5 (310), oraz w *Roczniku Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza* V, 1971.

*Stanisław Przybyszewski. Legenda i rzeczywistość* w Zeszytach Naukowych UMK. *Filologia Polska* IX. Toruń 1972.

*Osobowość Zeromskiego* w *Kamienie* 1964, nr 20 (306).

*Problematyka form kompozycyjnych w sztuce pisarskiej Zeromskiego* w *Pamiętniku Literackim* 1965, z. 1.

„*Dziennik*” *Lechonia* w *Więzi* 1975, nr 3 (203).

*Pierwsza i druga młodość Wierzyńskiego* w *Więzi* 1974, nr 9 (197).

*Stefan Grabiński i jego niesamowita opowieść* w książce zbiorowej *Z dziejów kultury i literatury Ziemi Przemyskiej*, *Przemysł* 1969, oraz w książce zbiorowej *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego. Sylwetki*, Warszawa 1972.

*Nad dziełem Marii Dąbrowskiej* w *Księdze pamiątkowej ku czci Konrada Górskiego*, Toruń 1967.

O „*niezrozumiałości*” i osamotnieniu poezji współczesnej w *Pomorzu* 1962, nr 10 (136), oraz w książce zbiorowej *Zagadnienia kultury współczesnej*, Warszawa 1972.

## Indeks nazwisk

- Abramowski Edward 233—235  
Adamczewski Stanisław 30  
Adler Alfred 128, 130  
Aksakow Aleksandr 216  
Alberti Rafael 245  
Amiel Henri Frédéric 164  
Andersen Christian 173  
Andrzejewski Antoni 145  
Annunzio Gabriele d' 216  
Apollinaire Guillaume 81, 173, 249—250  
Aragon Louis 250  
Arystoteles 83, 206  
Askenazy Szymon 151  
Asnyk Adam 23—24, 26  
Auerbach Erich 271, 278, 281  
Augustyn św. 262  
Axentowicz Teodor 180
- Backvis Claude 73—74  
Baczyński Krzysztof Kamil 174  
Baczyński Stanisław 31, 37, 39, 146  
Baley Stefan 58, 60  
Balicki Juliusz 55—56  
Baliński Stanisław 123—124, 148  
Balmont Konstantin 122, 209  
Balzac Honoré 77, 81, 87, 98—99, 177—  
—178, 217, 276  
Bandrowski Kaden Juliusz 29, 129  
133—134, 229, 238  
Barbey d'Aureville Jules Amédée 51,  
216  
Bartel Kazimierz 151  
Baszkircew Maria 164  
Baudelaire Charles 79, 162, 180, 216, 245,  
249  
Beck Józef 181
- Beethoven Ludwig van 97  
Benn Gottfried 249—250  
Berent Waclaw 36, 38, 92, 125, 157, 176,  
229  
Bergson Henri 49—50, 80, 128, 216, 220,  
222, 247  
Bernanos Georges 177  
Beseler Hans Hartwig 149  
Białoszewski Miron 267  
Bierdiajew Nikołaj 128, 132  
Błok Aleksandr 132  
Bodin Jean 217  
Boguszewska Helena 131, 138  
Boirac E. 216  
Bolesław Śmiały 192  
Borowy Waclaw 58, 60, 73—74, 87, 143,  
179  
Bortnowski Stanisław 110  
Borzym Stanisław 53  
Bosch Hieronymus 180  
Boucher François 160  
Bourget Paul 22  
Boy zob. Żeleński Tadeusz  
Boyé Edward 149  
Brandes Georg 22  
Breiter Emil 52  
Breton André 227, 244, 247, 280  
Brodzka Alina 146, 270  
Broniewski Władysław 124—125, 174, 211  
Bruchnalski Wilhelm 25  
Brudziński Józef 149  
Brun Bronowicz Julian 144  
Brydziński Wojciech 139  
Brzękowski Jan 121, 126  
Brzozowski Stanisław 9, 26—27, 30—32,  
34—36, 38—39, 75, 95, 143, 175  
Büchner Ludwig 45

- Burne-Jones Edward 46  
 Burzecki Jodejka Tomasz 34
- Campanella Tommaso 217  
 Campbell C. M. 13  
 Camus Albert 77, 154, 262  
 Canaletto Belotto Bernardo 148  
 Cardanus Hieronymus 217  
 Chełmoński Józef 160  
 Chlebowski Bronisław 179  
 Chmielowski Piotr 25  
 Chopin Fryderyk 140, 153, 174, 180, 194  
 Choromański Michał 138  
 Choynowski Piotr 136  
 Chrzanowski Ignacy 179  
 Churchill Winston 181  
 Chwistek Leon 219  
 Cieślukowska Teresa 272, 276—278, 280—  
 —281  
 Claudel Paul 81, 177, 182  
 Cocteau Jean 158, 177, 181  
 Conrad Joseph 73, 178, 217, 229, 272, 276  
 Crookes William 216  
 Ćwiklińska Mieczysława 139  
 Cwojdzński Antoni 140  
 Czachowski Kazimierz 144—145  
 Czechowicz Józef 127, 174  
 Czekalski Eustachy 98  
 Czerny Zygmunt 25  
 Czerski, restaurator 61
- Danilewiczowa Maria 166, 203  
 Daniłowski Gustaw 38  
 Dante Alighieri 155, 163  
 Darwin Charles Robert 45  
 Daszewski Władysław 139  
 Daszyński Ignacy 151, 172  
 Dawid Jan Władysław 220  
 Dąbrowska Maria 37, 49, 51, 78, 107—108,  
 131—132, 135, 164, 188, 195, 227—243,  
 274  
 Dąbrowski Kazimierz 12—13, 16, 63—65,  
 67  
 Dąbrowski Tadeusz 26—27  
 Dębowska Eleonora 59  
 Del Rio Martin Antonio 217  
 Deybel Ksawera 179  
 Diderot Denis 99  
 Diego Gerardo 245  
 Dior Christian 177  
 Dmowski Roman 151
- Dos Passos John Roderigo 276, 280  
 Dostojewski Fiodor 81, 97, 177, 217, 262  
 Drabik Wincenty 139  
 Dreiser Theodore 274  
 Drozdowicz Jurgielewiczowa Irena 73  
 Duhamel Georges 81  
 Dulles John Foster 181  
 Dużyk Józef 34  
 Dzierżyński Feliks 96
- Eddington Arthur Stanley 218  
 Eichlerówna Irena 139  
 Eile Stanisław 76—77, 90  
 Einstein Albert 80, 126, 140  
 Eliot Thomas Stearns 78, 251, 270  
 Ewers Hans Heinz 51
- Fałat Julian 180  
 Faron Bolesław 146  
 Fath Jacques 177  
 Faulkner William 99, 178—179, 276—277  
 Fechner Gustav Theodor 216  
 Feldman Wilhelm 71, 76, 145  
 Fiedler Arkady 138  
 Fik Ignacy 31, 144  
 Flaubert Gustave 77, 81, 87, 252—253,  
 276  
 Fontenelle Bernard Le Bouvier de 13  
 Fragonard Jean Honoré 160  
 Fredro Aleksander 23, 179  
 Freud Sigmund 49, 54, 128, 130, 136, 140,  
 180, 246  
 Fryde Ludwik 31, 145
- Galsworthy John 78, 274  
 Gałczyński Konstanty Ildefons 175, 206—  
 —207  
 Gałęcki Tadeusz zob. Strug Andrzej  
 Garcia Lorca Federico 245, 249  
 Genet Jean 177—178  
 Gide André 77, 79, 100, 164, 177, 280  
 Gilles de Rais 51  
 Glass André 169  
 Głowiński Michał 164  
 Godlewska Maria 8  
 Goetel Ferdynand 138  
 Goethe Johann Wolfgang 272  
 Gogh Vincent van 180  
 Gojawczyńska Pola 130—131  
 Gombrowicz Witold 139, 164, 280

- Goncourt bracia 11, 76, 81  
 Gongora y Argote Luis de 244  
 Goya Francisco de 51  
 Górski Konrad 9, 167  
 Grabińska z Gąsiorowskich Kazimiera 215  
 Grabiński Stefan 137, 214—226  
 Grabowski Edward 148  
 Grabszy Stanisław i Władysław 151  
 Grappin Henri 73  
 Green Julien 164  
 Grottger Artur 268  
 Grubiński Waclaw 140  
 Grudziński-Herling Gustaw 203  
 Grydzewski Mieczysław 121, 145, 158, 166  
 Grzymała Siedlecki Adam 88, 179
- Hamsun Knut 76  
 Hauser Arnold 274, 277, 279  
 Helsztyński Stanisław 30, 34, 42  
 Hemar Marian 185—186  
 Hemingway Ernest 178  
 Heraklit 220  
 Hitler Adolf 181  
 Hoffmann Ernst Theodor Amadeus 215, 217  
 Hoffmanowa z Tańskich Klementyna 177  
 Hölderlin Friedrich 244  
 Horatius Quintus Flaccus 209  
 Horzyca Wilam 31, 139, 186, 221  
 Hulewicz Jerzy 125  
 Hutnikiewicz Artur 44, 74, 76—77, 146, 274, 279, 281  
 Huysmans Joris-Karl 51, 216  
 Huxley Aldous 98
- Ibsen Henrik 45, 76, 91, 217  
 Iłakowiczówna Kazimiera 124  
 Irzykowski Karol 27—28, 31, 36, 39, 72, 76, 79, 94, 143—144, 221, 226, 253, 266, 280  
 Iwaszkiewicz Jarosław 123, 128—129, 131, 136, 140, 208, 244, 274
- Jabłońska Krystyna 34  
 Jakubowski Jan Zygmunt 33, 77, 146  
 James Henry 276  
 James William 216, 218  
 Jan Ewangelista św. 50  
 Janczewska Jadwiga 10—11  
 Jaracz Stefan 139
- Jarema Józef 23  
 Jasieński Bruno 125  
 Jeans James 218  
 Jedlicka Wanda 207  
 Jesienin Siergiej 122  
 Jeske-Choiński Teodor 71  
 Jiménez Juan Ramon 245  
 Joyce James 78—79, 278, 280  
 Jung Carl Gustaw 15—16, 128
- Kaden Bandrowski Juliusz zob. Bandrowski Kaden Juliusz  
 Kafka Franz 164, 279  
 Kaltenbergh Lew 34  
 Karczewska-Markiewicz Zofia 79  
 Karłowicz Jan 70, 97  
 Karpowicz, restaurator 91  
 Karwacka Helena 34  
 Kasprowicz Jan 29—31, 33—38, 40, 54, 125, 208  
 Katarzyna II 99, 176  
 Katerlowie 59  
 Kayser Wolfgang 270, 281  
 Keiter Heinrich 84, 272—273  
 Kellen Tony 84, 272—273  
 Keller Christine 262  
 Kierkegaard Sören 54, 164, 216  
 Kiesewetter Carl 216  
 Kisielewski Jan August 34  
 Kleiner Juliusz 149  
 Kochanowski Jan 121, 188, 208—209  
 Kofta Maria 79  
 Kołaczkowski Stefan 30—31, 145  
 Komornicka Maria 38, 72  
 Koniński Karol Ludwik 143  
 Kornacki Jerzy 131  
 Korzeniewska Ewa 145  
 Kossak Wojciech 180  
 Kossak Zofia 136  
 Kowalska Aniela 272  
 Koźmian Kajetan 171  
 Krasiński Zygmunt 43, 47, 93, 162  
 Kraszewski Józef Ignacy 215, 270  
 Kretschmer Ernst 60—61, 64, 140  
 Kridl Manfred 84, 145  
 Kruczkowski Leon 135—136  
 Krzemiński Stanisław 167  
 Krzywicki Ludwik 27, 45—47  
 Krzyżanowski Julian 8—9, 11, 30, 34, 145  
 Kucharski Eugeniusz 23—26, 78, 85—86, 179  
 Kucharzewski Jan 151



Kuk Karl von 149  
Kuna Henryk 185  
Kuncewiczowa Maria 128—130, 138  
Kurek Jalu 126, 134, 138  
Kwiatkowski Jerzy 34

Lam Andrzej 146  
Lang Fritz 222  
Lechoń Jan 30, 62, 90—103, 122, 147—  
—185  
Lehmann Rudolf 84, 272  
Lenartowicz Teofil 148, 159, 176  
Lepecki Mieczysław 138  
Lermontow Michaił 209  
Leśmian Bolesław 29, 34  
Leszczyński Jerzy 139, 149  
Leszczyński Julian 96  
Lévi Eliphaz 245  
Liebert Jerzy 124  
Lieder-Rolicz Waclaw 34  
Linde Samuel Bogumił 97  
Lipski Jan Józef 34  
Lombroso Cesare 45, 221  
Loth Karol 34  
Lubomirski Zdzisław 149  
Ludwik Napoleon 181  
Lukács György 273

Łempicka Aniela 34

Machado Antonio 245  
Maciąg Włodzimierz 34  
Maciejewska Irena 34  
Maeterlinck Maurice 76, 216  
Makowiecki Adam 35  
Makuszyński Kornel 143  
Malczewski Jacek 153, 160  
Malewska Hanna 136  
Malicka Maria 139  
Mallarmé Stéphane 162, 245, 249, 251  
Małeckie Antoni 25  
Mann Thomas 15, 77, 172  
Marchlewski Julian 27, 96  
Maritain Jacques 176—177  
Markiewicz Henryk 34, 84  
Martin du Gard Roger 81  
Marx Karl 233  
Matejko Jan 268  
Matisse Henri 180  
Matuszewski Ignacy 76

Matuszewski Ryszard 145  
Mauriac François 164, 176—178  
Maykowski Stanisław 55—56  
Mazanowski Antoni 72  
Meyrink Gustav 215, 217  
Michelet V. E. 245  
Miciński Tadeusz 29, 32, 34—39, 125  
Mickiewicz Adam 43, 47, 93, 98, 101, 105,  
121, 155, 157—158, 171, 174, 179, 208  
Mieczysławski Witold 155  
Miller Arthur 99  
Miller Jan Nepomucen 31, 144  
Miłosz Czesław 174  
Mochnacki Maurycy 153, 160, 171  
Moniuszko Stanisław 148, 180  
Morawski Kajetan 158  
Morstin Ludwik Hieronim 47, 105, 140  
Mościcki Ignacy 151  
Munch Edward 180  
Murnau Friedrich 222  
Musil Robert 79  
Musset Alfred de 141

Naganowski Egon 79  
Nalepiński Tadeusz 38  
Nałkowska Zofia 38, 52, 95, 128, 133, 140,  
157, 164, 175, 258  
Nałkowski Waclaw 9  
Napierski Stefan 144  
Narutowicz Gabriel 151  
Neron 177  
Niemcewicz Ursyn Julian 150  
Niemojewski Andrzej 38  
Nietzsche Friedrich 91, 220  
Nitschowa-Gruszecka Aniela 62  
Norwid Cyprian Kamil 121, 141, 174, 192,  
205, 208—209  
Novalis (Hardenberg Friedrich Leopold  
von) 244  
Nowaczyński Adolf 27, 31—32, 36, 38  
Nowakowski Jan 34  
Nowakowski Tadeusz 163, 170  
Nowakowski Zygmunt 142  
Noyszewski-Piolun Stanisław 56  
Nurmi Paavo 190

Offmańska 167  
Onufrowicz dr 166  
Opacki Ireneusz 153—154  
Oppmann Artur 148, 159  
Orkan Władysław 38

- Orkanowa Bronisława 91  
 Ort-Ot zob. Oppmann Artur  
 Ortega y Gasset José 248, 270  
 Ortwin Ostap 26  
 Orzeszkowa Eliza 38, 70, 98, 104  
 Ossendowski Ferdynand Antoni 137—138  
 Osterwa Juliusz 139
- Paderewski Ignacy 151  
 Papée Stefan 145  
 Parandowski Jan 11, 129, 136, 143  
 Parnicki Teodor 136  
 Pascal Blaise 45, 54, 177  
 Paszkiewicz Henryk 145  
 Pawelski Jan 71  
 Pawlikowska-Jasnorzewska Maria 38, 124  
 Pawlikowski Tadeusz 47  
 Peiper Tadeusz 29, 126, 174, 266  
 Perzyński Włodzimierz 133, 142  
 Piasecki Stanisław 144, 231—232, 237  
 Picasso Pablo 180  
 Picon Gaëtan 274, 281  
 Piętaś Stanisław 134  
 Pietrzak Włodzimierz 31, 146  
 Pigoń Stanisław 59, 106—107  
 Pilat Roman 25  
 Piltz dr 91  
 Piłsudski Józef 151, 169, 187, 192  
 Pindar 190  
 Pini Tadeusz 76  
 Piwiński Leon 144, 229  
 Platon 249  
 Płomieński Jerzy Eugeniusz 27  
 Poe Edgar Allan 51, 170, 215—217  
 Pol Wincenty 47  
 Polewka Adam 23  
 Pollak Seweryn 145  
 Połczyński Janta Aleksander 142, 151, 163  
 Pomirowski Leon 145  
 Porta Giambattista della 217  
 Posner Stanisław 106  
 Potocki Antoni 21—22, 75, 106  
 Prokop Jan 25, 34  
 Pronaszko Andrzej 139  
 Proust Marcel 69, 77—79, 81, 98, 100—101, 136, 148, 169, 172, 177—178, 277—280  
 Prus Bolesław 17, 19, 81, 98, 104, 276  
 Pruszyński Ksawery 142  
 Przesmycki Miriam Zenon 27, 36, 95
- Przyboś Julian 29, 126—127, 174, 227, 262  
 Przybyszewska Dagny 46—47  
 Przybyszewski Stanisław 27—30, 34—38, 40—56, 76, 121, 125, 240  
 Pszonka Stanisław 149  
 Puszkin Aleksandr 140, 209
- Racine Jean 177  
 Radiguet Raymond 81  
 Rądziszewska Helena 111—112  
 Radziwiłł Janusz 151  
 Raszewski Zbigniew 34  
 Rataj Maciej 151  
 Rénoir Auguste 160  
 Reymont Władysław Stanisław 30, 32, 34, 38, 95, 229  
 Rimbaud Arthur 81, 121, 162, 209, 245  
 Rittner Tadeusz 34, 141  
 Rochas Albert de 216  
 Rodziński Artur 194  
 Rolland Romain 77, 79, 81  
 Rops Félicien 51  
 Rossetti Dante Gabriel 46  
 Rostworowski Karol Hubert 34, 140—141, 151  
 Rousseau Jean Jacques 272  
 Różewicz Tadeusz 259, 261—262, 264  
 Rubinsteinowie Artur i Nela 158  
 Rydel Lucjan 34  
 Rye Stellan 222  
 Rzymowski Wincenty 94
- Sade Donatien Alphonse François de 51  
 Sagan Françoise 262  
 Sakowska Stefania 166  
 Sakowski Juliusz 145, 151, 154, 166, 177  
 Sandauer Artur 146  
 Sandler Samuel 77  
 Sarraute Nathalie 270  
 Sartre Jean Paul 175, 177—178  
 Schiller Friedrich 272  
 Schiller Leon 139  
 Schleich Carl Ludwig 44  
 Schoenberg Arnold 180  
 Schopenhauer Arthur 45, 50, 155  
 Schrenck-Notzing A. von 216  
 Schulz Bruno 137, 280  
 Serafinowicz Leszek zob. Lechoń Jan  
 Serafinowicz o. jezuita 147  
 Serafinowicz Władysław 147

- Serafinowiczowa z Niewęglowskich Maria 147
- Sert Misia 158
- Shakespeare William 186
- Siemiradzki Henryk 268
- Sienkiewicz Henryk 7—22, 81, 104, 149, 230
- Sieroszewski Wacław 95
- Skiwski Jan Emil 144
- Skłodowska Curie Maria 148
- Skrzyński Aleksander 151
- Skwarczyńska Stefania 85—87
- Słonimski Antoni 123, 140, 142, 147, 150, 157, 185
- Słoński Edward 38
- Słowacki Juliusz 25, 47, 93, 121, 153, 157, 169, 174, 205, 209, 217
- Sobolewski Tadeusz 72
- Sokrates 45, 249
- Sowiński Adolf 34
- Spalla Erminio 190
- Spasowicz Włodzimierz 9
- Spencer Herbert 45
- Spengler Oswald 128, 132
- Spytkowski Józef 26
- Staemmler Klaus 226
- Staff Leopold 29, 32, 34, 187—188, 209, 263, 265
- Stalin Josif 96
- Stanisław August 147
- Starowieyska Morstinowa Zofia 230—231, 233
- Stawar Andrzej 31, 144
- Sten Jan 75
- Stendhal Beyle Henri 77, 81, 99
- Stępowski-Junosza Kazimierz 139
- Stern Anatol 125
- Stevenson Robert Louis 217
- Stirner Max 45
- Stolarzewicz Ludwik 145
- Strindberg August 51, 76, 216
- Strug Andrzej 38, 71, 133
- Stur Jan 125
- Szaniawski Jerzy 140—141
- Szczepański Ludwik 47
- Szczerbowski Adam 145
- Szczęsny Aleksander 38
- Szmydtowa Zofia 83
- Szyrmer Ludwik 215
- Szylinzanka Janina 149
- Szymanowski Karol 172, 180
- Taborski Roman 34, 41
- Tarnowski Stanisław 9, 25
- Tatarkiewicz Władysław 218
- Terlecki Tymon 157, 162, 185, 192, 204
- Tetmajer Kazimierz 29, 32, 34—36, 38, 148
- Timofiejew Leonid 84
- Tołstoj Lew 8, 81, 178, 229, 276
- Toporowski Marian 207
- Touaillon Christine 17
- Tretiak Józef 25
- Troczyński Konstanty 212
- Truman Harry 181
- Trystan Leon 223
- Trzynadłowski Jan 86—87, 263, 266
- Turgieniew Iwan 81
- Tuwim Julian 78, 122—123, 150, 157, 174, 185, 205—213, 215
- Uniłowski Zbigniew 130
- Uszakowowie 60
- Valéry Paul 78, 154, 162, 249, 280
- Verlaine Paul 174
- Villiers de L'Isle-Adam Philippe Auguste 216
- Villon François 174
- Voltaire Arouet François Marie 99, 176
- Wagner Richard 79
- Wańkowicz Melchior 142
- Wasilewski Zygmunt 58, 61, 144
- Wat Aleksander 125
- Watteau Antoine 160
- Wążyk Adam 263—264, 267
- Wegener Paul 222
- Węgrzyn Józef 139, 149
- Weintraub Wiktor 159
- Weiss Tomasz 34
- Wells Herbert George 217
- Weyssenhoff Józef 9, 32
- Whitman Walt 122, 209
- Wiene Robert 222
- Wier (Weyer) Johann 217
- Wierzyński Kazimierz 91, 123, 150, 158, 173, 175, 185—204, 212—213
- Wiktor Jan 134
- Witkiewicz Stanisław Ignacy 79, 132, 139—141, 175, 207, 254, 280
- Witos Wincenty 151

- Wittlin Józef 158  
Wojciechowski Stanisław 151  
Wołoszynowski Julian 136  
Woolf Virginia 164  
Wóycicki Kazimierz 84  
Wyczółkowski Leon 180  
Wydmuch Marek 226  
Wyka Kazimierz 27—28, 31, 34—35, 174,  
192, 230  
Wyrzykowski Stanisław 136  
Wysocka Stanisława 139  
Wyspiański Stanisław 28, 30—32, 34—37,  
39, 53, 98, 150, 153, 155, 171, 192
- Yeats William Buttler 251
- Załoski Zbigniew 116  
Zamora, piłkarz 190  
Zamoyski Maurycy 151  
Zapolska Gabriela 237—238  
Zawistowska Kazimiera 38
- Zawodziński Karol Wiktor 9, 144, 196,  
230  
Zaworska Helena 29, 40, 145—146  
Zelwerowicz Aleksander 139  
Zimand Roman 34  
Zola Emile 22, 45, 81, 131, 178  
Zygmunt August 149
- Żabicki Zbigniew 146  
Żeleński Tadeusz 23—25, 45—47, 105,  
142—144, 148, 151, 176, 179, 258  
Żeromska Anna 101, 172  
Żeromska Józefa 59  
Żeromska Oktawia 56, 58, 60  
Żeromski Adam 94  
Żeromski Stefan 19, 21, 28—30, 32, 34—  
—35, 37—38, 53, 56, 57—118, 133, 140,  
148, 152, 157, 172, 175—176, 179, 229,  
230, 264, 276  
Żeromski Wincenty 59—60  
Żółkiewski Stanisław 94, 105  
Żółkiewski Stefan 146  
Żuławski Jerzy 34, 38

## Spis treści

	str.
Od autora . . . . .	5
O współczesnych powieściach Sienkiewicza . . . . .	7
Upadek i odrodzenie Młodej Polski . . . . .	23
Stanisław Przybyszewski. Legenda i rzeczywistość . . . . .	41
Osobowość Żeromskiego . . . . .	57
Problematyka form kompozycyjnych w sztuce pisarskiej Żeromskiego . . . . .	70
Żeromski — Lechoń . . . . .	90
Żeromski — wczoraj i dziś . . . . .	104
Literatura i teatr w okresie II Niepodległości . . . . .	119
Życie i śmierć poety (O twórczości Jana Lechonia) . . . . .	147
Dziennik Lechonia . . . . .	164
Pierwsza i druga młodość Wierzyńskiego . . . . .	185
O poezji Tuwima . . . . .	205
Stefan Grabiński i jego niesamowita opowieść . . . . .	214
Nad dziełem Marii Dąbrowskiej . . . . .	227
O „niezrozumiałości” i osamotnieniu poezji współczesnej . . . . .	244
Struktura liryki współczesnej . . . . .	255
Przeobrażenia strukturalne dwudziestowiecznej prozy narracyjnej . . . . .	270
Nota bibliograficzna . . . . .	283
Indeks nazwisk . . . . .	284

W WYDAWNICTWACH TOWARZYSTWA NAUKOWEGO W TORUNIU  
UKAZAŁY SIĘ NASTĘPUJĄCE MONOGRAFIE Z ZAKRESU LITERATURY

W serii Prac Wydziału Filologiczno-Filozoficznego

Tom I z. 2.	Sławińska I., Tragedia w epoce Młodej Polski. Z zagadnień struktury dramatu, Toruń 1948, ss. 164 . . . . .	zł 11,25
Tom II z. 3.	Zgorzelski C., Duma — poprzedniczka ballady, Toruń 1949, ss. 398 . . . . .	zł 13,—
Tom III z. 1.	Preisner W., Stosunki literackie polsko-włoskie w latach 1800—1939 w świetle bibliografii, Toruń 1949, ss. 292 . . . . .	zł 22,80
Tom IV z. 2.	Makowiecki T., Muzyka w twórczości Wyspiańskiego, Toruń 1955, ss. 108 . . . . .	zł 14,—
Tom IV z. 3.	Strzałkowa M., Saint-Amant — poète de baroque français, Toruń 1955, ss. 116 . . . . .	zł 16,50
Tom V z. 3.	Tadeusz Makowiecki (praca zbiorowa), Toruń 1956, ss. 79 . . . . .	zł 10,—
Tom VI z. 1.	Hutnikiewicz A., Żeromski i naturalizm, Toruń 1956, ss. 208 . . . . .	zł 29,—
Tom VI z. 2.	Preisner W., Dante i jego dzieła w Polsce. Bibliografia krytyczna z historycznym wstępem, Toruń 1957, ss. XIII+200+7 ilustr. . . . .	zł 58,50
Tom VI z. 3.	Eugeniusz Kucharski (praca zbiorowa), Toruń 1957, ss. 86 . . . . .	zł 13,50
Tom VII z. 3.	Witkowski L., Poeci nowolacińscy Torunia, Toruń 1958, ss. 44 . . . . .	zł 9,—
Tom VIII z. 2.	Hutnikiewicz A., Twórczość literacka Stefana Grabińskiego (1887—1936), Toruń 1959, ss. 484+1 wkł. . . . .	zł 75,—
Tom X z. 1.	Nadolski B., Życie i działalność naukowa uczonego gdańskiego Bartłomieja Keckermanna. Studium z dziejów Odrodzenia na Pomorzu, Toruń 1961, ss. 161+1 wkł. . . . .	zł 36,—
Tom XI z. 3.	Słownik rymów Stanisława Trembeckiego (praca zespołowa), Toruń 1961, ss. XXIX+40 . . . . .	zł 35,—
Tom XIII z. 1.	Skubalanka T., Neologizmy w polskiej poezji romantycznej Toruń 1962, ss. 240 . . . . .	zł 38,—
Tom XIV z. 2.	Osmólska-Piskorska B., Powstanie styczniowe w twórczości Józefa Ignacego Kraszewskiego, Toruń 1963, ss. 260 . . . . .	zł 50,—
Tom XVI z. 1.	Speina J., Powieści Stanisława Ignacego Witkiewicza. Geneza i struktura, Toruń 1965, ss. 144 . . . . .	zł 35,—
Tom XVI z. 2.	Dokurno Z., Kompozycja utworów lirycznych C. K. Norwida (do roku 1882), Toruń 1965, ss. 186 . . . . .	zł 36,—
Tom XVII z. 1.	Niedzielski C., O teoretycznoliterackich tradycjach prozy dokumentarnej (podróż—powieść—reportaż), Toruń 1966, ss. 223 . . . . .	zł 40,—
Tom XVII z. 2.	Kasjan J. M., Przysłowia i metaforyka potoczna w twórczości Słowackiego, Toruń 1966, ss. 172 . . . . .	zł 30,—
Tom XVIII z. 3.	Styczyńska A., Realizm powieści Tomasza Hardy'ego, Toruń 1967, ss. 184 . . . . .	zł 35,—
Tom XIX z. 1.	Księga pamiątkowa ku czci Konrada Górskiego, Toruń 1967, ss. 455 . . . . .	zł 70,—
Tom XIX z. 2.	Krzewińska A., Pieśń ziemiańska antyturecka i refleksyjna, Toruń 1968, ss. 204 . . . . .	zł 35,—
Tom XXII z. 1.	Kotarski E., Publicystyka Jana Dymitra Solikowskiego, Toruń 1970, ss. 196 . . . . .	zł 38,—
Tom XXIII z. 3.	Bartoszewicz A., O głównych terminach i pojęciach w polskiej krytyce literackiej w pierwszej połowie XIX w., Toruń 1973, ss. 217 . . . . .	zł 45,—
Tom XXIV z. 1.	Speina J., Bankructwo realności. Proza Brunona Schulza, Warszawa—Poznań 1974, ss. 116 . . . . .	zł 30,—
Tom XXIV z. 2.	Maciejewski J. Z., W kłębowisku przeciwieństw. Obraz idei w prozie narracyjnej Stanisława Brzozowskiego, Warszawa—Poznań 1974, ss. 158 . . . . .	zł 33,—
Tom XXV z. 1.	Mocarska-Tycowa Z., Działalność krytyczno-literacka Teodora Jeske-Choińskiego wobec przełomu antypozytywistycznego, Warszawa—Poznań 1975, ss. 166 . . . . .	zł 38,—

W serii Prac Popularnonaukowych

Nr 5.	Hutnikiewicz A., Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy XX stulecia, wyd. 2, Toruń 1967, ss. 316 . . . . .	zł 36,—
-------	--	---------



Biblioteka Główna UMK



300046278189



100

Biblioteka  
Główna  
UMK Toruń

1100237

Biblioteka Główna UMK



300046278189