

MODERNIZM MNIEJ ZNANY

Uniwersytet w Białymstoku. Wydział Filologiczny

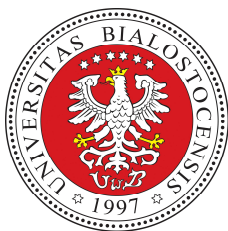
Marek Kochanowski

MODERNIZM MNIEJ ZNANY

Studia i szkice o literaturze

Białystok 2016

Recenzent: dr hab. Monika Gabryś-Sławińska (UMCS)
Korekta: Marta Konopko
Skład, opracowanie graficzne: Ewa Frymus-Dąbrowska



Książka dofinansowana ze środków Wydziału Filologicznego
Uniwersytetu w Białymstoku

ISBN 978-83-7657-244-4

Copyright by: Marek Kochanowski, Białystok 2016

Wydawnictwo PRYMAT, Mariusz Śliwowski
ul. Kolejowa 19; 15-701 Białystok,
tel. 602 766 304, e-mail: prymat@biasoft.net, www.prymat.biasoft.net

Rodzi.com

Spis treści

9

Wstęp

11

I. Miasto jako teatr. Obraz Londynu we wczesnych zapiskach
podróżnych Władysława Stanisława Reymonta

33

II. Dialektyka fantastyki i religii. O *Buncie*
Władysława Stanisława Reymonta

50

III. Stanisław Ignacy Witkiewicz i Queenie Dorothy Leavis
– dwie modernistyczne wizje publiczności literackiej

67

IV. Juliusz Słowacki w rozprawach krytycznych
i pismach o teatrze Stanisława Ignacego Witkiewicza

82

V. „W wir tej nocy diabli biorą”
– wiry w poezji modernistycznej. Wstępne rozpoznania

102

VI. Uwagi o kompozycji *Demona ruchu* Stefana Grabińskiego

114

VII. Dialektyka ruchu i pożądania w opowiadaniu
W przedziale Stefana Grabińskiego

132

VIII. Modernizacja mocnego człowieka. (*Mocny człowiek*
Stanisława Przybyszewskiego i Henryka Szaro)

147

IX. O higienie i teźyźnie fizycznej jako elementach wychowawczych
w wybranych pismach Wincentego Lutosławskiego

160

X. Melodramatyzm w opowiadaniu *Pavoncello* Stefana Żeromskiego
i adaptacji filmowej Andrzeja Żuławskiego (1967)

175

XI. *Kultura masowa* pod redakcją Czesława Miłosza.
Aktualność i dialog

197

Nota bibliograficzna

199

Bibliografia

211

Indeks nazwisk

Wstęp

Studia zebrane w książce *Modernizm mniej znany* poświęcone są utworom powstałym w ramach szeroko rozumianego modernizmu¹, aczkolwiek przedmiotem refleksji są teksty słabo utrwalone w dyskursie literaturoznawczym. Czytelnik znajdzie w niej bowiem zarówno interpretacje mało znanych utworów utytułowanych pisarzy modernistycznych (Władysław St. Reymont, Stefan Żeromski), uwagi krytyczne kanonicznych twórców (Stanisław Ignacy Witkiewicz) czy analizy opowiadań ostatnio coraz modniejszego Stefana Grabińskiego². Dwa studia dotyczą adaptacji filmowych utworów literackich, jedno zaś rekonstruuje model higieny i aktywności fizycznej w wybranych pracach zapomnianego Wincentego Lutosławskiego. Interpretacja poezji jest w zbiorze nielicznie reprezentowana, dotyczy jej w zasadzie omówienie poświęcone obrazowi wirów. Całość

¹ Modernizm w niniejszej książce rozumiem w sensie largo, łączącym się z początkami Młodej Polski, a lata sześćdziesiąte czy siedemdziesiąte XX wieku uważam za jego koniec. Więcej w: „Teksty Drugie” (*Modernizowanie modernizmu*) 1994, nr 5/6 (tam teksty: E. Możejki, *Modernizm literacki: niejasność terminu i dychotomia kierunku* i S. Morawskiego, *Na tropach modernizmu jako formacji kulturowej*) oraz *Modernizm i nowoczesność* 2002 nr 4 (tam teksty W. Boleckiego, *Modernizm w literaturze polskiej XX wieku (rekonesans)* i R. Nycza, *Literatura nowoczesna: cztery dyskursy (tezy). O naturze „modernistycznej formacji literackiej”* czyt. w: R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 15; M. Legierski, *Modernizm Witolda Gombrowicza*, Warszawa 1999; M. Dąbrowski, *Struktury poznawcze powieści modernistycznej (zarys)*, w: *Modernistyczne źródła dwudziestowieczności*, red. M. Dąbrowski, A. Z. Makowiecki, Warszawa 2003, s. 99; A. Eysteinson, *The Concept of Modernism*, Ithaca and London 1990; D. Fokkema, E. Ibsich, *Modernist Conjectures. A mainstream in European Literature 1910–1940*, London 1987; R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.

² Por. chociażby tematyczny, poświęcony pisarzowi numer czasopisma „Litteraria Copernicana” 2013, nr 1.

zamyka szkic poświęcony wydanej w 1959 roku w Paryżu antologii *Kultura masowa* ze wstępem i uwagami Czesława Miłosza.

Cel zebrania wszystkich, nie tak odlegle opublikowanych studiów, wynika z obserwacji, że analizowane teksty, umieszczone w odpowiednich kontekstach (także tych, nad którymi pochylają się dziś chociażby nauki społeczne), spójnie pokazują, iż nie tylko zachowały one swoją oryginalność, ale i rzucają istotne światło na procesy odbywające się we współczesnym świecie. Utwory takie, jak np. *Demon ruchu*, obie realizacje *Mocnego człowieka*, *Bunt* i wcześniejsze pisma Reymonta, uwagi Lutosławskiego, obrazują bowiem wiele tematów, które są właściwe cywilizacyjnemu doświadczeniu jednostki w XX i XXI wieku. Wymieńmy chociażby obecne w nich zagadnienia związane z podróżowaniem, doświadczeniem wielkiego miasta, znaczeniem mediów i sławy, roli artysty czy postulaty związane z krzewieniem kultury fizycznej w obronie narodowej wyjątkowości.

Publikacja niniejsza składa się z 11 odrębnych studiów i szkiców, dziesięć z nich powstało w latach 2009–2015, jeden, poświęcony *Demonowi ruchu* Stefana Grabińskiego, opublikowany został w 2001 roku, ale stanowi moim zdaniem ciekawe wprowadzenie do tematyki zaproponowanej w rozdziale, który jest analizą opowiadania *W przedziale* tego samego pisarza. Poza uwspółcześnieniem przypisów, nie ingeruję praktycznie w treść opublikowanych wcześniej rozważań, poddając je jedynie kosmetycznym zmianom. Pierwodruk poszczególnych tekstów podaję na końcu książki.

I.

Miasto jako teatr. Obraz Londynu we wczesnych zapiskach podróżnych Władysława Stanisława Reymonta

Notatki podróżne Władysława Stanisława Reymonta to zapiski będące relacją z podróży na doroczny zjazd Towarzystwa Teozoficznego do Londynu w 1894 roku, którą przyszyły autor *Ziemi obiecanej* odbył wraz z Józefem Drzewieckim, lekarzem homeopatą, prezesem Warszawskiego Towarzystwa Homeopatycznego. Drzewiecki, podobnie jak Reymont, interesował się modnym w tamtym czasie spirytyzmem; doktor zapłacił za swojego towarzysza, będącego świeżo po publikacji debiutanckich nowel oraz znakomicie przyjętych pierwszych odcinków *Pielgrzymki do Jasnej Góry*¹. Pisarz opuścił Warszawę 8 lipca² i następnie przez Berlin, Magdeburg, Kolonię, Brukselę, Ostendę dotarł do stolicy Anglii, skąd przez Paryż wrócił do Warszawy. 12 lipca podróżnicy znaleźli się w Londynie, gdzie przebywali najdłużej³, bo aż do 24 lipca i stamtąd pojechali na kilka dni do Paryża. Reymont część swoich angielskich doświadczeń zamieścił w noweli *W palarni opium* („Tygodnik Ilustrowany” 1894) i w szkicu powieściowym *We mgłach* (1904) drukowanym w „Kurierze Warszawskim”, „Słowie Polskim” i „Dzienniku Poznańskim”,

¹ *Pielgrzymka do Jasnej Góry. Wrażenia i obrazy* publikowana była w „Tygodniku Ilustrowanym” 1894, w numerach 24, 25, 27-36.

² B. Utkowska podaje datę 8 lipca jako termin wyjazdu Reymonta z Warszawy. Por. przypis 70 do notatki z 9 lipca 1894 roku w W.S. Reymont, *Dziennik nieciągły 1887–1924*, Kraków 2009, s. 153.

³ Reymont mieszkał w The Buckingham Tempérance Hotel, do którego wchodziło się od strony Buckingham Street.

a także w powieści *Wampir*, będącej poszerzoną wersją wspomnianego szkicu *We mgłach*.

Już 14 lipca w Londynie pisarz sporządza pierwsze zapiski z myślą o napisaniu jedenastu artykułów. Ujawnia tym samym artystyczny kształt własnej pracy; jego teksty nie mają być przypadkowo spisany „dziennikiem z podróży”, ale przemyślanym cyklem reportaży. Notatki te mają charakter szkicowy⁴; pierwsze zapiski, które sporządza w Anglii, są wprowadzeniem, nakreśleniem własnej strategii. W Londynie pisarz jest wyraźnie pobudzony, brak mu czasu na wnikliwą i systematyczną obserwację oraz bieżące notowanie spostrzeżeń, wolne chwile wypełnia mu nieustanne zwiedzanie miasta. Reymont jest obserwatorem ciekawym, chłonie świat wszystkimi zmysłami, a jego stan można określić jako uzależnienie od wrażeń. Ponad obiektywizm wobec opisywanych przedmiotów stawia indywidualne doświadczenie, ważne są dla niego przede wszystkim własne reakcje na otoczenie i wielkomięjską przestrzeń. Doskwiera mu świadomość jego położenia, kilka razy w tekście deklaruje się jako prowincjusz:

Przed rokiem niespełna siedziałem na wsi, w kącie zabitym deskami, i myślałem, że nigdy z niego wyjść nie potrafię, że nigdy nie

⁴ Świadczy o tym notatka o numerze 6958 znajdująca się w rękopisach Ossolineum we Wrocławiu. Tytuły poszczególnych artykułów miały być następujące: 1. *Dahomejczycy w panoptikum berlińskim*; 2. *W drodze do Anglii*; 3. *Muzeum Brytyjskie (Mumie. Grecja)*; 4. *Restauracja wegetariańska*; 5. *Grajkowie uliczni*; 6. *Z wierzchu omnibusu*; 7. *Galeria narodowa*; 8. *Posiedzenie teozofów*; 9. *Z kopuły św. Pawła*; 10. *Niedziela w Londynie*; 11. *W palarni opium*. – *Z włóczgi po Londynie*. Informacje te zaczerpnąłem z *Posłowie* A. Bara do: W. S. Reymont, *Pierwsze utwory*, w: *Pisma*, z przedmową Z. Szwejkowskiego, oprac. i do druku podał A. Bar, t. I, Warszawa 1952, s. 432-433. W dalszej części pracy korzystam z tego tomu i z zamieszczonego tam tekstu Reymonta pt. *Z notat podróży. Zapiski dziennie*. W tekście stosuję skrót *NP* z numerem strony pochodzącym z tego wydania.

potrafię wydrzeć się z tego wstrętnego życia małych ludzi, miernych horyzontów i jeszcze nędzniejszej wegetacji. (NP, 375)

Pisarz sprawia wrażenie oszołomionego szumem, jaki się około niego wytworzył po opublikowaniu *Pielgrzymki*:

Mają mnie za talent, a ja sam, Boże, ty widzisz moją nędzę, wiesz czym jestem, a ja nie wierzę po prostu w siebie. Czasami jakiś strach mnie ogarnia, że nic, ale to nic nie potrafię zrobić, widzę i czuję własną nieudolność, bo znam swoje nieuctwo. (NP, 375)

Definiuje status swojego pobytu za granicą przez odczucie własnych braków kulturowych i materialnych: nie zna języka⁵, nie ma pieniędzy, ale jak sam twierdzi, ma poczucie działania opatrności, która kieruje jego losami. Już wstępny opis swego położenia w czasie podróży jest wyraźnie dramatyzowany. Deklarowany na początku brak znajomości języka angielskiego nie wykluczył późniejszych rozmów autora z przypadkowo spotkanymi cudzoziemcami. Reymont uczył się języka Szekspira kilka miesięcy przed wyjazdem i sądząc ze stopnia zaangażowania w dyskusję i tematykę poszczególnych rozmów, wydaje się, iż całkiem dobrze go sobie przyswoił.

Pytanie zasadnicze, które należy postawić na początku niniejszych rozważań: na ile zapisane doświadczenia przyszłego noblisty, chaotyczne i nieuporządkowane, można ująć w kształt opowieści o świecie, narracji dotyczącej własnych doznań, spotykanych ludzi, reprezentantów konkretnych miast? Inaczej rzecz ujmując, interesować mnie będzie poniżej kwestia tego, co stanowi naczelną formułę omawianych refleksji. Katarzyna Rosner w książce *Narracja, tożsa-*

⁵ W liście do I. Noireta pisał: „Choć się uczyłem kilka miesięcy po angielsku, ale mi się ciężko było, szczególnie z początku rozmawiać”; cyt. z W. S. Reymont, *Korespondencja 1890–1925*, oprac. i wstęp. B. Koc, Warszawa 2002, s. 447.

mość i czas zauważyła, iż narracja jest sposobem „ludzkiego poznania”, porządkującym doświadczenie człowieka w „całościowe struktury sensu”⁶. Za jedną z takich „struktur sensu” można uznać młodzięcze doświadczenie teatralne Reymonta. Pisarz, który miłość do teatru wyniósł z domu rodzinnego, był członkiem prowincjonalnych i amatorskich grup, zagrał w teatrze w październiku 1885 roku, ale z powodu braku talentu oraz niewystarczających środków materialnych musiał powrócić do Wolbórki⁷. Doświadczenie to, obecne w wielu formach w jego późniejszych utworach (jak np. *Franek, Adeptka, Komediantka*), wydaje się być również znaczące do pojmowania świata w czasie wyprawy do Anglii. Podróżnicze uwagi pisarza, pomimo ich doraźnego, szkicowego charakteru zawierają bowiem elementy tekstowych kreacji, pojawiają się w nich zabiegi będące próbą organizacji semantyki opowieści, które są związane z teatralizowaniem zarówno własnego doświadczenia, własnej pozycji, jak i odbieraniem rzeczywistości w kategoriach właściwych dla teatralnej sceny.

Gdyby pokusić się o wskazanie dominującej strategii, którą Reymont przyjmuje w swoich notatkach, to byłaby nią rola widza, ujmującego opisywane przestrzenie oraz jej mieszkańców w kategoriach właściwych dla teatru; świat to dla pisarza wielki, żywiołowy

⁶ K. Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003, s. 12. W ostatnich latach pojawiło się bardzo dużo istotnych publikacji poświęconych narracji, np.: *Narracja i tożsamość*, tom I: *Narracje w kulturze*, tom II: *Antropologiczne problemy literatury*, pod red. W. Boleckiego i R. Nycza, Warszawa 2004; *Narracje po końcu (wielkich) narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra...*, pod red. H. Gosk, A. Zieniewicza, Warszawa 2007.

⁷ Reymont w młodości był związany z teatrami amatorskimi i prowincjonalnymi, por. opracowania B. Utkowskiej, do W. S. Reymont, *Dziennik nieciągły 1887–1924*, Kraków 2009, szczególnie do zapisków z lat 1887–1888, tamże, s. 37–41. Por. S. Kaszyński, *Reymont – człowiek teatru*, „Prace Polonistyczne” 1968, s. XXIV. Przez cały 1894 rok pracuje również nad *Komediantką*, którą kończy w listopadzie tego roku.

spektakl różnego rodzaju zachowań i charakterów uczestniczących w rozmaitych widowiskach⁸. Konsekwencją tego typu postawy jest świadomy wybór miejsc, które zostają poddane krytycznemu opisowi, chodzi przede wszystkim o przestrzenie będące tłem dla emocji tłumów, takie, w których istnieje wyraźny podział na widzów i głównych aktorów danych spektakli, jak na przykład Pasaż Panopticum w Berlinie, kongres teozofów, tłumy słuchające przemawiających w Hyde Parku czy rewia w Paryżu. Lekcja, jaką pisarz wyniósł z pielgrzymki do Częstochowy⁹, jest następująca: w momentach różnego rodzaju kolektywnego przeżywania rzeczywistości tłum¹⁰ ujawnia swoje prawdziwe, żywiołowe i dionizyjskie oblicze.

Badając uwagi Reymonta dotyczące teatralizacji życia miejskiego wielkich metropolii i powtarzalności zachowań ich mieszkańców, chciałbym przywołać rozważania Richarda Sennetta, zawarte w jego znanej książce *Upadek człowieka publicznego*¹¹. Sennett uważa, iż w wielkich miastach następuje intensyfikacja relacji między sceną i ulicą, pozwalająca na pokazanie życia człowieka w sposób właściwy dla gry aktora. Świat, któremu pisarz przygląda się

⁸ Więcej na temat perspektywy widza i aktora w prozie Młodej Polski czyt. w: E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003, s. 111.

⁹ Jak zauważyła J. Sztachelska, krytyka XIX-wieczna dostrzegła w młodym autorze *Pielgrzymki* „utalentowanego rewelatora psychiki zbiorowej”. Cyt. z J. Sztachelska, „Reporteryje” i reportaże. *Dokumentarne tradycje polskiej prozy w 2 poł. XIX i na początku XX wieku*, Białystok 1997, s. 138.

¹⁰ Reymont zawsze interesował się tłumem. 27 lutego 1892 roku występuje w amatorskim przedstawieniu w Skierniewicach. Jak zauważa potem w *Dziennikach*: „Tłum rzadko albo nigdy prawie nie ma racji. – Tłum krzycząc o coś – domagając się czegoś – ulega zwykle parciu jednostki, która jedna ma świadomość chcenia – a reszta, jak baranów stado, krzyczy.” Cyt. z *Dziennik nieciągły 1887–1924*, zapis z 27 lutego 1892 roku, s. 108.

¹¹ R. Sennett, *Upadek człowieka publicznego*, przeł. H. Jankowska, Warszawa 2009.

w czasie swojej pierwszej podróży za granicę, jest *theatrum* w miarę uporządkowanym, lecz w momentach ekstatycznych zdradzającym prawdziwą naturę¹². Ujmowanie wielkich dziewiętnastowiecznych miast w kategoriach właściwych dla sceny nie było w ówczesnej literaturze czymś wyjątkowym, tego typu zabieg pojawiał się już chociażby w powieściach Dickensa. Lord Henryk z *Portretu Doriana Graya* Oskara Wilde'a, powieści wydanej trzy lata przed podróżą Reymonta, wielokrotnie powtarza zdania w rodzaju „Londyn jest widownią wielu scen”. Obserwując spotkanych ludzi, Reymont nazywa ich często „publiką”, zwraca uwagę na wygląd zewnętrzny, notuje szczegóły, które ukrywają emocje, jak na przykład przesadny makijaż kobiet, będący dla niego rodzajem maski. Istotny jest również ubiór ludzi, sposób ich zachowania, a w przypadku reprezentantów określonych narodów – ich cechy typowe i statystyczne. Mieszkaniec stolicy każdego odwiedzanego państwa – Berlina, Londynu i Paryża – jest dla niego charakterystyczny ze względu na pewną powtarzalność. I tak, Niemcy są leniwi, Anglicy lubią się dobrze zabawić, a Francuzi są szczupli, starzy i szybko mówią. Miasto, zdaniem Reymonta, wygenerowało u jego mieszkańców cechy statystyczne. Pisarz bardzo często używa przymiotnika „pospolity”; w Paryżu mężczyźni są dla niego pospolici i tłuści, nawet spotkani w hotelu Amerykanie są „bardzo pospolici”, a mężczyźni mają twarze „groszorobów – rzemieślników” (NP, 411).

W zapiskach podróżnych pisarz teatralizuje również życie codzienne i prozaiczne czynności, spędzając czas wolny, zauważa, iż

¹² Ujmowanie rzeczywistości w kategoriach teatralnych pojawia się w wielu utworach tamtych czasów. Lord Henryk z *Portretu Doriana Graya* Oskara Wilde'a, zauważa, iż pod wpływem nagłych wydarzeń w naszym życiu: „Odkrywamy nagle, że nie jesteśmy aktorami, lecz widzami. A raczej jednym i drugim. Obserwujemy siebie samych i ulegamy czarowi niezwykłego widowiska”, cyt. z O. Wilde, *Portret Doriana Graya*, przeł. M. Feldmanowa, Wrocław 1991, s. 116.

gospodyni w jednym z domów, w którym nocuje, „odgrywa pewną rolę”. Rozmawiając z napotkanymi ludźmi, Reymont zawsze przyjmuje postawę widza, stając się przekąźnikiem różnych odczuć i emocji. Przyjrzyjmy się więc różnego rodzaju odautorskim spostrzeżeniom, biorąc pod uwagę odwiedzone przez pisarza miasta, którym poświęcił w notatkach najwięcej miejsca: Berlinowi, Paryżowi, a w szczególności Londynowi, będącemu właściwym celem podróży.

Berlin jest pierwszym nowoczesnym miastem, które pisarz odwiedza. Ogarnia go tam melancholia wywołana pustymi o tej porze roku ulicami. Reymont jest wyraźnie znudzony: „Nuda to jedyne silne wrażenie, jakie się stąd wywozi” (*NP*, 376). Skupia się na rozrywkach mieszkańców Berlina, wśród których dominują rozrywkowe przedstawienia i widowiska. Pisarz wybiera jedno z nich i udaje się do Pasażu Panopticum w celu obejrzenia na żywo Dahomejczyków, mieszkańców francuskiej kolonii w Afryce Zachodniej. Tam po raz pierwszy sygnalizuje sztuczność i teatralność opisywanej przestrzeni, widzi bowiem wypchane krokodyle i woskowe podobizny znanych ludzi. Dahomejczycy prześlizgują się między gośćmi w dużej bierhalle. Reymont zauważa „kobiety o silnie rozwiniętych piersiach”, po czym skupia się na przedstawieniu, w którym występują amazonki. Pisarz zachwyca się ich urodą, kontrastującą ze spoconymi obliczami widzów, mającymi „czerwone, obrzękłe twarze”. Publiczność w Berlinie to dla autora *Pielgrzymki* motłoch ze „stępienymi nerwami”.

Opisując reakcje tłumu na występ zaklinaczy węży, pisarz zauważa: „W sali zamieszanie, ale po chwili już cała się trzęsie oklaskami i ten europejski, wielkomijski motłoch rozpyływa się z uciechy” (*NP*, 380). W notatkach Reymonta z Berlina widoczna jest swoista inwersja; naturalni przedstawiciele Afryki, którzy mieli zabawiać

reprezentantów cywilizacji wielkoprzemysłowej, są świadkami rozwydrzenia swoich upojonych alkoholem widzów. W oglądanym przedstawieniu Dahomejczycy stali się katalizatorem stłumionych i zakamuflowanych emocji wywołanych samą naturą spektaklu:

Tylko tych dzikich ciał, tych błysków wilgotnych źrenic na dźwięk śpiewów swoich i tego szalonego bojowego wrzasku, co zatrzęsł nimi i omal nie rzucił w zamęt walki z bladymi twarzami, nie było w programie. (*NP*, 381)

Zdanie: „Dzicy skończyli przedstawienie” (*NP*, 381) ma podłoże ironiczne, nie do końca bowiem wiadomo, kogo można owym epitetem określić: widzów czy aktorów. Puenta jest więc szczególna, ściągnięci na skutek europejskiego podboju Afryki jej rdzenni przedstawiciele niższej, według mniemania kolonizatorów, kultury, demaskują tak naprawdę prymitywizm białego człowieka i jego sposób spędzania wolnego czasu.

Londyn jako podstawowy cel podróży to miasto, któremu Władysław Reymont poświęca najwięcej miejsca w swoich zapiskach. W drugiej połowie XIX wieku stolica Anglii była metropolią znacznie większą od Paryża, stolicą potężnego, kolonialnego imperium, ekonomicznym centrum światowego handlu. Postrzeganie tego miasta przez pisarza nosi zabarwienie pesymistyczne, w jego notatkach przebrzmiewają nastroje schyłkowe. Warto w tym momencie zwrócić uwagę na trzy najważniejsze konteksty, które dynamizują notatki podróżne Reymonta i mogły wpłynąć na jego postrzeganie stolicy Anglii, a także na sposób funkcjonowania relacji narracja – opis. Każdy z nich jest silnie naznaczony charakterem teatralnym i literackim, ma swoje emblematy, rytualne zachowania i charakterystycznych aktorów symbolicznego porządku, który można oddać przez schemat: „scena, fasada – rzeczywistość, naturalność”. Pierwszy wy-

nika z faktu, jakim był cel wyprawy zarówno doktora Drzewieckiego, jak i samego Reymonta, czyli kongres teozofów. Dla pisarza stolica Anglii to miasto stowarzyszeń i klubów, do których zalicza on również europejską sekcję Towarzystwa Teozoficznego, utworzonego w Nowym Yorku w roku 1875. Założycielami towarzystwa byli: Helena Bławatska, Henry Steel Olcott i William Judge. Relacja z wizyty w Londyńskim Towarzystwie Teozoficznym zajmuje w zapiskach autora *Wampira* najwięcej miejsca, ale co istotne, żaden z elementów nauki Bławatskiej i jej uczniów oraz następców nie jest wspomniany w notatkach pisarza. Reymont nie komentuje nauk teozofów, nie ocenia ich, pisze przede wszystkim o głównych postaciach, czyli liderach kongresu oraz, wskazując ich naturalne predyspozycje i cechy wyglądu zewnętrznego, stara się zdefiniować przyczyny ich popularności.

W czasie obrad zjazdu teozofów pisarz widzi siedzącego na podwyższeniu Olcotta, zachwyca się jego postawą: „Ta duża postać jest tak niezwykła, że niepokojące wrażenie robi jego twarz żółto-czerwonawa” (*NP*, 405). Wystąpienia poszczególnych delegatów przerywane są śmiechem i brawami. Sam Reymont w czasie kongresu jest wyraźnie zdystansowany, opis przestrzeni ma charakter statyczny, pozbawiony emocji. W sali, w której odbywa się spotkanie, pisarz zwraca uwagę przede wszystkim na dekoracje pomieszczeń, notuje dużo uwag o elementach potęgujących atmosferę tajemnicy. Są to przede wszystkim orientalne szczegóły wyposażenia wnętrza, jak na przykład gruba mata zaścielająca podłogę. W centralnym miejscu sali widzi bardzo ważny rekwizyt całego kongresu: ogromny, umieszczony pośrodku portret Heleny Bławatskiej:

Ta jej twarz, pełna jakiejś czysto słowiańskiej dobroczynności, ma usta dziwnie ułożone, jakby pełne jakiejś nieokreślonej ironii,

drgającej w kątach. Ogromne oczy o niezmiernie ostrym, przenikliwym spojrzeniu, biegły wskroś wszystkich. (NP, 406)

Szczególne wrażenie robi na nim Anna Besant, która po śmierci Bławatskiej w 1891 roku przejęła funkcję przywódczą w towarzystwie. Reymont zostaje jej przedstawiony, podziwia „ogromną słodycz i dobroć wyrażoną w jej twarzy” (NP, 408). Besant neguje materializm współczesnej Europy oraz panujący tu kult wiedzy i nauki. Niektóre elementy jej wyglądu oraz określenie Izyda, jakie Reymont zapisuje, mogą mieć związek z kreacją Daisy z wydanego kilkanaście lat później *Wampira*¹³.

Drugim ważnym kontekstem, który należy brać pod uwagę w czasie lektury zapisków Reymonta, jest tło związane z dominującą w Anglii kulturą drugiej połowy XIX wieku, czyli z kulturą epoki wiktoriańskiej. Reymont widział w Londynie negatywne konsekwencje¹⁴ ostatnich lat panowania zmarłej w 1901 roku królowej Wiktorii: przeludnienie, zanieczyszczenie miasta, bezrobocie, biedę, niemożność porozumienia się wielu grup językowych. Był to jeden z najdłuższych nieprzerwanych okresów rządów jednego monarchy w nowożytnej historii. Symbolami Anglii u szczytu jej potęgi imperialnej i rewolucji przemysłowej zostały lokomotywa i maszyna parowa. Ale też czasy wiktoriańskie to, jak zauważył w swojej pracy *Popular Culture and Performance in the Victorian City*¹⁵ Peter Bailey, okres rozwoju kultury popularnej w postaci nadmiernego rozkwitu wielu form widowisk, przedstawień i scen teatralnych, które

¹³ Zob. E. Ihnatowicz, J. Tomkowski, *Witraż z wampirem*, „Twórczość” 1987, nr 10.

¹⁴ W czasie gdy Reymont był w Londynie, zakończono budowę architektonicznego symbolu tych czasów, czyli Tower Bridge („Most Wieżowy”) – mostu zwodzonego przez Tamizę w pobliżu Tower of London, od której bierze swą nazwę.

¹⁵ P. Bailey, *Popular Culture and Performance in the Victorian City*, Cambridge 1998.

Reymont widzi na ulicach Londynu. W tej współczesnej wieży Babel pisarz miał prawo czuć się jak obcy; kilka lat później będzie pisał w *Wampirze* o „zgiełku” przecinających wszystko głosów.

Pierwszym rekwizytem epoki wiktoriańskiej jest statek, na którego pokładzie pisarz wypływa z Ostendy:

Maszyny dszą ciężko i olbrzymie tłoki pracują nieustannie, te długie, podobne do jakiś bestii apokaliptycznych, stalowe ręce polyskują swoją wypolerowaną powierzchnią niby błyskawice i zdają się zwycięzać żywioły nad tym swoim jakby świadomym, nieustannym ruchem. (*NP*, 386)

W jego uwagach występuje animizacja martwych przedmiotów, ożywione maszyny sprawiają wrażenie tworów oderwanych od swego kreatora. Na statku płynącym do Dover Reymont spotyka dziwnie ubranego Holendra, który oświadcza mu, iż „szuka dobrych ludzi” i wyjeżdża z Europy w poszukiwaniu szczęścia i spokoju, kraju, w którym „jeszcze nie kopci cywilizacja europejska” (*NP*, 388). Holender marzy o naturalności, o krainie, w której będzie z dala „od ludzi cywilizowanych i społeczności rozumnych” (*NP*, 388). Przestroga przed cywilizacją¹⁶ wydaje się być wstępnym ostrzeżeniem, interludium wobec tego, co przyszedł autor *Ziemi obiecanej* zobaczy później w Londynie, w którym wiele razy będzie słyszał ulicznych kanzodziejów, nawołujących do ascezy i do porzucenia konsumpcyjnego stylu życia.

Dalszą drogę Reymont i Drzewiecki pokonują pociągiem. Pisarz zdziwiony jest jego „nieznana u nas” szybkością (*NP*, 389). Zauważa, iż w krajobrazie angielskim brak jest wsi, przeważają mury, piętrowe domy, kominy fabryczne i pałacyki. Notuje wszechobecne ta-

¹⁶ Por. A. Budrecka, *Zagadnienia natury i cywilizacji w twórczości Reymonta*, „Prace Polonistyczne” 1968, seria XXIV.

blicie reklamowe z napisem „Pears soap”: „Anglia wydała mi się krajem łąk i ogłoszeń” (NP, 390). Po raz pierwszy zaczyna dostrzegać dekoracyjność, fasadowość opisywanej przestrzeni – wnioskuje bowiem, iż w Anglii ludzie prawdopodobnie stawiają domy, aby zakryć je reklamami.

Pierwsze spotkanie pisarza z Londynem przypomina mu zagłębianie się w korytarze labiryntu¹⁷: „Wpadliśmy w labirynt ulic, placów, domów i ogrodów. Miasto tonęło we mgłę. Dymy zasłaniały horyzont, tylko Tamiza zamigotała krętym pasem, kiedyśmy przez nią przelatywali i majaczyło tysiące wież i szczytów.” (NP, 390). W ciągu kilku kolejnych dni Reymont niestrudzenie podróżuje po mieście, całkowicie mu się oddając. W liście z Londynu do przyjaciela Ignacego Noireta pisze: „Ja tak sobie czas rozłożyłem, że śpię 8 godzin, 12 jeżdżę, chodzę i oglądam, a 4 piszę wrażenia”¹⁸. Chociaż Londyn jest dla niego brudny, to pisarz stara się zachować reporterski obiektywizm: „Miasto ogromne obszarem i gmachami jest brzydkie zupełnie. Przez szarość brudną murów wygląda jakby okopcone zupełnie... dla psychologa, malarza obyczajów, socjologa – kopalnia niewyczerpana” (NP 404). Podrażniony wszechobecnymi reklamami, ich krzykliwością, nazywa Londyn „stekiem osobliwości”.

Anglia jawi mu się jako „kraj sprzeczności”, a Anglicy to „lud najbardziej handlarski i zimny, który ujarzmia, podbija i wysysa narody sto razy silniejsze od siebie” (NP, 391). Notuje skłonność Anglików do różnego rodzaju sportów i współzawodnictwa. To, co było przez wiele lat chlubą imperium, rewolucja przemysłowa, w oczach Reymonta jest już formą zdegenerowania życia społecznego, pisarz

¹⁷ Więcej na temat figury labiryntu czytaj w: M. Głowiński, *Labirynt, przestrzeń obcości*, w: tegoż: *Mity przebrane*, Kraków 1990; E. Rybicka, *Formy labiryntu w prozie polskiej XX wieku*, Kraków 2000.

¹⁸ Cyt. z W. S. Reymont, *Korespondencja 1890–1925*, s. 446.

zauważa jedynie chęć mieszkańców Londynu do różnego rodzaju ekspozycji i prezentacji:

Uprawiają wszystko z jednaką siłą. Nie flirtują z niczym. To jest jedyny nieznan w Anglii sport. Nie znają czasu na gadanie. Wszystkie prawie sklepy w wystawach są opatrzone cenami, żeby się kupujący z góry zdecydował i później nie nudził wybieraniem. (*NP*, 292)

Londyn jako stolica ówczesnego handlu, pieniądza, nie sprawia na nim dobrego wrażenia, to raczej miasto przypominające arenę, igrzyska, w czasie których dochodzi do głosu prymitywna forma dominacji i podporządkowania, składające się na rozwój kolonialnego imperium.

Trzecim równie istotnym kontekstem, jest mroczna, nocna strona miasta, rewers kultury wiktoriańskiej, której symbolem może być historia o Kubie Rozpruwacz¹⁹. W czasie gdy Reymont przebywał w stolicy Anglii, wciąż jeszcze żywa była legenda seryjnego mordercy, działającego w okolicach Whitechapelu w roku 1888 (od sierpnia do listopada). Kuba Rozpruwacz był bodajże pierwszą negatywną ikoną kultury masowej wraz ze swoim miejskim kontekstem, jego czyny współtworzyły antymitologię Londynu okraszoną licznymi teoriami spiskowymi. Działający w nocy morderca nazaczył miejski labirynt realnym niebezpieczeństwem i odczuciem ludzkiej niepewności w przestrzeni, którą człowiek sam sobie wykreował. Również dla Reymonta noc odsłania ukryte, pełne pożądań i mrocznych zachowań życie miasta. Przechadzając się po nocnym Londynie, pisarz odkrywa jego kulisy, słyszy najwięcej hałasu i różnego rodzaju dźwięków oraz obserwuje mieszkańców metropolii, którzy są wiecz-

¹⁹ Por. E. Paczoska, *Stolica „świata zwyrodniałego”*. Londyn w literaturze angielskiej i polskiej początków XX wieku (z rzutem oka na następne stulecie), w: E. Paczoska, *Prawdziwy koniec XIX wieku*, Warszawa 2010, s. 63.

nie rozbawieni, nadużywają alkoholu oraz uczestniczą w niewyszukanym rozrywkach: „Śmiechy rozpustne, żarty grube krzyżują się jak race w powietrzu” (NP, 402). W czasie jednego ze spacerów Reymont widzi trzy pijane, tańczące dziewczynki oraz zezwierzęcone twarze oklaskujących je widzów. Przestrzeń, którą obserwuje, ma charakter sceny, są widzowie i aktorzy, którzy mają zbyt mocny makijaż na obliczach: „wymalowane twarze kokot ciągną się sznurami” (NP, 402). Podobnie obserwował nocny Londyn bohater *Człowieka tłumu* Edgara Allana Poe²⁰.

Pisarz odbiera Londyn sensualnie, wszystkimi zmysłami: „Zapach zgniłych ryb i gnijącego drzewa drażni. Jatki na trotuarze i na hakach wiszą rozcięte i ociekające krwią barany. Krew plami bruk i sączy się rynsztokiem” (NP, 394). Wrażeniem dominującym, jakie ogarnia Reymonta, jest doznanie nadmiaru i chaosu, pasaże są „rozkiełznane” i „dzikie”: „Jest się wśród burzliwej fali morza, która porywa i niesie ze zgiełkiem” (NP, 292). Za Simmlem można powiedzieć, iż pisarz zaczyna odczuwać „wzrost natężenia podnieć nerwowych”²¹. Uliczki z kolei są dla niego dnem rynsztoków, a domy „czarne, szopy na pół rozwalone, okna pozamykane szmatami, drzwi wiszące na jednych zawiasach. Ludzie snują się jak cienie i psy węszą i kopią w kupach śmiecia” (NP, 394). Budynki ociekają brudem, wszystko przepęlnia odrażający zapach. Nawet wystawy sklepowe, które w Paryżu tak hipnotyzowały Baudelairońskiego *flâneura*, dla Reymonta w Londynie są brudne i „zawieszane wstrętnymi łachma-

²⁰ „W miarę jak mroki nocne gęstniały, zaciekawilem się coraz bardziej tą widownią uliczną, gdyż nie tylko ogólny charakter tłumu zasadniczej uległ zmianie (mianowicie wraz ze stopniowym odpływem lepszych części ludności jęły zanikać szlachetniejsze jego rysy, a jaskrawiej występowały lichsze, ile że spóźniona pora wywabiała wszelkie męty z kryjówek)”, cyt. z E. A. Poe, *Człowiek tłumu*, przeł. S. Wyrzykowski, w: tegoż, *Opowiadania*, t. I, Warszawa 1989, s. 190.

²¹ G. Simmel, *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, w: G. Simmel, *Socjologia*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1975, s. 514.

nami”. Doznania, jakie notuje wszystkimi zmysłami, stają się dla niego nieprzyjemne, ostre; są to wstrętne „zapachy ginu i brandy”, zapachy krwi i śmieci. W listach do brata Franciszka narzeka na pogodę (deszcze i mgły) oraz ogólne zmęczenie²².

Jak zauważyła Ewa Rewers, istnieją co najmniej trzy sposoby percepcji miejskiego uniwersum: perspektywa pielgrzymia, weryfikującego cel swojej podróży z jego wyobrażeniem, strategia pieszego, spacerowicza, niwelującego dystans łączący go z przestrzenią, i perspektywa „Ikara słonecznego lub boskiego oka”²³, czyli podmiotu patrzącego na miasto niejako z góry, wyabstrahowanego od jego problemów. Strategia Reymonta w *Notatkach* byłaby realizacją drugiej perspektywy, postawą jednostki, którą miasto – Moloch wchłania i która sama zaczyna być jego częścią. Dodatkowo chaos miasta, szum i gwar w notatkach autora *Ziemi obiecanej* zaburzają psychosomatyczne działanie własnego organizmu: „Za dużo odbiera się tu wrażeń, za prędko i wyczerpująco się tutaj żyje” (*NP*, 392). Londyn, widziany okiem młodego, wrażliwego podróżnika, jest „miastem – piekłem”, stolica Anglii go męczy. Pisarz w Londynie zwraca przede wszystkim uwagę na kilka rozpoznawalnych budynków, jak na przykład Westminster Abbey, które to tajemnicze opactwo napawa go lękiem, oraz na katedrę świętego Pawła, posiadającą „potężne mury pozbawione wszelkich ozdób”. Wizyta w katedrze prowokuje pisarza do krytycznych rozmyślań na temat wyglądu angielskich kobiet, pisarza szczególnie interesuje fizjonomika – kilka miesięcy wcześniej czytał słynne dzieło Cesarego Lombroso²⁴:

²² W. S. Reymont, *Listy do rodziny*, oprac. T. Jodelka-Burzecki i B. Kocówna, Warszawa 1975, s. 62-64.

²³ Por. E. Rewers, *Post-polis: wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005, s. 64-65.

²⁴ Reymont czytał wydanie z 1887 roku, którego pełny tytuł brzmiał: *Geniusz i obłąkanie w związku z medycyną sądową, krytyką i historią*, przeł. J. L. Popławski,

Mają przeważnie wspaniałe włosy. Większość brunetki, typ tak znany na kontynencie rudowłosych jest w Londynie dosyć rzadki. Twarze szczupłe, długie, o bardzo delikatnej płci, głowy małe i czoła proste (...) Przeważają barwy ciemne, przy tym widać najwyraźniej, że kobiety tutaj nie umieją się ubierać. Błękit przy czarnym – to ich ulubiona przyprawa. (*NP*, 399)

Chodząc po Londynie, trafia do Hyde Parku i notuje, iż jest w nim mało drzew, obserwuje też wiele pochodów i procesji religijnych, dziwią go pijące w szynkach kobiety, zaczepia go młoda prostytutka z Warszawy, z którą przeprowadza krótką rozmowę. Scena ta znajdzie się później w *Wampirze* – Zenon, główny bohater powieści, również spotyka dwie występne Polki. Wieczorem, obserwując tłumy na ulicach, Reymont zauważa, iż ta sama publiczność, która brała udział w pochodach religijnych, teraz przebywa na ulicach. Dostępność wielu religii, wszechobecność i aktywność licznych sekt oraz wierzeń religijnych była wtedy w zasadzie wizytówką londyńskiego tłumu, odnotowali ją także podróżujący w tym samym czasie po Anglii Ignacy Maciejowski i Kazimierz Chłędowski²⁵.

Zniecierpliwienie, ciągłe podrażnienie zmysłów znajduje odzwierciedlenie w niechęci do zapisywania własnych doznań. Pisarz, który marzył nie tylko o karierze teatralnej, ale i malarskiej, patrząc na Londyn jako artysta zauważa, iż „nie ma w nim ani barw, ani linii, które by zadawałniały subtelniejsze poczucie piękna” (*NP*, 404). Po kilku dniach pobytu w Londynie Reymont notuje, iż „pragnie ogromnie wsi i odpoczynku” (*NP*, 409). Optymizmem napawa go wyłącznie myśl o rychłym zobaczeniu Paryża.

Warszawa 1887. Por. notatkę z 23 grudnia 1893 w: *Dziennik nieciągly 1887–1924*, s. 133.

²⁵ Por. E. Ferens, *W poszukiwaniu wzorca cywilizacyjnego. Ignacy Maciejowski i Kazimierz Chłędowski z wizytą w Anglii*, w: *Europejczyk w podróży 1850–1939*, red. E. Ichnatowicz, S. Ciara, Warszawa 2010, s. 197.

Warto w tym momencie zestawić wizję Reymonta z innymi, wcześniejszymi wizerunkami Londynu utrwalonymi w literaturze i sztuce²⁶. W 1831 roku do Londynu przyjeżdża Juliusz Słowacki. O mieście tym wyraża się niemalże ekstatycznie, donosząc w listach do rodziny o maszynach parowych, mostach nad Tamizą i lampach gazowych²⁷. Ale w drugiej połowie XIX wieku zaczyna dominować pesymistyczne spojrzenie na stolicę Anglii, o czym pisze Ewa Paczoska, wskazując na Johna Ruskina i Williama Morrisa, jako na twórców, u których następuje zanik optymistycznego przedstawiania miasta²⁸. Jako jeden z pierwszych, ale i zarazem najpełniej w XIX wieku wizerunek „mrocznego” Londynu w sztukach plastycznych przedstawił Gustave Doré, który w książce z 1872 roku zatytułowanej *London: A Pilgrimage*²⁹ (*Londyn: Pielgrzymka*) zamieścił 180 rycin będących wynikiem jego wcześniejszych (opłaconych przez wydawcę) pobytów w stolicy Anglii. Ryciny te spotkały się z szokiem odbiorców, wywołały szczere oburzenie wielu krytyków i zostały uznane za wulgarne i naturalistyczne, nadmiernie eksponujące ubóstwo oraz przeludnienie Londynu. Na poszczególnych ilustracjach widać wylewający się, kotłujący na ulicach tłum zabiedzonych, chorych bezrobotnych starających się o pracę czy mikroskopijne ogródki wysokich kamienic. Najbardziej wstrząsający szkic przedstawia dziewięćosobową rodzinę śpiącą w niecce jednego z mostów nad Tamizą.

²⁶ Por. obszerne studia poświęcone podróży w literaturze XIX i XX wieku zebrane w: *Podróż i literatura, 1864–1914*, pod red. E. Ihnatowicz, Warszawa 2008 i *Europejczyk w podróży 1850–1939*, red. E. Ihnatowicz, S. Ciara, Warszawa, 2010.

²⁷ Por. A. Kowalczykova, *Słowacki europejski*, w: *Słowacki współczesny*, red. M. Troszyński, Warszawa 1999, s. 10-11.

²⁸ Por. E. Paczoska, *Stolica „świata zwyrodniałego”*. *Londyn w literaturze angielskiej i polskiej początków XX wieku...*, dz. cyt., s. 61.

²⁹ *London: A Pilgrimage*, text. B. Jerrold, ilustr. G. Doré, introduction: P. Acroyd, Anthem Press, London 2005.

Do Ameryki przez Londyn jechał również w 1876 roku Sienkiewicz i chociaż autor *Trylogii* zwracał w czasie podróży uwagę na te same fenomeny, które rejestrował Reymont, to spostrzeżenia Litwosa i ich styl mają charakter zgoła odmienny. Sienkiewicz również zauważa szybkość pociągu, ale swoje zadziwienie przyobleka od razu w anegdotę³⁰. Tego typu kreowanie opowieści wprowadza istotny dystans, którego brak jest w uwagach Reymonta. Sienkiewicz, przekornie deklarujący, iż jego angielskie uwagi mają „wartość notatek spisywanych w wagonie”, stara się jednak patrzeć na Londyn z uwzględnieniem podłoża społecznego i politycznego, cierpliwie wyjaśnia panujące na wyspach stosunki, sprowadzając je do kontekstu znanego polskim czytelnikom, ubarwia opowieść anegdotą bądź porównaniem, nie unika ironii. Anglia nie jest dla niego krajem egzotycznym, ciekawi go, ale nie przeraża, nie konsternuje go również brak znajomości angielskiego. Londyn nie wydaje mu się specjalnie pociągający, w zestawieniu z Paryżem określa go jako „powierzchnowy”, ale większość spraw, które przykuwają jego uwagę, ma swój kontekst pozytywny, jak instytucja zwana „Żółtym domem”, czyli przytułek dla dziewcząt, opłacane w terminie składki różnych towarzystw czy latarnie gazowe („które służą tu nie tylko po to, aby wróble miały na czym siadać”³¹). W Hyde Parku, podobnie jak Reymont, notuje różnorodność ludzkich twarzy, nie pisze o nich krytycznie. Często uwagi Sienkiewicza są wynikiem skupienia się na wybranym szczególnie życia miejskiego, takim jak „sprawiedliwa”

³⁰ „Szybkość ta rzeczywiście jest zadziwiająca. Nie robiłem wprawdzie prób, jakie robił jeden z naszych starterów wyścigowych, gdy wysadziwszy laskę przez okno, słyszał wyraźnie odgłos: trff!, jaki wydawała też laska uderzająca o słupy telegraficzne; niemniej jednak pomyślałem sobie, że gdyby naszym wagonom przyszło galopować podobnie, zaraz na pierwszej stacji zziąjałyby się tak dalece, że trzeba by je koniecznie do stajni odprowadzić.” cyt. z H. Sienkiewicz, *Listy z podróży do Ameryki*, Warszawa 1986, s. 27.

³¹ H. Sienkiewicz, dz. cyt., s. 39.

według niego bójka między woźnicą i sprzedawcą pomarańczy czy spotkanie z zabiedzonym, angielskim chłopcem, będącym jednocześnie reprezentantem wielkiego imperium.

W porównaniu z listami Sienkiewicza naprędce szkicowanym rozmyślaniami Reymonta brakuje namysłu nad tekstem, sposób sporządzania zapisków, szczególnie w krótkim fragmencie z Berlina, przypomina notowanie czynione przy okazji oglądania wystaw muzealnych, podmiot jest wycofany i skupiony bardziej na przedmiocie obserwacji niż na własnych reakcjach. Wtedy też strategia widza ujawnia się najpełniej. Z kolei w Londynie pisarz jest już nie tylko biernym obserwatorem, ale i współuczestnikiem wydarzeń, jako spacerowicz daje się unieść tłumom, inicjuje przypadkowe dyskusje, stara się jak najszybciej pokonać przestrzeń, aby być w jak największej ilości miejsc. Wpływa to niestety też i na styl oraz sens zapisywanych spostrzeżeń, wiele z tych uwag ma bowiem charakter pobieżny, warsztatowy, doraźny³². Nie ma w nich kontekstualizacji czy prób zracjonalizowanego uszeregowania własnych wrażeń, Reymont nie konfrontuje polskiej kultury z innymi kulturami, w nadmiarze obecnymi na ulicach Londynu. Omawiane uwagi nie tworzą jednolitej całości, to raczej szkicowa próba chaotycznego zapisu własnych wrażeń; pisarz notuje to, co widzi, i w chwili, w której widzi. Przeciążony wrażeniami, zmęczony ilością ludzi na ulicach Reymont dokonuje w tekście „zawłaszczania” świata³³, stosując kilka zabiegów związanych z teatralizowaniem rzeczywistości. Jego ocena tłumy nie ma charakteru pogłębionego, autor *Wampira* nie wychodzi poza ów-

³² Jego konstatacje, jak zauważała Beata Utkowska, mają charakter amorficzny, „nieprzewidywalny i chaotyczny”. Por. B. Utkowska, *Notatki z podróży w „Dziennikach” Władysława Stanisława Reymonta*, w: *Podróż i literatura, 1864–1914*, dz. cyt., s. 437.

³³ Por. P. Kowalski, *Droga, wędrówka, turystyka w kulturze popularnej*, w: *Wędrować, pielgrzymować, być turystą*, red. P. Kowalski, Opole 2003, s. 17.

czesne oceny wielkowiejskiej dżungli. Tłum jest dla niego męczący, nie stara się go zrozumieć, bazuje na stereotypach, przedstawieniach i utrwalonych w literaturze tamtych czasów reprezentacjach. Wydaje się też, że ta przewalająca się po ulicach Londynu masa w naturalny sposób go przerasta, zniechęca do pisania, napawa rezygnacją i zwątpieniem we własne zapiski. Swoją londyńską włóczęgę kończy w następujący sposób: „Nie chce mi się nic pisać (...) Miasto – piekło, jakim mi się wydaje Londyn, męczy mnie. Nie mogę się zebrać (...) Nawet notować mi się nie chce...” (NP, 409).

25 lipca podróżnicy przyjeżdżają do Paryża. To pierwsze spotkanie pisarza z miastem, które w przyszłości bardzo polubi i w którym zamieszka na dłużej. Początkowo oglądany Paryż³⁴ wydaje mu się brzydki: „domy proste, płaskie, ulice brudne” (NP, 410). Ale stopniowo zaczyna Reymonta ogarniać entuzjazm³⁵, jest przepojony optymizmem, nawet słońce w Paryżu „świeci jaskrawo i ciepło” (NP, 410). Opisując konkretne zabytki nadużywa określeń w rodzaju „przepyszny”, „równy”, „czysty”, „ładny”, „wymierzony”. Podziwia zachód słońca, twierdząc, iż jest to najwspanialszy zachód, jaki kiedykolwiek widział w życiu. Wieczorem, w dniu przybycia, ogląda rewię teatralną na Polach Elizejskich. Zauważa starość aktorek, ale jest pod wrażeniem ich kostiumów: „Grają tak, że trzeba sobie przypominać, że to teatr, nie życie samo” (NP, 411). Paryż go intryguje, notuje przede wszystkim kolorystykę oraz zmienność barw na historycznych budynkach, wywołaną położeniem słońca.

³⁴ Por. również A. M. Pycka, *Obrazki z Francji w korespondencji i notatkach podróżnych Władysława Stanisława Reymonta*, w: *Inny Reymont*, oprac. W. Książek-Bryłowa, Lublin 2002. Autorka zwraca uwagę na walory plastyczne i kolorystyczne opisów Paryża w notatkach pisarza.

³⁵ Stolica Francji do końca życia Reymonta pozostała miastem jego nieustannych fascynacji; lubił w nim przebywać i chętnie tam jeździł, por. F. Ziejka, *Paryż młodopolski*, Warszawa 1993, s. 220.

Wiedziony reporterską dociekliwością pisarz odwiedza też Château Rouge, Czerwony Pałac, dom noclegowy – jak sam tłumaczy – „wystawę nędzy paryskiej”. To najciekawszy przybytek, jaki odwiedza, wcześniej na ulicach był urzeczony studencką atmosferą stolicy Francji, młodością i żywiołowością tłumów. W popularnej noclegowni widzi miejską biedotę, obserwuje nędzarzy, prostytutki, ludzi wykolejonych. Przestrzeń budynku rejestruje jako ciąg zmieniających się obrazów: „Zapalają gaz i widzę nowy obraz” (NP, 414). W końcu płaci kobiecie chorej na trąd, żeby mu zatańczyła. To finalne doświadczenie podróży, pisarz ma już świadomość tego, że każde zbiorowisko ludzi jest sceną mającą swoją publiczność oraz, co najważniejsze, kulisy, „grzęzawiska wielkiego miasta” (NP, 415).

Reymont w swoich notatkach podróży dokonuje specyficznego „oswojenia” świata. Lokując poznawany, nowoczesny chaos wielkich metropolii w obrębie znanych sobie kategorii, dzieląc rzeczywistość na eksponowaną i ukrytą, na sztuczną i prawdziwą, a ludzi na tych, którzy odtwarzają określone role, i na tych, którzy wydają mu się naturalni, wpisuje własne narracje w ramy wielowiekowej, kulturowej metafory, mówiącej o tym, iż świat jest teatrem. Małgorzata Czermińska zauważyła, iż podróż to swego rodzaju proces polegający na budowaniu tożsamości³⁶. Gdy po roku od swojego wyjazdu do Berlina, Londynu i Paryża pisarz odwiedza Włochy, ma już sprecyzowany cel swojej podróży, jedzie „po wrażenia, po zaczerpnięcie powietrza i barw nowych, po ujrzenie arcydzieł ludzkich i cudów przearcydzielonych natury – przyrody (...) zobaczyć niebo, marmury i morze”³⁷. Relacja z tej wizyty to zapiski zgoła odmienne,

³⁶ Por. M. Czermińska, *Podróż jako budowanie tożsamości. Rekonstrukcja narracji niekompletnych*, w: *Narracja i tożsamość*, t. II: *Antropologiczne problemy literatury*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2004.

³⁷ W. S. Reymont, *Dziennik nieciągły 1887–1924*, zapis z 8 marca 1895 roku, s. 164.

przeważają doznania harmonii³⁸ i zachwyty obserwowanymi krajo-
brazami czy nawet urodą hotelowych pokojówek. Pisarz, który zna
szczegóły składające się na życie w wielkiej metropolii, z Rzymem
żegna się już ekstatycznie: „Adio! Roma. Do widzenia! – posyłam
ci”³⁹.

³⁸ B. Utkowska określa te zapiski jako „koturnowe”: „Nacisk położył w nich
pisarz na sztukę, architekturę, przyrodę, co zdecydowanie uspokoiło rytm relacji –
a i on sam, jako obserwator, wydaje się bardziej wyciszony, stonowany.” Cyt. z *No-
tutki z podróży w „Dziennikach” Władysława Stanisława Reymonta*, dz. cyt., s. 442.

³⁹ Tamże, zapis z 7 maja 1895 roku.

II.

Dialektyka fantastyki i religii. O *Buncie* Władysława Stanisława Reymonta

Bunt. Baśń Władysława Stanisława Reymonta to książka właściwie dziś zapomniana¹. Uwaga ta jest na tyle frapująca, iż utwór ten jest ostatnim tak rozbudowanym tekstem noblisty, wydanym za jego życia w 1924 roku w formie książkowej (wcześniej był publikowany w 1922 roku w „Tygodniku Ilustrowanym”). Pisarz nie był zadowolony z powieści², jego intuicje potwierdziły pierwsze recenzje tekstu, jak wylicza Beata Utkowska, utwór raził krytyków: „schematycznym ujęciem tematu, monotonnym obrazowaniem i dłużyznami (...) świadczy o krańcowości poglądów autora na sprawy rewolucji i braku rozeznania w problemach współczesnego świata”³. *Bunt* można porównać z *Folwarkiem zwierzęcym*, krótką powieścią George’a Orwella napisaną w 1944 roku⁴, brak jest jednak jedno-

¹ W. St. Reymont, *Bunt*, Warszawa 2004, s. 5. Wszystkie cytaty z tego wydania powieści dalej z literą *B* z numerem strony w nawiasie. Sądzę, że tej najnowszej i jedynej powojennej edycji mógł zaszkodzić wydawca (Frona), który w anonimowym wstępie próbuje zanegować uniwersalizm tekstu i zaklasyfikować dzieło Reymonta do kategorii „powieść antykomunistyczna”: „w której przestrzegał on przed niebezpieczeństwem rewolucji komunistycznej” (*Wstęp* do: W. St. Reymont, dz. cyt., s. 5), chociaż jak przyznaje ten sam, anonimowy autor „w *Buncie* słowo komunizm w ogóle się nie pojawia”, tamże, s. 5.

² Por. B. Kocówna, *Reymont. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1971, s. 258.

³ B. Utkowska, *Poza powieścią. Małe formy epickie Reymonta*, Kraków 2004, s. 223.

⁴ Zestawienie takie poczynił chociażby pisarz Marek Oramus w czasie dyskusji na konferencji „Motywy religijne we współczesnej fantastyce”, organizowanej przez Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku, która odbyła się w Supraślu (k. Białegostoku) w dniach 22-23 maja 2012 roku. Na konferencji została zaprezentowana pierwsza wersja niniejszego tekstu.

znaczących dowodów, by angielski pisarz znał omawiany tekst. Te dwie antyrewolucyjne i antyutopijne książki łączy przede wszystkim pomysł rewolty zwierząt przeciwko władzy człowieka, ale już zarówno jej opis, narracja, symbolika, uniwersalna wymowa obu utworów są zgoła odmienne. Orwell wymierzył bowiem swój paszkwil w sowiecki totalitaryzm, jak pisał w przedmowie do ukraińskiego wydania *Folwarku*: „sprawą najwyższej wagi jest dla mnie to, by mieszkańcy Europy Zachodniej poznali prawdziwą naturę reżimu radzieckiego (...), uderzyły mnie wyraźne oznaki formowania się w tym kraju zhierarchizowanego społeczeństwa, w którym rządzący nie mają większych powodów, by zrzec się władzy niż jakakolwiek inna klasa rządząca”⁵. *Folwark zwierzęcy* jest próbą oglądu różnego rodzaju wypaczeń związanych z władzą, reprezentowaną przez przywódców konkretnego kraju⁶, książka Reymonta to przypowieść, uniwersalna alegoria, a jednocześnie opowieść fantastyczna, którą można interpretować niezależnie od jakichkolwiek kontekstów politycznych⁷. Tematycznie *Bunt* koresponduje z rodzimymi antyutopiami literackimi z pierwszych dziesięcioleci XX wieku, pokazującymi zagrożenia wywołane umasowaniem przestrzeni publicznej, rewolucją socjalistyczną, żółtym niebezpieczeństwem, jak np. z: *Po czerwonym zwycięstwie: obrazie przeszłości* Teodora Jeske-Choiń-

⁵ G. Orwell, *O sobie*, w: *I ślepy by dostrzegł. Wybór esejów i felietonów*, przeł. B. Zborski, Kraków 1990, s. 8. Tekst Orwella jest fragmentem przedmowy napisanej w 1947 roku do ukraińskiego wydania powieści.

⁶ „Nic tak nie przyczyniło się do wypaczenia oryginalnej idei socjalizmu, jak wiara w to, iż Rosja jest krajem socjalistycznym, a każde posunięcie jej władców należy usprawiedliwiać, jeżeli nie naśladować”, tamże, s. 10.

⁷ Brak omówień powieści w latach 1945–1989 wynikał z, jak zauważył Dariusz Gawin, zawartej w niej krytyki totalitaryzmu i bolszewizmu, więcej czyt. w: tegoż, *Polska, wieczny romans. O związkach literatury i polityki w XX wieku*, Kraków 2005, s. 78. Jak wylicza krytyk „Nowy Korbut odnotowuje dosłownie jedną powojenną pozycję poświęconą baśni, a i to tematem artykułu są reymontowskie pejzaże”, tamże, s. 78.

skiego z 1909 roku, *A gdy komunizm zapanuje...* Edmunda Jezierskiego z 1927, *Pożegnaniem jesieni* Stanisława Ignacego Witkiewicza z 1927 roku.

Na wiele lat przed napisaniem utworu powstały zapiski pisarza zatytułowane *Z konstytucyjnych dni*, w których próbował on oddać chaos rewolucji roku 1905 w Warszawie. W tekście tym zastosował dokładnie te same środki literackie, jakimi posłużył się następnie w *Buncie*: w obu utworach dominują ujęcia ekspresjonistyczne, filmowe, krótkie zdania, częste zmiany miejsca opisu, przecinające się riposty dialogowe. I co istotne dla dalszych rozważań, Reymont w *Konstytucyjnych dniach* nie opisuje wyłącznie rewolucji, lecz masy działające w przestrzeni miejskiej: „Ten ruch mas wydaje mi się złowrogo ponury”⁸, pisał. Tego typu opisy tłumu pojawią się także w innych utworach pisarza, w których występują elementy fantastyczne i religijne, a ponieważ ich dialektyka złożyła się finalnie na znaczenie omawianego tekstu, to sądzę, że warto jej poświęcić więcej miejsca. Fantastyka towarzyszyła pisarzowi w zasadzie od początku jego drogi twórczej⁹, pojawiając się najczęściej w małych formach literackich, będąc swego rodzaju kostiumem dla rozważań i przekonań historiozoficznych i cywilizacyjnych. Problematyka związana z opisywaniem niezwykłych zjawisk¹⁰ w zestawieniu z kryzysem cywilizacyjnym jest stale obecna w twórczości pisarza, dokładnie od 1894 do 1924 roku (w 1894 roku ukazuje się nowela *W palarni opium*, dla której inspiracją była odbyta przez pisarza podróż do Berlina, Londynu i Paryża w roku 1894). Do wczesnych, chociaż

⁸ *Z konstytucyjnych dni. Notatki*, w: W. S. Reymont, *Pisma, wydanie zbiorowe zupełne, ze wstępem A. Grzymały-Siedleckiego*, t. XX, 1925, s. 42.

⁹ Zob. M. Warneńska, *Medium piszące*, Łódź 1970.

¹⁰ Więcej na ten temat czyt. w: D. Knysz-Tomaszewska, *Opowiadania fantastyczne i niesamowite Władysława Reymonta*, w: *Reymont. Radość i smutek czytania*, red. J. Rohoziński, Pułtusk 2001.

publikowanych w różnych okresach życia pisarza, opowiadań związanych z tą tematyką należą: *Wizja*, *Krzyk*, *Seans*. Kulminacja obecności fantastyki w prozie autora *Chłopów* przypada na lata porewolucyjne, szczególnie na przełom roku 1907 i 1908. W tym czasie powstają między innymi: *Dziwna opowieść*, *Senne dzieje*. Tematyka fantastyczna łączyła się w tekstach pisarza z zagadnieniami z zakresu filozofii i psychologii. Powszechnie znane są również fakty z biografii twórcy poświadczające jego współpracę ze spirytystami, czy też kontakty i podróże, potwierdzające zaangażowanie w wiedzę z zakresu spirytyzmu.

Niemalże od początku jego twórczości można również zaobserwować w tekstach Noblisty pesymistycznie ujmowane zagadnienia związane z problemami umasowienia przestrzeni wielkiego miasta, z cywilizacją wielkoprzemysłową, a pod koniec pierwszej dekady XX wieku pojawiają się w utworach Reymonta echa spraw uwarunkowanych wydarzeniami roku 1905. Pisarz był przeciwnikiem idei rewolucji, upatrywał w niej znamiona apokalipsy zwiastującej nadejście powszechnego końca ludzkiej cywilizacji, rozgrywającej się w przestrzeni miasta, które z racji swej atmosfery zagrożenia stwarza dogodne warunki do opisu społecznego rozkładu¹¹. Powieść *Wampir* (1911)¹² jest najdoskonalszym wyrazem spirytystycznych zainteresowań twórcy, a przede wszystkim ważnym miejscem w jego twórczości, w której odnajdujemy ostateczne diagnozy dotyczące cywilizacyjnego schyłku¹³. Opisana w niej cywilizacja zachodnia wykazuje oznaki rozkładu, powieściowy Londyn przytłacza hałasem

¹¹ Por. M. Kochanowski, *Miasta Reymonta i Witkacego*, w: *Inny Reymont*, red. W. Książek-Bryłowa, Lublin 2002.

¹² Pierwsza wersja powieści była drukowana w 1904 roku w „Kurierze Warszawskim”, pod tytułem *We mgłach*.

¹³ Por. A. Adamczyk, *Wampir Reymonta: zmierzch cywilizacji Zachodu?*, „Acta Humana” 2010, nr 1, s. 63-74.

ulic i brzydota architektury. Kryzys widoczny jest jednak przede wszystkim w opisie fatalnej kondycji moralnej bohaterów, tożsamość człowieka Zachodu w *Wampirze* uległa rozpadowi¹⁴. Szczególnie wrażliwe jednostki, jak główny bohater, poeta i pisarz Zenon, odczuwają skarłałość duchową swoich czasów. Opisywana w powieści sztuka jest egalitarna, służy przede wszystkim zaspokojeniu niewyszukanych gustów odbiorców.

Drugim źródłem inspiracji, które mogło złożyć się na konstrukcję świata przedstawionego w *Buncie*, była religijność pisarza¹⁵ – syna organisty, wychowanego w duchu ocierającego się o mistycyzm katolicyzmu¹⁶, uczęszczającego na lekcję do księdza kanonika (wuja matki). Pisarz podejmował również w młodości próby nowicjackie w zakonie paulinów, doskonale znał Biblię, pomagał w prowadzeniu kancelarii parafialnej i w sporządzaniu różnego rodzaju aktów kościelnych¹⁷. Późniejsze doświadczenia, także ze spirytyzmem, pokazują, iż Reymont na przełomie XIX i XX wieku zarówno w jasnogórskim nowicjacie, jak i w seansach spirytystycznych poszukiwał

¹⁴ Pisze o tym D. Trześniowski: „[człowiek] wpatrując się we własne wnętrze, gubił swoją tożsamość” cyt. z *Wampir Reymonta: upiorne sny zmęczonej Europy*, w: *Inny Reymont*, dz. cyt., s.113.

¹⁵ Por. J.A. Malik, *Modernistyczne credo. O religijności Władysława Stanisława Reymonta. Tezy biograficzne*, w: *Inny Reymont*, dz. cyt.

¹⁶ Każdy dzień w domu państwa Rejmentów zaczynał się od modlitwy. W szare, głuche ranki, jesienne, w oszronione przedświtę zimowe budził dzieci śpiew matki, nucącej w kuchni razem ze służbą pieśni żałobne. Te same pieśni towarzyszyły również chwilom zasypiania. Staś modlił się przykładnie. Dużo klęczał podczas pacierza. Ledwie zaś pod okiem ojca zaczął odróżniać litery i drukując nieporadnie, składać z nich zdania, oczarowały go – tak przynajmniej twierdził w późniejszych wspomnieniach – *Żywoty świętych* pióra Piotra Skargi. Zwierzył się kiedyś matce, że podczas modłów ma widzenia, że ukazują mu się aniołowie i święci”, cyt. z M. Warneńska, *Medium piszące*, Łódź 1970, s. 13-14.

¹⁷ Por. W. Kotowski, *Szkoły Reymonta i jego znajomość języków obcych*, „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 4, s. 171.

„zaspokojenia wewnętrznych przeżyć i ekstazy, które porwałyby jego duszę i napełniły radością”¹⁸.

Dialektyka fantastyki i religii obecna jest również w *Buncie*, antyutopijnej powieści napisanej w konwencji baśniowej¹⁹, w której Reymont wykorzystywał stylistykę właściwą dla obrazowania biblijnego, znanego przede wszystkim z *Księgi Wyjścia*. Baśniowość w omawianym tekście ma walor konwencjonalny, sama opowieść zaś jest raczej, ze względu na pełne okrucieństwa drastyczne sceny, bliższa literaturze fantastycznej. Powieść Reymonta to antyutopia, w której wykorzystano motywy znane z baśni *Muzykanci z Bremy* Jacoba i Wilhelma Grimmów z 1819 roku. W opowieści niemieckich autorów zwierzęta uciekają przed śmiercią z ręki człowieka, jednoczą się i podstępem przejmują starą chatę z rąk rozbójników, w której następnie wspólnie zamieszkują i szczęśliwie dożywają swoich dni.

Głównym bohaterem utworu Reymonta jest kundel Rex, stojący na czele zwierzęcej rewolucji wymierzonej w rządy człowieka²⁰. Powieść zaczyna się sceną, w której gospodyni dotkliwie bije bohatera pogrzebaczem za to, że ten zjadł mięso, które miało trafić na

¹⁸ J. A. Malik, dz. cyt., s. 54.

¹⁹ Baśniowość w omawianym tekście ma jednakże walor konwencjonalny, podrzędny wobec „ogólnej wymowy tekstu”, sama opowieść zaś jest raczej, ze względu na pełne okrucieństwa i drastyczności sceny, wywołujące niesmak i przerażenie czytelników, bliższa literaturze fantastycznej. Por. B. Utkowska, dz. cyt., s. 216.

²⁰ Rex to dosyć typowy bohater dla Reymontowskiej prozy, szczególnie dla małych form, w których przedstawiony jest najczęściej zbuntowany, skłócony ze światem i z najbliższym otoczeniem indywidualista, outsider, bowiem: „obok wyraziście zarysowanych postaci, odtworzonych bardzo realistycznie, pojawiają się w nowelach Reymonta jednostki o nieharmonijnym, skomplikowanym życiu wewnętrznym. To skomplikowanie uwydatnia pisarz poprzez ich gesty i słowa (często nerwowe) oraz nieuzasadnione decyzje, a także przez przywoływanie myśli opisujących ich stosunek do własnych nadzwyczajnych przeżyć”, cyt. z M. Walczak, *Władysław Reymont o snach i spirytyzmie*, w: *Inny Reymont*, dz. cyt., s. 139.

pański stół oraz że zagryzł szczeniaki dworskich jamników. Kara zostaje również wymierzona kalekiemu, trzymanemu przy dworze chłopcu, zwanemu Niemową, potrafiącemu telepatycznie komunikować się ze wszystkimi zwierzętami. Od tej pory Rexa i Niemowę łączy wykluczenie, obaj są jednostkami wyrzuconymi poza nawias różnych cywilizacyjnych układów, outsiderami, postaciami nieprzynależącymi ani do uniwersum człowieka, ani do świata przyrody. Wcześniej pies ze względu na swoje bezgraniczne oddanie, cieszył się niebywałymi względami swojego pana. Po usunięciu z dworu, w odwecie zaczyna siać w okolicznej puszczy spustoszenie mordując wszystkie stworzenia, które stają mu na drodze. Postawa Rexa nacechowana jest ambiwalencją, z jednej strony odczuwa on nienawiść do człowieka, z drugiej zaś nie potrafi on wyzbyć się lęku i nawyku poddaństwa, kształtowanego w nim całe życie. Tego typu rozdarcie pomiędzy dwoma przeciwstawnymi siłami bywa charakterystyczne dla symboliki związanej z psem w różnych mitologiach, w których zwierzę to „miało do wypełnienia szczególne misje, wymagające znajdowania się na granicy świata żywych i obszaru *sacrum*”²¹. Pies był w wielu narracjach przewodnikiem, przykładowo, w mitologii perskiej przeprowadzał dusze zmarłych do wieczności, Charon również był często przedstawiany pod postacią psa²².

Świat zwierząt w *Buncie* pozbawiony jest intryg i knowań, organizujące go relacje mają charakter instynktowny. Zwierzęta, w chwili gdy odczuwają głód, to dążą natychmiast do jego zaspokojenia. Początkowo nie wszystkie się buntują, niektóre uważają, że człowiek jest panem każdego stworzenia, przykładowo, świnię sądzą, iż ich śmierć z ręki ludzi to dobrowolna ofiara za „istnienie ca-

²¹ Por. P. Kowalski, hasło *Pies*, w: *Kultura magiczna. Omen, przesąd znaczenie*, Warszawa 2007, s. 446.

²² Tamże, s. 446.

łego gatunku” (B, 67). Miejscem szczególnym, świętym dla zwierząt żyjących w puszczy jest legowisko, w którym żyje niedźwiedź. Rex wraz z innymi psami morduje go, mord ten ma charakter rytualny, służy przejściu najwyższego szczebla drabiny władzy zwierząt: „Rex wydarł mu serce, ociekające krwią, i chciwie pożerał, a towarzysze, chłepcąc jeszcze gorącą posokę, nasycali się do woli drgającym jeszcze mięsem” (B, 73). Istotne miejsce w hierarchii zwierząt zajmują żurawie, symbolizujące wzniosłość i swobodę. To one nadają całej zbuntowanej wspólnoty swój osobisty ton: „Jakby coś przenaświętsze, ukryte w głębiach wszystkich dusz dawało znać o sobie, budziło i porywało” (B, 55).

Przypatrzmy się funkcjonowaniu problematyki religijnej w *Buncie*. Jest ona widoczna w powieści na dwóch poziomach. Pierwszym będzie obraz postaci zbawiciela, oswobodziciela, który w powieści jest zaprezentowany poprzez działanie dwóch bohaterów: Rexa i Niemowy. Drugim poziomem ujawniającej się w powieści religijności będzie opis wędrówki zwierząt, w którym zostały wykorzystane elementy właściwe zarówno dla *Księgi Wyjścia*, jak i obrazowania apokaliptycznego.

Wybawcy i wybrańcy

Rex, główny bohater powieści, chociaż jest usunięty ze społeczności człowieka, to nie może być częścią świata dzikich zwierząt, gdyż był wcześniej stworzeniem „niewolnym”. To wykluczenie poza nawias różnych układów potęguje jego wewnętrzny bunt: „Wypędzono go ze dworu i zepchnięto na dno niedoli. Coraz potężniej odczuwał swoją krzywdę. To była niezagojona rana, przez którą sączyło się do serca pragnienie dzikiej pomsty na człowieku” (B, 19). Zanim zacznie głosić hasła rewolucyjne, zostaje przez mieszkańców

puszczy odrzucony, ale po zabiciu niedźwiedzia i po zebraniu dookoła siebie hordy złożonej z wygłodniałych psów i wilków zdobywa posłuch ułatwiający przywództwo nad zwierzętami, które postanawiają wyruszyć na wschód, niszcząc wszystko, co spotkają na swojej drodze i mordując ludzi. Rex to buntownik burzący nienawistny porządek rzeczy, a zwierzęta widzą w nim kogoś, kto jest je w stanie oswobodzić. Jednakże zwierzę nie potrafi uwolnić się od nostalgii za swoim wcześniejszym położeniem, odczuwa, iż wywołany przez niego bunt to zaburzenie „praw przyrodzonych, a nigdy przez nikogo nienaruszonych” (B, 36).

Zwierzęta proszą zbuntowanego kundla, aby ten poprowadził ich na wojnę z człowiekiem: „Uratuj puszcze. Uratuj świat od człowieczej zarazy. Staniesz się nieśmiertelnym. Przyszłe pokolenia będą cię wysławiały. Zapanujesz w każdym sercu. Wstań, rozkaż i poprowadź, a ujrzysz takie zwycięstwo, jakiego jeszcze nigdy nie oglądało żadne ślepie. Prowadź na naszych wspólnych wrogów! Wytępimy go!” (B, 78). Pod wpływem prośby Rex przejmuje rolę wybrańca, w powodzeniu tych planów pomaga mu arystokratyczny, dostojny wygląd, nieprzypadkowo wielki kundel jest nosicielem królewskiego imienia: „Swoim ogromem, maścią i kształtem sprawiał wrażenie prawdziwego lwa. I głos miał lwi, bo kiedy zaryczał gniewnie, wszelkie stworzenie przypadało do ziemi z trwogi; żywił się na koszt dworu, nie dbając o jego opinię. Stał się dumny, wyniosły i okrutnie mścił się na dawnych wrogach, nie przepuszczając nikomu” (B, 60). Pies, widząc kaźń mordowanych ludzi, nie potrafi pozostać obojętny: „Zadrgało w nim na nowo odwieczne przywiązanie do człowieka, niewolniczy strach przed jego wszechmocą i ta dziwna solidarność z jego dołą. Czuł chwilami najgłębiej, że są mu najbliżsi, że po ich stronie powinien walczyć i wraz z nimi ginąć” (B, 84). Jego klęska spowodowana jest zbyt silnym „uczłowieczeniem” wynikającym

z długotrwałego przebywania w świecie ludzi – zwierzę przeżywa dylematy egzystencjalne, boi się śmierci, a między swoimi wojskami przemieszcza się konno: „Rex na olbrzymim ogierze, czarnym jak noc, jechał na przedzie, za nim siedział Niemowa, bębniąc radośnie gołymi piętami po bokach konia” (*B*, 104). Bohater, finalnie nazwany zdrajcą i mordercą, zostaje stratowany przez pozostałe zawiedzione zwierzęta.

Drugą postacią, którą można interpretować w ramach różnych mitów związanych z wybraństwem jest Niemowa, kaleki, milczący chłopiec, który ma dar porozumiewania się ze wszystkim zwierzętami. Popularność Niemowy wśród zwierząt wynika z faktu, iż posiada on dar ich zrozumienia oraz, że sam przypomina zwierzę: „z gęby był podobny do buldoga, nogi miał koślawe, ruda sierść na głowie wzdętej niby bania, ręce do ziemi jak małpa, żabi skrzek zamiast głosu (...)” (*B*, 112). Bohater, plądrując puste miasteczko, w jednym z domostw znajduje mechaniczną lalkę o wyglądzie pięcioletniego, ślicznie ubranego i zadbanego dziecka: „Padł na kolana i złożywszy ręce, modlił się do niej skowytom zachwyków i ubóstwień, bełkotem niewyrażonej słowami ekstazy” (*B*, 116). Niemowa traktuje lalkę niczym żywą osobę²³, muzyka, która się z niej wydobywa, wywołuje w nim: „bezgraniczną tkliwość i pragnienie przywarcia do słabych, niesienia pomocy i rozsypywania nadmiarów uczucia” (*B*, 119). Bohater nie potrafi jej ponownie uruchomić, uważa, że do tego celu potrzebne jest mu magiczne, pomocne słowo: „Żeby jeno znaleźć to słowo – męczył się ustawicznie. – Żeby ją odczarować, a zaraz bym porzucił to bydło. Przecież jestem człowiekiem!” (*B*, 121). Mowa, zdolność komunikacji werbalnej jest cechą ludzką, zaistniała sytu-

²³ Motyw wskrzeszenia różnego rodzaju figurek, także figurki Matki Boskiej wykorzystał pisarz w kilku swoich tekstach chociażby w *Gęsiarce*, czy w *Chrystusie*, w którym ożywiona figurka Jezusa zaczyna sądzić zbrodniarza, Por. B. Utkowska, dz. cyt, s. 214.

acja zdradza prawdę o naiwności charakteru postaci, jej fizycznej ułomności, a co za tym idzie, niemożności zapanowania nad sytuacją. Spotkanie z lalką związane jest z samouświadomieniem sobie własnej pozycji wyznaczonej przez tęsknotę za tym co ludzkie, a na skutek rewolucji utracone, właśnie dlatego wypędzony z gromady protagonista wyjeżdża: „Z książniczką przyciśniętą do piersi i z rewolwerem w drugiej ręce” (*B*, 13).

Tracąc wiarę w bunt zwierząt, Niemowa podejmuje samotną wędrówkę powrotną w poszukiwaniu człowieka. To jeden z inicjacyjnych momentów w wędrówce chłopca, w którym bohater w myślach sytuuje własne istnienie w polu mitycznego kontinuum wyznaczonego przez uniwersalną potrzebę naprzemiennego poszukiwania i budowania ładu. Osaczony przez wilki, w momencie śmierci, doznaje swoistej epifanii, charakterystycznej dla wielu mało skomplikowanych bohaterów Reymonta, zdolnych w sposób pozarozumowy doświadczyć religijnego objawienia: „Jezus! Maria! Jezus! Maria! – powtarzał, żegnając się instynktownym odruchem. Rosła w jego oczach i stanęła przed nim w złotej koronie i w płaszczu czerwonym, a za nim wrony ogier bił kopytami, dzwoniąc złotym wędzidłem i strzemionami” (*B*, 140). Obecna w cytacie aluzja do postaci Matki Boskiej nie jest przypadkowa, Reymont nosił się zamiarem opublikowania kilku fantazji poświęconych Matce Boskiej, utrzymanych w tonie, jak to pisarz określał, „naiwno-ludowym”²⁴.

Skutki działania Niemowy i jego obecność wśród innych zwierząt mają charakter długofalowy, wędrujące stada sakralizują chłop-

²⁴ Cyt. za B. Utkowska, dz. cyt., s. 207. Badaczka cytuje notatkę Reymonta zamieszczoną w jego dzienniku pod datą 3 lutego 1894 roku (Bibl. Ossol., rkps sygn. 6954/I, z. 5, s. 62-63).

ca²⁵ w czasie dalszej wędrówki, a przywoływanie jego imienia pozwala znieść im niedolę exodusu:

Ktoś rozwodził się o jego rozumie i dobroci, a wszyscy jeszcze go mieli w oczach, jak jechał przed nimi na ogromnym ogierze. Zawrzało w gromadach, rozbudziły się nagle nadzieje ratunku. Wszystkie ślepie brodziły w mgłach za tą nikłą postacią. Co chwila wołano za nim w inne stronie. Gorączka rozpaliała wyobraźnię. Szukali go coraz niecierpliwiej. Szukały go oczy, wołały głosy, leciały ku niemu westchnienia. (...) Stawał się jedynym zbawcą, wskazanym przez rozpacz, i jedyną, ostatnią nadzieją – że wreszcie dojrzały go jakieś utęsknione oczy i wskazały drugim. (*B*, 160)

W ich rozmyślaniach bohater staje się wybrańcem, który był w stanie poprowadzić wszystkich ku wolności. W tym rozumieniu jego męczeńska śmierć jest realizacją figury wybawiciela, dającego im ulgę w cierpieniach zadawanych przez człowieka oraz wprowadzającego ład w wędrówce zwierząt.

Podróż

Kulturowo rozumiana podróż ma charakter mityczny, związany z opowieściami założycielskimi, przekazanymi w różnych wiarach. Opuszczenie domostwa to potencjalna próba poszukiwania jego zastępstwa, rekonstrukcji, jeśli nie tradycyjnie rozumianego siedliska,

²⁵ Zwierzętom wydaje się, że widzą Niemowę: „Na szarym tle nocy majaczył olbrzymim zarysem – pędził na koniu, rozwiana od ruchu płachta spływała mu z ramion czerwoną chmurą, kudłane, konopne włosy lśniły księżycową poświatą; przyciskał księżniczkę do piersi, a prawą ręką wskazywał gdzieś przed siebie. Parli się wartymi szeregami, nie spuszczać z niego oczu” (*B*, 161), „Na próżno przekrwione męką oczy szukały Niemowy. Na próżno wyły za nim wszystkie tęsknoty, że noc rozjęczała się żalną skargą i sierocym płaczem ginących” (*B*, 162).

to miejsc dających odpoczynek i stabilizację. Utwór Reymonta nawiązuje do wielu narracji wykorzystujących motyw podróży, exodusu, obecnego w Starym Testamencie, w którym wyjście z domu oznacza rekonstrukcję nowej siedziby, miejsca dającego nadzieję. W tym znaczeniu można zestawić wędrówkę zwierząt pod przywództwem Rexa z drogą Mojżesza i Izraelitów z Egiptu. Czterdziestoletnia tułaczka Żydów na pustyni wypełniona jest licznymi kłótniami, buntami i próbami scalenia wspólnoty²⁶. Podobieństwa między *Buntem* a *Księżką Wyjścia* są widoczne także na poziomie bardziej szczegółowym, Izraelici byli przymuszani przez Egipcjan do najcięższych prac w Egipcie, tak jak zwierzęta w *Buncie* przez ludzi. W *Księdze Wyjścia* Mojżesz prosi Boga o pomoc w przezwyciężeniu własnej nieśmiałości i strachu wobec wystąpień publicznych, podobne lęki ogarniają też i Rexa. Zwierzęta w *Buncie* ustawicznie narzekają i podważają zdolności swego przywódcy, podobnie Izraelici, ich podróż od początku naznaczona jest mniejszymi lub większymi buntami wobec Mojżesza, Żydzi tęsknią przede wszystkim za jedzeniem: „Obyśmy pomarli z ręki Pana w ziemi egipskiej, gdzieśmy zasiadali przed garnkami mięsa i jadali chleb do sytości!”²⁷. Zwierzęta w *Buncie*: „Były dnie, w których nie starczyło dla wszystkich. Dzieciatki tysięcy waliło się na odpoczynek głodne i śmiertelnie znużone (...) Wyschnięte, spragnione gardziele dyszały męką. Głód skręcał wnętrzności. Tysiące padało bez życia. Ciche jeszcze skargi, szemrania i jęki mrowiły się w ciemnościach” (*B*, 122).

²⁶ Nawet pokonywane przez stada z *Buntu* przestrzenie są identyczne, także ich kolejność: pustynie, morza i wysokie góry. Zwróciła na to uwagę B. Utkowska, dz. cyt., s. 227. Por. również R. Nycz, *Dwa pejzaże Reymonta*, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 3.

²⁷ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, wydanie 4, Poznań-Warszawa 1986, s. 86.

Reymonta zawsze interesowały spektakle, widowiska, także te, które były związane z wiarą i z religijnością²⁸. *Bunt*, a szczególnie opisy wędrujących zwierząt, nawiązują do wczesnego tekstu pisarza *Pielgrzymka do Jasnej Góry*, pokazującego swoistą „podróż duchową”²⁹. Zwierzęta pragną przemiany nie tylko swojego losu, ale i porządku świata, przepełniony dostojnością opis ich wyjścia nabiera cech epickich i majestatycznych:

Wzmagaly się porykiwania i huczący chaos rzeń, beków; tętent ten potężniał z minuty na minutę. Już dojrzał tysiące rogatych łbów, jakby płynących w odmętach. Powietrze zaczynało drgać i gorące tchnienia przewiewały niby palące wichry. Zdała się nadciągać straszna burza, grzmiąca nieustannie i raz po raz bijąca piorunami. Zadygotała ziemia, zatrzęsły się drzewa i wszystkie ptaki wybuchły wraskiem przerażenia kiedy niezliczone stada runęły na pastwiska pod lasem i rozgrzmiały jednym, przeogromnym głosem. Wraz też wyniosło z otchłani czerwone, promienne słońce i zaświeciło nad światem (...) Co chwila wybuchały zgiełkliwe grzmoty głosów i co chwila skłębiotne gromady niby bryzgi szalejącego morza rozpryskiwały się na pastwiskach pod lasem. (B, 94)

Wspólna wędrówka doprowadza początkowo do sprawiedliwego podziału ról wędrujących: osły są filozofami i teoretykami pospolitego ruszenia zwierząt, psy pilnują porządku i posłuszeństwa, a wilki idą na końcu, „poganiając opieszalych” (B, 104). Zwierzęta zostają zjednoczone przez straszne i posępne warunki ich exodusu: „Żrebięta wędrowały z wilkami, maciory szukały ciepła w chłodne noce pod brzuchami krów, cielęta szły obok ogierów, a stare woły

²⁸ J. A. Malik, dz. cyt., s. 55.

²⁹ J. R. Krzyżanowski, *Jasnogórska pielgrzymka Reymonta*, w: *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polsce. Świadectwo poszukiwań*, pod red. S. Fity, Lublin 1993, s. 377.

wlokły się ze spuszczoneymi łbami razem ze świniami. Stali się jedną olbrzymią istotnością, o jednym tylko czuciu, i pchaną naprzód jednakim instynktem” (*B*, 173).

Ale z czasem znika optymizm towarzyszący wyjściu, mijana przyroda zaczyna zmieniać tonację, pojawiają się elementy apokaliptyczne, a główną przeszkodą na drodze wędrówki stają się burze i gwałtowne zmiany atmosferyczne:

Ogromne, podobne rdzawym głazom chmury, sklepiące niebo, jeły naraz pękać, rozwalać się naraz na kawały i rozsypywać się w podruzgotane rumowiska. Ginęły pod tym zalewem błękitne roztocza. Żłowrogo mroczyły się dale. Przygasały ciemności. Ślepnące oczy dnia zasnuwały się bielmami. Niedościgny wichur zajęczał przesywającym świstem. (...) Trąby powietrzne i zataczając się niby olbrzymie, niedoścignę wrzeciona, nawijały na siebie gasnącą przedzę dnia. (*B*, 141)

Finał wyjścia zwierząt przedstawiony jest apokaliptycznie, w tym znaczeniu wizyjny jest zwłaszcza kres ich wędrówki: „Wszelka istota zamierała w śmiertelnym przerażeniu. Niepojęte potęgi trawowały rozdygotaną ziemię. Zagładę śpiewały jej pioruny. Zagładę wyły wichry podnoszące się w mrokach, że zdawała się już jeno kupa piachów rozwiewanych w nieskończoność” (*B*, 142). Ostatecznie zwierzęta postanawiają wrócić i zaczynają powrotny exodus, w czasie którego spotykają goryla i biorąc go za człowieka, mówią: „Panuj nam! Rządź nami! My twoi! Panie nasz!” (*B*, 199). Jest to swoisty paradoks: w zakończeniu powieści zwierzęta oddają się we władanie innego zwierzęcia.

Podsumowanie całej historii nie jest optymistyczne: ucieczka do wolności zamienia się zawsze w ucieczkę od wolności, a sama wolność ma sens tylko wtedy, gdy znamy jej ograniczenie. Z drugiej

jednak strony opowieść Reymonta obrazuje kosmogoniczny cykl przedstawiony, jako „świat nie mający końca”³⁰, a sam Rex podtrzymuje dynamikę całego, mitologicznego koła. Joseph Campbell, powołując się na doktrynę stoicką opisaną przez Senekę w jego dziele *De Consolatione ad Marciam*, zauważa, iż „każdy cykl rozwoju wszechświata kończy się pożogą, podczas której wszystkie dusze rozplływają się w duszy świata będącej ognistym tchnieniem. Kiedy zakończy się ten zanik wszystkiego, zaczyna się powstawanie nowego wszechświata (cycerońskie *renovatio*) i wszystko się powtarza, a każde bóstwo, każda osoba znowu odgrywać zaczyna swą wcześniejszą rolę”³¹. Życie może być realizowane w powieści tylko przez dobrowolne uzależnienie się od człowieka, nie ma bowiem ucieczki od niewoli, bo w przypadku braku możliwości poradzenia sobie na wolności, niewola oznacza dla zwierząt przetrwanie. Zwierzęta początkowo mówią o przekleństwie tego jarzma, by następnie, zniszczone trudami tejże wędrowki, marzyć już tylko wyłącznie o powrocie „byle dali jeść do syta, jeść, jeść!”³².

W ostatniej swojej powieści Reymont dokonuje podsumowania własnych przemyśleń związanych z rozwojem cywilizacyjnym, z negatywnym wpływem działania jednostki na masy oraz z różnymi możliwościami ich manipulacji. Rewolucja zwierząt ma charakter antycywilizacyjny³³, jednakże zarówno jej przywódcy, jak i bierni uczestnicy, wobec braku umiejętności organizacji przestrzeni, zapewnienia sobie podstawowych środków bytowych dla ocalenia,

³⁰ J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Poznań 1997, s. 196.

³¹ Tamże, s. 197. W innym miejscu swej znanej książki Campbell pisze: „Podstawową zasadą całej mitologii jest upatrywanie początku w końcu”, tamże, s. 201.

³² J. Zacharska, *Bohaterki utworów Reymonta w jarzmie obowiązku*, w: *Inny Reymont*, dz. cyt., s. 161.

³³ R. Nycz, dz. cyt., s. 98.

skazani są na przegraną. Bezpośrednio przed drugą wojną światową Marian Zdziechowski pisał o rewolucji bolszewickiej jako o walce z ideą Boga, która pragnie okaleczyć człowieka: „Zdawałoby się, że bolszewicka koncepcja zmechanizowanego świata, w którym żywi ludzie staliby się bezdusznymi maszynami, powinna budzić uczucie wstrętu. Niestety, – nie! Z bólem stwierdzamy, że ma ona w sobie jakiś niezdrowy urok, który pociąga człowieka współczesnego”³⁴. Gdzie szukać, według Zdziechowskiego, antidotum na przerażające „widmo przyszłości”? Właśnie w różnych odmianach świętości, tej która przejawia się przede wszystkim w poszczególnych, natchnionych jednostkach. I w tym znaczeniu, ta tęsknota za potrzebą religijnej organizacji świata, dokonywanej przez wybitne jednostki jest również niezwykle istotna także w powieści Reymonta, chociażby mechanizm sakralizacji postaci Niemowy zawiera elementy związane z mityczną postacią Wybrańca: „Na szarym tle nocy majaczył olbrzymim zarysem – pędził na koniu, rozwiana od ruchu płachta spływała mu z ramion czerwoną chmurą. Parli się wartymi szeregami, nie spuszczać z niego oczu”. (*B*, 161). Rex jest uzależniony od człowieka, jego zdolności przywódcze, potrzebują oparcia w Niemowie, bohater czuje, że wywołany przez niego bunt jest zaburzeniem „praw przyrodzonych, a nigdy przez nikogo nienaruszonych” (*B*, 36). W *Buncie* zwierzęta są symbolami, odzwierciedleniem uniwersalnych mechanizmów działania tłumu, tematu fascynującego pisarza od dawna. Tłum ten zawsze dąży do emancypacji, różnych form wyzwolenia, ale w oswojeniu świata, zdaje się finalnie sugerować Reymont, może mu pomóc przede wszystkim religia.

³⁴ M. Zdziechowski, *Widmo przyszłości*, w: *Widmo przyszłości. Rosja, bolszewizm, Polska*, Warszawa 1988, s. 79. Pierwsze wydanie tego tekstu ukazało się już po śmierci Zdziechowskiego w 1939 roku, w tomie: *Widmo przyszłości, szkice historyczno-publicystyczne*, Wilno 1939.

III.

Stanisław Ignacy Witkiewicz i Queenie Dorothy Leavis – dwie modernistyczne wizje publiczności literackiej

Potrzeba edukacji szerokiego kręgu odbiorców sztuki jest wpisana w postawę modernistyczną. Z tego założenia wychodzili twórcy *Salonów*, gatunku literackiego wydawanego co roku wiosną we Francji, zapoczątkowanego przez Diderota pod koniec XVIII wieku. Do najbardziej znanych autorów *Salonów* należeli Alfred de Musset, Teophile Gautier i przede wszystkim Charles Baudelaire, twórca *Salonu 1845* i *Salonu 1846*. Idea *Salonu* była ideą *stricte* dydaktyczną; uznani pisarze, malarze, krytycy opiniowali wystawiane w paryskich galeriach dzieła sztuki, zgodnie z kierunkiem ich oglądania na ekspozycji. Jak zauważył komentator pism Baudelaire'a, powstawała w ten sposób swoista wspólnota zbudowana dookoła sztuki, zorientowana antagonistycznie wobec wszystkich, którzy znajdują się na zewnątrz, filistrów i burżujów¹. Ale też i przed twórcami *Salonów* stało niełatwe zadanie – musieli oni wyedukować zarówno tych, którzy przychodzą entuzjastycznie na wystawy, jak i gardzących nimi mieszczan oraz namówić ich do uczestnictwa w odbiorze sztuki, a w dalszej kolejności – do jej kupna. W ten sposób głos artysty kształtował gusta odbiorców, władał nimi, klasyfikował je i – co najważniejsze – komentował nowe zjawiska w sztuce, które bez fachowego komentarza zostałyby odrzucone jako niezrozumiałe.

¹ Por. C. Pichois, *Komentarze i przypisy*, w: Ch. Baudelaire, *Rozmaitości estetyczne*, wstęp i przeł. J. Guze, Gdańsk 2000, s. 407.

Promowanie elitarnej grupy ludzi w społeczeństwie w celu szeroko rozumianego krzewienia idei postępu nie było również obce Stefanowi Żeromskiemu, który w publicystyce traktował inteligencję jako elitarnie stowarzyszenie zajmujące się wychowywaniem ludzi pracujących fizycznie. W tekście *Organizacja inteligencji zawodowej* z 1919 roku wyraził pogląd, iż grupa ludzi wykształconych powinna stać poza jakimikolwiek wpływami o charakterze politycznym i w sposób niezależny propagować idee „wiecznego postępu”². Wszystkie ówczesne próby edukacji publiczności musiały również zmierzyć się z duchem czasów. W pierwszej połowie XX wieku intelektualści w wielu krajach Europy próbowali dokonać krytycznego oglądu rynku kultury masowej, którego literatura stawała się nieodłączną częścią³.

Wnikliwe analizy człowieka masowego, rynku odbiorców wychodziły spod piór przedstawicieli Frankfurckiej Szkoły Badań Społecznych (Theodor W. Adorno, Herbert Marcuse i Max Horkheimer), a także innych filozofów, jak Matthew Arnold (pionierska praca *Culture and Anarchy* z 1869 roku), Gustave Le Bon, Walter Benjamin, José Ortega y Gasset, czy analizowanych w niniejszym tekście Stanisława Ignacego Witkiewicza i Queenie Dorothy Leavis. Rozdział niniejszy pokazuje dwa spojrzenia na publiczność literacką w Polsce

² Por. S. Żeromski, *Organizacja inteligencji zawodowej*, w: *Bicze z piasku. Szkice publicystyczne. Pisma Stefana Żeromskiego. Pierwsze wydanie zbiorowe*, Warszawa 1975, s. 79. O roli inteligencji w koncepcjach społecznych Żeromskiego czytaj przede wszystkim w: H. Janaszek-Ivaničková, *Świat jako zadanie inteligencji. Studium o Stefanie Żeromskim*, Warszawa 1971.

³ Zenon Przesmycki w *Walce ze sztuką*, pisał w 1901 roku w „Chimerze” o zaściankach wdzięczących się do tłumu wulgaryzatorów opisujących współczesną sztukę, których cechuje: „Frazes, bezmyślność, atrofia estetyczna, anarchia pojęć, słaba lub żadna znajomość przeszłości, brak wszelkiego autorytetu, obce sztuce widoki i cele”, Z. Przesmycki, *Walka ze sztuką*, cyt z: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław 2000, s. 286.

i w Anglii w latach trzydziestych XX wieku. Obu analiz dokonały znane postaci swoich czasów. Ich rozpoznawalność mierzona jest jednak inną skalą. Witkacy był pisarzem, tworzył dramaty i powieści, eksperymentował w wielu dziedzinach sztuki. Leavis (1906–1981) była znana przede wszystkim jako żona Franka Raymonda Leavisa, wpływowego krytyka angielskiego, założyciela pisma *Scrutiny*, którym kierował do roku 1953 oraz autora wielu książek, jak chociażby *Mass Civilisation and Minority Culture* z roku 1930. Wydana w roku 1932 książka *The Fiction and the Reading Public* jest najbardziej znaną pracą Queenie Dorothy Leavis poświęconą literaturze.

Pierwsze różnice pomiędzy tezami zawartymi w licznych tekstach Witkacego i książką Leavis mają charakter osobowościowo-metodologiczny. On był przede wszystkim artystą, ona zaś zajmowała się socjologią i antropologią literatury, a swoje badania opierała na kwestionariuszach wysyłanych do popularnych pisarzy, wywiadach przeprowadzanych w małych londyńskich bibliotekach i rozmowach z agentami wydawniczymi. Jednakże spostrzeżenia i uwagi szczegółowe oraz wypływające z nich wnioski są ze sobą zgodne i zdają się mieć ten sam charakter, to znaczy przepełnione są zarówno fascynacją pewnymi zjawiskami, jak i sporą dozą niechęci, zamaskowaną – w przypadku Leavis – aparaturą antropologiczną badań naukowych nad czytelnictwem, nazywanych przez nią „systemem”. Różnił ich także język. Witkacy używał zwrotów potocznych, kolokwialnych, eksperymentował zarówno z językiem, jak i z możliwościami percepcyjnymi swoich odbiorców. Książka Leavis – przy zachowaniu struktury dzieła naukowego (z wyraźnie zarysowaną metodologią i terminologią) – jest jednocześnie ekspresyjnym esejem, będącym aktem niezgody na powszechność negatywnych zjawisk w kulturze, które opisywała.

W części pierwszej tekstu zrekonstruję skrótowo⁴ poglądy Witkacego dotyczące współczesnej mu publiczności literackiej⁵, następnie zarysuję model publiczności przedstawiony w książce *The Fiction and the Reading Public*. W podsumowaniu wskażę wspólne elementy obu wizji, a także – co najważniejsze – tezy i rozwiązania, które są związane z próbami naprawy istniejącego stanu rzeczy.

Witkacego wizja publiczności literackiej

Stanisław Ignacy Witkiewicz w licznych artykułach pisanych przede wszystkim po roku 1931 i opublikowanych w wielu pismach (jak chociażby „Zet”, „Polska Zbrojna”) zwracał uwagę na prężnie rozwijający się rynek masowej rozrywki literackiej⁶, wyznaczający narodziny nowej publiczności. Jak zauważył Janusz Degler, jednym z celów działalności publicystycznej i popularyzatorskiej Witkacego: „miała być walka o wyższy poziom życia umysłowego i kultury w Polsce”⁷. Artysta miał świadomość, iż pisarze stają się coraz bardziej uzależnieni od oczekiwań odbiorców, ale też i zdawał sobie sprawę z tego, iż czytelnicy są manipulowani przez rynek kultury

⁴ Więcej na temat poglądów Witkacego dotyczących odbiorcy i publiczności literackiej czytaj w M. Kochanowski, *Powieści Witkacego wobec schematów powieści popularnej*, Białystok 2007, s. 59-93.

⁵ Określenie „publiczność literacka” zostało również wykorzystane przez J. S. Bystronia w tytule jego książki z 1938 roku (*Publiczność literacka*, Lwów-Warszawa 1938). Analiza Bystronia różni się jednakże od zaprezentowanych w artykule modernistycznych wizji, jest przede wszystkim próbą obiektywnej, pozbawionej akcentów subiektywnych, socjologicznej systematyzacji zarówno literatury jako zjawiska społecznego, jak i warunków życia literackiego.

⁶ S. Żółkiewski, *Kultura literacka (1918–1932)*, Wrocław 1973, s. 190.

⁷ J. Degler, *Nota wydawnicza* do: S. I. Witkiewicz, *Dziela zebrane*, [Tom 20:] *Listy do żony (1928–1931)*, przygotowała do druku A. Micińska, oprac. i przyp. J. Degler, Warszawa 2007, s. 560.

masowej. Uważał, iż żyjemy w czasach uspołecznienia oraz gorączkowego i przyspieszonego charakteru życia codziennego⁸. Opisywaną publiczność Witkacy określa najczęściej pejoratywnie, np. rzeźczownikami w rodzaju „klepa” (publika), ale też stara się zachować dystans do charakteryzowanych zjawisk, deklarując się jako „przebieganie wyrobiony czytelnik”, uważający się za statystycznego konsumenta literatury, który twierdzi, iż „czytał powieści i je przeżywał, ale nigdy nie czynił tego artystycznie”⁹. Strategia taka sytuuje lekturowe wybory Witkacego w ramach poszukiwań oraz świadomości istnienia indywidualnych zapotrzebowań na dobrą literaturę, dającą pełnię estetycznego przeżywania¹⁰. A czytał Witkacy bardzo dużo – od gazet codziennych po lekką beletrystykę, jak chociażby powieści kryminalne¹¹.

W swoich artykułach zauważa, iż czasy, w których żyje, charakteryzują się kulturową zapaścią, spotęgowaną przez rozwój przemysłowy i społeczny, utrudniający porozumienie z czytelnikiem. Sposobem na poprawienie tego stanu może być edukacja, polegająca na zmuszeniu odbiorców i krytyków do intelektualnego wysiłku (jakim jest chociażby lektura dzieł filozoficznych), który może przełamać ich duchową stagnację. Choć generalnie panuje zastój i obniżenie

⁸ S. I. Witkiewicz, *Parę słów w kwestii „wielkości” form w Nowej Sztuce*, w: *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*, zebrał i opracował J. Degler, Warszawa 1976, s. 58.

⁹ *Dlaczego powieść nie jest dziełem Sztuki Czystej*, w: *Bez kompromisu...*, dz. cyt., s. 172.

¹⁰ *Znowu to samo aż do znudzenia, czyli o roli światopoglądu w literaturze*, w: *Bez kompromisu...*, dz. cyt., s. 308.

¹¹ Por. C. Judek, *Witkacy o pisarzach w listach do żony*, w: *Powroty do Witkacego. Materiały sesji naukowej poświęconej Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi*, pod red. J. Tarnowskiego, Słupsk 2006, s. 297; J. Witkiewiczowa, *Wspomnienie o Stanisławie Ignacym Witkiewicz*, podała do druku A. Micińska, w: *Spotkanie z Witkacym. Materiały sesji poświęconej twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza (Jelenia Góra, 2-5 marca 1978)*, red. J. Degler, Jelenia Góra 1979, s. 86.

kultury literackiej, to stan ten jest zaledwie preludium do epoki definiowanej w określeniach związanych z „kresem”, jaki czeka przyszłe pokolenie¹². Jedną z dzisiejszych przeszkód uniemożliwiających głębsze zaangażowanie się odbiorcy w akt percepcji dzieła sztuki jest jego strach związany z narastającą szybkością postępu technicznego, prowadzący go do stanu zupełnego zautomatyzowania. Taki zmechanizowany człowiek przyszłości będzie obcował wyłącznie z komercyjnie wygenerowanymi substratami, zastępującymi mu emocjonalny kontakt ze sztuką.

Witkacy w ramach własnych obserwacji publiczności literackiej zwracał uwagę na czynniki pośredniczące w komunikacji między odbiorcami i artystami. Funkcję podnoszenia zdolności percepcyjnych czytelników i umożliwienie im przeżywania sztuki, powinna spełniać krytyka. W estetyce terażniejszej następuje jednak zamieszanie pojęć, wynikające z braku edukacji filozoficznej krytyków, co ma wpływ na ich kompetencje, a także na zdolności oceny i wartościowania. Podstawową wadą współczesnej krytyki jest, według Witkacego, skupienie się na psychologii autora, a nie na samym dziele sztuki, a w szczególności na jego formie. Dotarcie do czytelnika zostaje wobec tego utrudnione błędnymi albo niekompetentnymi sądami krytyków, którzy niweczą różnice między odmiennymi dziedzinami prozy i przedstawiają marne dzieła literackie jako szczyt czegoś wyższego, dostępnego wyłącznie dla wtajemniczonych. Odbiorca¹³ z kolei, któremu dzięki działaniom krytyki wydaje się, iż ro-

¹² *Dlaczego powieść nie jest dziełem Sztuki Czystej*, w: *Bez kompromisu...*, dz. cyt., s. 178.

¹³ Portret odbiorcy idealnego dla Witkacego opisała Ewa Wąchocka: „Idealny byłoby dla Witkacego taki odbiorca, który wyczulony jest na specyficzne walory przekazu („formalne piękno”), odnajdujący w nim jednoczącą całość struktury ideę kompozycyjną, potrafiący odczytać wyższy, ponadartystyczny sens owej idei, czyli indywidualną projekcję reguły jedności w wielości.”, cyt. z E. Wąchocka, *Między*

zumie wszystko, jest tym faktem niezwykle zaszczycony i wywyższony. Tego typu działanie bywa przez Witkacego określane jako „trick krytyka” i „samozadowolenie” kołtuna; prowadzi ono do upadku literatury i tłumaczy, dlaczego publiczność się nie kształci oraz nie rozwija¹⁴.

Przejawem ogólnego kryzysu na różnych poziomach komunikacji literackiej jest według Witkiewicza upodrzednienie roli pisarza wobec tłumu. W tekście *Dlaczego powieść nie jest dziełem sztuki czystej* pisze o twórcach: „u nas z wiekiem ludzie hołocieją w sferze literatury zamiast się wewnętrznie udostajniać”¹⁵. Witkacy postuluje edukację krytyki artystycznej, która ma spełniać rolę wartościującą i ustawicznie podnosić zdolności przeżywania sztuki w społeczeństwie. Działaniom krytyki patronują nieubłagane prawa rynku, stąd właśnie tak częste w rozważaniach autora *Szewców* o literaturze, katastroficzne oceny postępu i negatywnych skutków industrializacji. Oskarżenia wysuwane przez Witkiewicza wobec krytyków są więc sądami godzącymi w mechanizm narzucania technik masowych, traktujących dzieło literackie w kategoriach wytworu przeznaczonego do sprzedaży. Dostrzega on, iż publiczność jest manipulowaną masą biernych bezbronnych odbiorców, podświadomie absorbujących główne założenia rynkowe, „publiczką”, którą należy wychować¹⁶.

Część opinii z wypowiedzi publicystycznych autora *Szewców* można odnaleźć w jego twórczości literackiej, przede wszystkim w powieściach, w których występują wyrażenia, będące synonimicz-

sztuką a filozofią. O teorii sztuki artystycznej Stanisława Ignacego Witkiewicza, Katowice 1992, s. 94.

¹⁴ *Dlaczego powieść nie jest dziełem Sztuki Czystej*, w: *Bez kompromisu...*, dz. cyt., s. 171.

¹⁵ Tamże, s.160.

¹⁶ J. Witkiewiczowa, dz. cyt., s. 100.

nymi określeniami publiczności literackiej czy odbiorców w szerszym, pejoratywnym znaczeniu. Do takich można zaliczyć: sportsmanów, dancingmanów czy businessmanów, a także określenia w rodzaju: „dancing”, „sport”, „sztuki magiczne”, „humorystyczne wierszyki”. Atanazy Bazakbal, bohater *Pożegnania jesieni*, zauważa, iż w miejsce krytyki artystycznej w gazetach wkraczają opisy sportowych wydarzeń, rekordy i sportsmeni. W *Nienasyceniu* narrator bezpośrednio wskazuje pewne mechanizmy składające się na działanie publiczności literackiej: „Grubiejąca z roku na rok gazetka codzienna i tandeta książkowa dokonały reszty”¹⁷. Inny bohater, Sturfan Abnol, zdecydowanie krytykuje współczesnych mu odbiorców oglupionych przez masowe rozrywki, takie, jak: kino, dancing, sport czy radio. Gardzi on publicznością, dla której nie chce pisać kolejowych romansów. Bardzo dużo uwag dotyczących publiczności literackiej można znaleźć w *Jedynym wyjściu*. Marcelli twierdzi, iż literatura została zabita przez „podlizywanie się bandy durniów zdurniałej publice”¹⁸. Izidor, inny bohater *Jedynego wyjścia*, w licznych rozważaniach podsumowuje rynek czytelnicy: „za dużo u nas książek się pisze dla przypodobania się jełopom, którzy płacą za dowcip, lekkość i zwykłe nawet błazenady”¹⁹.

Powieść i publiczność

Rozważaniom Queenie Leavis od początku patronuje podstawowe pytanie: „Co się stało z literaturą i z publicznością literacką od

¹⁷ S. I. Witkiewicz, *Dzieła zebrane*, [Tom 3:] *Nienasyceenie*, oprac. J. Degler i L. Sokół, Warszawa 1996, s. 422.

¹⁸ S. I. Witkiewicz, *Dzieła zebrane*, [Tom 4:] *Jedynego wyjście*, oprac. A. Micińska, Warszawa 1993, s. 185.

¹⁹ Tamże, s. 48.

wieku dziewiętnastego?”²⁰. Bada ona zmieniające się gusta odbiorców na przestrzeni wieków. Kiedyś emocje czytelnika czytającego *Klarysę* Richardsona były czyste i szczerze, a nie kreowane przez recenzentów i autorów. Powieść przed wiekiem XIX spełniała więc, według Leavis, głęboką funkcję katartyczną. Podstawowa różnica między powieścią XVIII wieku a XIX oraz w dalszej kolejności literaturą współczesną polegała na tym, iż literatura wcześniejsza angażowała czytelnika do kreatywnego uczestnictwa w lekturze, wywoływała jego skomplikowane emocje, a proza dzisiejsza zbudowana jest wyłącznie na rozwiązaniach schematycznych, standardowych, wyzwalających przede wszystkim prymarne reakcje odbiorców, takie jak strach i radość²¹.

Lata dwudzieste i trzydzieste XX wieku pokazują upadek wyborów i gustów publiczności oraz jej manipulację przez rozwijający się rynek kultury masowej. Oznakami tego rozkwitu może być erupcja tanich powieści sensacyjnych, tworzonych przez autorów pokroju Edgara Wallace’a oraz prasy codziennej i periodycznej, w której drukuje się literaturę popularną. Wobec takiego stanu rzeczy czytelnicy zaczynają być coraz bardziej uzależnieni od lektury tekstów łatwych i maszynowo tworzonych. Ich gusta są kreowane poprzez recenzje, ogłoszenia i strategie marketingowe, doprowadzające do standaryzacji czytelniczego smaku. Tego typu działalność m.in. krytyków prasowych wytwarza pewien niebezpieczny proceder, czytelnik bowiem staje się całkowicie bezradny wobec powieści trudnych i wartościowych, nie jest przygotowany do percepcji kolejnych utworów Wirginii Woolf i Henry’ego Jamesa²². To odbiorca, którym

²⁰ Q. D. Leavis, *Fiction and the Reading Public*, London 1965, s. XIV.

²¹ Tamże, s. 156.

²² Tamże, s. 61.

należy się zająć, wyedukować go w sposób identyczny, jak czynili to twórcy wspomnianych *Salonów*.

Bardzo dużo miejsca Leavis poświęca autorom i konsumentom sztuki przed XIX wiekiem. Odbiorca utworów napisanych przez Szekspira i innych dramaturgów elżbietańskich był zaskoczony i poruszony, sami zaś autorzy przyczyniali się zarówno do wzbogacenia języka emocji swoich widzów, jak i ich umiejętności współżycia z innymi ludźmi (np. udoskonalając ich sztukę konwersacji odbiorców). Język utworów pełen był idiomów, metafor i aluzji, które zmuszały widzów do wysiłku, przeciwnie niż literatura XIX wieku, przepełniona stereotypami i kliszami literackimi o charakterze wtórnym i zaczerpniętym z prasy popularnej²³. Współczesna powieść bowiem nie może oferować wyłącznie ucieczki od codziennego życia w świat prostych emocji, ale powinna również umożliwiać czytelnikowi przebywanie w lepszym kodzie, rozbudowanym systemie semiotycznym, widocznym wcześniej w utworach chociażby wspomnianego Szekspira²⁴.

Śledząc powstawanie i zmiany powieści, a także gusta czytelnicy, poczynawszy od XVI wieku w Anglii, Leavis zauważa sieć licznych interakcji pomiędzy pisarzami i ich odbiorcami, a także punkty krytyczne tych relacji, które złożyły się na dzisiejszą sytuację. Niektórzy z twórców, jak Daniel Defoe, zaczęli w pewnym momencie schlebiać swoim odbiorcom, dedykując własne utwory konkretnym grupom zawodowym, takim jak krawcy czy szewcy. Istotną cechą budującą ukształtowanie czytelniczego gustu w Anglii stanowił pewien kompleks postaw i zachowań składających się na świadomość purytańską opisaną przez Johna Bunyana w jego *Wędrownkach pielgrzymy* z 1678 roku. Leavis przedstawia Bunyana jako twórcę, który

²³ Tamże, s. 255.

²⁴ Tamże, s. 74.

był znakomitym obserwatorem życia codziennego, ale nigdy nie stał się jego „dziennikarzem” (*a journalist*), jakim był w jej rozumieniu chociażby Defoe. Część edukacji Bunyana, ale także innych pisarzy, jak np. Milтона, stanowiła bowiem purytańska skromność, ich energia nie była marnowana na szybkie i schematyczne rozwiązania w literaturze czy schlebianie odbiorcom. Ponadto czytelnicy wspomnianych pisarzy znacznie różnili się od współczesnych odbiorców, poznawali bowiem literaturę bez pomocy krytyków, chociażby podczas wielogodzinnych rozmów, sami też byli w stanie wygłaszać wartościowe opinie. Czytanie rzeczy ambitnych stanowiło swoisty nawyk i zwyczaj wyniesiony z domu rodzinnego.

Problem odbiorcy, jego możliwości percepcyjnych jest kluczowy w rozważaniach Leavis. Nowe powieści są pisane dla czytelników, którzy nie lubią wysiłku intelektualnego. Pierwszym twórcą bestsellerów był Edward Bulwar-Lytton (1803–1873), autor *Ostatnich dni Pompei* (1834), tworzący w patetycznym, pseudofilozoficznym, pełnym niedorzeczności stylu²⁵. Powieści tworzone w takim duchu nie zachęcają odbiorcy do identyfikacji z bohaterami tych utworów – działania protagonistów cechują przede wszystkim przesada i brak logiki użytych środków. W opozycji do modelu literatury współtworzonej przez takich pisarzy jak Lytton, Defoe i Dickens – Leavis przedstawia swoje oczekiwania względem wielkich dzieł na konkretnych przykładach pisarzy, tworzących przed XIX wiekiem, którzy nie tylko tworzyli bardzo dobre powieści, ale byli jednocześnie niezwykle silnymi, wybijającymi się ponad przeciętność, osobowości. Pozytywnie ocenianą pisarką jest przykładowo Aphra Behn (1640–1689), jedna z pierwszych profesjonalnych autorek w literaturze angielskiej. Leavis widzi w jej powieściach przede wszystkim tło kulturowe cechujące się dobrymi manierami, dowcipem i jasno opi-

²⁵ Tamże, s. 164.

sanymi, pozytywnymi stosunkami między bohaterami, wynikającymi z ich znamienitego wychowania²⁶. Powieści autorstwa Behn określa jako „triumf tonu i manier”²⁷. Literatura bowiem według Leavis służyła wcześniej edukacji społeczeństwa, przedstawiała pewną harmonię, pozytywne wzorce, będące matrycą idealnej społecznej egzystencji danej wspólnoty. Sięga ona chociażby do magazynu *Monthly Review* z 1797 roku i przywołuje recenzje *The Italian* (1796) Ann Radcliffe (tytuł polski: *Italczyk, albo Konfesjonal Czarnych Pokutników*), w której to recenzji nacisk został położony nie tylko na wypunktowaniu arcydzielności samej powieści, jak i przede wszystkim jej społecznego charakteru. Skupiając się na angielskich powieściach końca wieku XVIII oraz ich recenzjach, Leavis dostrzega niebywałą rolę tych utworów w edukacji niższych grup społecznych, a także w pozytywnym przedstawianiu życia rodzinnego.

Czasy dzisiejsze są dla badaczki epoką barbarzyńską, wynikiem procesu, który zaczął się w wieku XIX, polegającym na eliminacji duchowości i wielkości z życia codziennego oraz propagowaniu w literaturze brutalizacji i standaryzacji, zarówno w zakresie języka, jak i świata przedstawionego. Przyzwyczajenie odbiorców do czytania złych powieści niweluje, jej zdaniem, różnice pomiędzy dobrą literaturą a literackimi, komercyjnie pisanymi powieściami popularnymi, czytelnik zaś staje się uzależniony od popularnej prozy, od takich stereotypów prezentacji bohaterów, z którymi może się bez większego wysiłku łatwo utożsamiać²⁸. Do końca XVIII wieku publiczność

²⁶ Tamże, s. 118.

²⁷ Tamże, s. 119.

²⁸ Wcześniej, jednym z czynników, które zapobiegały tego typu narkotycznemu uzależnieniu klasy średniej od literatury popularnej, była wygórowana cena, chociażby powieści Scotta, która to sprawiała, iż książka stawała się wartością sama w sobie, a jej nabycie swoistą inwestycją. Począwszy do połowy wieku XIX, obniżenie kosztów druku zwiększyło opłacalność publikowana literatury popularnej, któ-

była w stanie samodzielnie ocenić niektóre dzieła, od początku XIX wieku i wieku XX przeciętni czytelnicy spędzają swój wolny czas prawie wyłącznie w kinach, tańczą w licznie powstających salach, czytają gazety oraz słuchają radia, najczęściej jazzu. Wszystkie te rozrywki uniemożliwiają im normalny rozwój intelektualny²⁹. Życie w wielkich miastach nie sprzyja ćwiczeniu własnego rozwoju, który wymaga samodyscypliny oraz rezygnacji z towarzystwa tłumu. Nawet mnożące się kluby książek (Book Clubs) nie służą polepszeniu smaku literackiego, lecz jego standaryzacji. Wyzwała to niebezpieczny mechanizm, który polega na tym, iż czytelnik, będący w siłkach schematycznego myślenia o literaturze, nigdy już nie sięgnie po głębsze utwory, ponieważ nie będzie w stanie ich zrozumieć.

Końcowe wnioski rozważań Leavis nie są optymistyczne. Podkreśla, iż chciała pokazać tendencje wpływające na działanie mechanizmów komercyjnych i ekonomicznych. Czynią one z literatury bezosobową instytucję, w której następuje zanik jednostki (autora), jak i homogenizacja postaw odbiorczych. Jest to stan, wymagający niezwłocznej zmiany, a może tego dokonać tylko wykształcona elita mniejszość. Mniejszość ta ma dwa podstawowe pola działania: badania w naukach humanistycznych i edukację. Wykształcona elita ma świadomość sytuacji, a jednym z dowodów poprawnej oceny sfery zagrożeń stanowi – jak stwierdza Leavis – jej własna książka. Elita może także edukować ludzi młodych, którzy mają większą zdolność oporu przed mechanizmami konsumpcyjnymi. Oba postulaty związane są z dydaktyczną pracą na uniwersytetach, również w zakresie przekazywania wiedzy o funkcjonowaniu licznych wynalazków nowoczesności jak kino, reklama, prasa czy bestseller. Do

ra była wydawana na tanim, słabej jakości papierze, bądź została opublikowana w licznych, codziennych gazetach.

²⁹ Q. D. Leavis, dz. cyt., s. 224.

wprowadzenia tych dwóch strategii potrzebne są jednak instytucje wykonawcze: niezależny, elitarny zespół analityków i niekomercyjna prasa w formie opiniotwórczego czasopisma.

Drogi wspólne

Chociaż obie opisywane publiczności literackie różni wiele czynników, to jednak niektóre wnioski Witkacego i Leavis, a przede wszystkim zaproponowane próby naprawy istniejącego stanu rzeczy są niemalże identyczne. Ona, podobnie jak on, widziała w teatrze możliwość spełnienia istotnej relacji, polegającej na wzmocnieniu interakcji widzów podczas przedstawienia. Oboje pisali o wyniszczaniu wrażliwości odbiorców przez współczesną kulturę popularną (dancing, sport i radio). Leavis postulowała istnienie opiniotwórczej elity intelektualnej, która wyłoniona spośród wielu kandydatów, odpowiednio wykszcolona, wyruszy, by organizować mniejszości w świadomy ruch intelektualny. Jej podstawową bronią będzie znajomość kanonicznej literatury. W rozważaniach Witkacego taką misję mogą pełnić jednostki wybitne³⁰ (gdyby żył Tadeusz Miciński, to byłby idealnym kandydatem, podobnie jak Aphra Behn i John Bunyan dla Leavis), które na drodze społecznego rozwoju są wykorzystywane, odsuwane jako produkty niepotrzebne i zbędne oraz włączone w krwiobieg rozwoju „masy”³¹. Dla Leavis czynnikiem odpowiedzialnym za upadek wrażliwości była również powszechna edukacja,

³⁰ Por. S. I. Witkiewicz, *Dzieła zebrane*, [Tom 8:] *Teoria Antoniego Buszka i pewne wątpliwości co do niej w kwestii odrodzenia Sztuki Czystej*, w: *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne*, oprac. J. Degler i L. Sokół, Warszawa 2002.

³¹ Por B. Janus, *Historiozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 2002, nr 4, s. 16-17.

bo wyuczenie ludzi prostych w sztuce czytania sprawiło, iż ich wybory zostały zdeterminowane przez prymitywne oczekiwania i emocje. *Fiction and the Reading Public* zawiera bowiem krytykę demokracji liberalnej, która przyczyniła się do rozwoju wielkich miast i komercjalizacji rozrywek ich mieszkańców. Witkacy w *Niemytych duszach* też pisał o atmosferze miast, o miejskich lokalach zdominowanych przez „ogólne zgłupienie i spospolicenie, popierane usilnie przez odpowiednią literaturę podlizywaczy wstrętnej kłępy – publiki”³². W wielkich miastach następuje bowiem „coraz gorsze zagwadranie naszych wartości kulturalnych: rozwija się tylko sport rekordowy, radio, coraz bardziej zapełniają się dancingi i kina, ale o wielkiej twórczości nie słyhać nic”³³.

Najważniejszymi próbami zmiany istniejącego *status quo* w piśmactwie obojga autorów są dwa projekty, a mianowicie prowadzenie otwartej dyskusji na temat stanu kultury oraz wspomniany postulat istnienia niezależnego piśmactwa literackiego³⁴. Witkacy pisze:

³² S. I. Witkiewicz, *Dzieła zebrane*, [Tom 12:] *Narkotyki – Niemyte dusze*, oprac. A. Micińska, Warszawa 2004, s. 257.

³³ Tamże, s. 259. Witkacielodzy już co najmniej kilka razy zwracali uwagę na niechęć Witkacego wobec demokracji liberalnej. Dorota Heck pisząc o Witkiewiczowskiej krytyce demokracji w kontekście jego filozofii kultury i sytuacji na świecie, zauważyła, iż Witkacy jest przede wszystkim sceptykiem „wobec uwikłanych w demokratyczną rywalizację sił, smutno pogodzony ze zbliżającą się realizacją koncepcji egalitarnego społeczeństwa”. Por. teź *Witkacy-Stańczyk. Witkiewiczowska krytyka demokracji (wybrane zagadnienia)*, w: *Witkacy w Polsce i na świecie*, pod red. M. Skwary, Szczecin 2001, s. 120. M. Szpakowska zauważyła, iż dla Witkacego narodziny demokracji łączyły się z „ograniczeniem nieskrępowanego rozwoju indywidualności i w konsekwencji – z powstaniem społeczeństwa masowego, owego szarego tłumu przyszłości, którego nadejście w całej swej twórczości głosił”. Teź, *Światopogląd Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wrocław 1976, s. 175.

³⁴ Por. J. Witkiewiczowa, „Nie zwracał uwagi na kierunek piśmactwa, byleby tylko móc gdzie drukować. Marzył stale o własnym piśmie, które zapełniałby artykułami na różne tematy.”. Teź, *Wspomnienie o Stanisławie Witkiewiczu*, dz. cyt., s. 31.

Chodzi o dwie rzeczy różne: o zdobycie Prawdy w estetyce i o podniesienie estetycznego poziomu społeczeństwa. Sądzę, że te dwa cele osiągalne są jedynie przez publiczną polemikę³⁵.

Marzenie o własnym piśmie przejawia się w projektowaniu takiego organu opiniotwórczego, który przełamie „zaczarowane koło miernoty, gniotącej naszą i tak biedną literaturę powojenną”³⁶ i stworzy przede wszystkim szansę wyrażania nieskrępowanych poglądów, gdzie domeną naczelną będą niezależność i szczerść odautorskich sądów. Takie niezależne pismo powstałoby, według Witkacego, jako wypadkowa wielu istniejących programów i ugrupowań literackich³⁷. Nastawione byłoby ono na propagowanie merytorycznych dyskusji, ale w formie zaangażowanej i polemicznej.

W diagnozach relacji pomiędzy krytyką (jej przedstawiciele zwani są przez Witkacego „pasożytami literatury”), jako nieudolnym mediatorem twórczości artystycznej, a publicznością, pojawia się wielokrotnie powtarzany u obojga autorów postulat kształcenia odbiorców. Ma być podstawowym aksjomatem twórczości tych pisarzy, którzy nie schlebiają krytyce, a zmierzają do sytuacji, gdzie odbiorca, a nie krytyk, ma wpływ na kształt sceny literackiej. Autor *Nienasyceńca* przedstawia wprost mechanizm, jaki rządzi współczesną krytyką, działającą podczas różnych klasyfikacji dzieł za ledwie na poziomie eliminacji i wyboru:

Czekają głodni na jakąś książkę. Rzucają się na nią, trawią, często niedokładnie, i oddają ją potem zaprawioną własnym sosem, nie

³⁵ *Dodatek do „Dodatku”*, w: *Bez kompromisu...*, dz. cyt., s. 138.

³⁶ *O potrzebach krytyki literackiej artystycznej*, w: *Bez kompromisu...*, dz. cyt., s. 268.

³⁷ *Dodatek do „Dodatku”*, w: *Bez kompromisu...*, dz. cyt., s. 138.

zawsze pierwszej jakości. Pasożyt taki tworzy i wyrasta na zestawieniach i porównaniach jak uczeń na egzaminie³⁸.

W zarysowanych powyżej dwóch modelach publiczności literackiej oraz próbach jej naprawy da się wskazać istotne miejsca wspólne. Wiara w możliwość wpływu na rzeczywistość, dostrzeżenie w niej pęknięć i rys bywa oznaką niezadowolenia z tego, co jest, wyrazem sprzeciwu jednostki wobec cech ją unifikujących. Istotne jest jednak szczególnie to, iż zarówno Witkacy, jak i Leavis, niejako na przekór własnemu, bardzo często skrajnie pesymistycznym przymyśleniom, proponują postawę, którą Umberto Eco określił jako „partyzantkę semiologiczną”, polegającą na tym, iż: „walki o przetrwanie człowieka jako istoty odpowiedzialnej w Erze Komunikacji nie można wygrać tam, gdzie komunikacja się zaczyna, ale tam, gdzie się kończy”³⁹. Zarówno bowiem Witkacemu, jak i Leavis przyświecał ten sam cel, czyli „skłonienie określonej publiczności do dyskusji o odbieranym przekazie”⁴⁰. Modernizm bowiem był bodajże ostatnią formacją kulturową, której przedstawiciele, dzięki własnemu zaangażowaniu w zgłębianie szczerych potrzeb ludzkich, mieli świadomość istnienia granicy odróżniającej to, co autentyczne od tego, co zewnętrzne i sztuczne.

³⁸ *O artystycznej i literackiej pseudokulturze*, w: *Bez kompromisu...*, dz. cyt., s. 204-205.

³⁹ U. Eco, *Partyzantka semiologiczna*, w: *Semiologia życia codziennego*, przeł. J. Ugniewska i P. Salwa, Warszawa 1996, s. 165.

⁴⁰ Tamże, s. 166.

IV.

Juliusz Słowacki w rozprawach krytycznych i pismach o teatrze Stanisława Ignacego Witkiewicza

Stanisław Ignacy Witkiewicz w kilkunastu artykułach dotyczących literatury, publiczności literackiej i centralnej dla jego estetyki teorii Czystej Formy, które opublikował w latach 1919–1931¹ w czasopiśmie i rozprawach: *Nowe Formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, *Szkice estetyczne* oraz *Teatr*, swoje rozważania, sądy krytyczne o teatrze i sztuce ilustrował stale tymi samymi nazwiskami pisarzy, do których należał i Juliusz Słowacki. Nie było tych nazwisk wiele, występują one w powtarzających się kontekstach, Słowacki pojawia się prawie zawsze w towarzystwie Williama Szekspira, Tadeusza Micińskiego i Stanisława Wyspiańskiego, wszyscy określane są wspólnie mianem „wielkich mistrzów”, czy „dawnych mistrzów”. Choć Witkacy nie omawia, nie komentuje i nie analizuje konkretnych utworów Słowackiego to ze względu na stosunkowo częste występowanie nazwiska wieszczą w jego pismach, chciałbym w tekście poniższym rozpatrzeć kwestię następującą: w jaki sposób można sytuować i dekodować istnienie twórczości Juliusza Słowackiego w rozważaniach i polemikach Witkacego oraz co skłoniło autora *Szewców* do wyboru właśnie tego przedsta-

¹ Rozważania na temat Czystej Formy Witkacy zamieścił w *Nowych formach w malarstwie i wynikających stąd nieporozumieniach* (Warszawa 1919), *Szkicach estetycznych* (Kraków 1922), *Teatrze* (Kraków 1923) oraz w licznych czasopiśmie jak np.: „Polska Zbrojna”, „Zet”, „Gazeta Polska”, „Pion”, „Przegląd Wieczorny”.

wiciela rodzimego romantyzmu jako ilustracji swoich poglądów na sztukę².

Miejsca wspólne

Zestawienie okrągłych rocznic w życiorysach Juliusza Słowackiego i Witkacego (200. rocznicy urodzin i 160. rocznicy śmierci wieszca oraz 70. rocznicy śmierci Stanisława Ignacego Witkiewicza) jest dosyć szczególnym czynnikiem pozwalającym na dostrzeżenie licznych podobieństw w ich drogach twórczych. Zbieżności te są zauważalne już w biografjach; obu wychowywały matki, z którymi cały czas pozostawali w ścisłym emocjonalnym związku, obaj nigdy nie posiadali prawdziwego domu. Nie mieli dzieci, życie upływało im na ciągłym podróżowaniu, cały czas zmagali się z licznymi chorobami, fascynował ich Orient, eksperymentowali z narkotykami³, byli postaciami dandysowskimi, nawet podróże odbyli do tych samych miejsc, jak chociażby do Londynu, Grecji, czy Egiptu. I były to peregrynacje kluczowe dla zrozumienia ich twórczości. I chociaż zakres doznanych przez nich doświadczeń oraz form zapisu tychże był zgoła odmienny, to peregrynacje te są ważne dla zrozumienia twórczości obydwu autorów. Być może więc jakimś kryterium fascynacji Witkacego Słowackim były czynniki tkwiące w skali wspólnych przeżyć, czyniących z autora *Balladyny* swoistego, dzia-

² Dlatego też w tekście niniejszym bardziej nacisk został położony na miejsce Słowackiego w koncepcjach estetycznych Witkacego, niż wspólne obu twórcom tematy, które w przypadku dramatów Witkacego omówił J. Błoński wskazując również na Słowackiego i na Szekspira jako na mistrzów Witkacego w zakresie obrazowania śmierci, por. tegoż, *Witkacy na zawsze*, Kraków 2003, s. 276.

³ Witkacy swoje pierwsze kontakty z narkotykami rozpoczął w czasie pobytu w Rosji, od 1926 roku eksperymentował z kokainą, więcej czyt. w: *Narkotyki. Niemyte dusze*, oprac. A. Micińska, tom XII *Dzieł Zebranych*, pod red. J. Deglera, B. Michalskiego, A. Micińskiej, L. Sokoła, Warszawa 2004, s. 13.

łającego w przestrzeni sztuki druha, przyjaznego *fellow*, dandysa eksperymentatora, osobowość wiecznie poszukującą i nieustającą w swoim poszukiwaniu.

Ich wyobraźnię urzekły wynalazki nowoczesności, w przypadku Słowackiego były to statki parowe⁴, Witkacy od dzieciństwa fascynował się lokomotywami. Obaj prowokowali swoich odbiorców, Słowacki pisał: „Całą potęgą ducha cię wyzywam, Człowieku przyszły”, Witkacy grę z przyzwyczajeniami czytelników prowadził ustawicznie, także poprzez parodystyczne wykorzystywanie struktur romansowych, nieobcych również i Słowackiemu. Obu pociągały wielkie miasta, przemiany społeczne, spektakle władzy, stosunki między pokoleniami oraz relacje rodzinne, prowadzące do częstych w ich utworach pojedynków i trójkątów miłosnych. Interesował ich pieniądz i świat wielkiej finansjery obecny chociażby w *Fantazym*, *Kordianie* i w większości dramatów Witkacego, wreszcie bardzo bliskie były im zagadnienia związane z jednostkami genialnymi, prorokami, wodzami. Zarówno Słowacki, jak i Witkacy, byli wiernymi czytelnikami Szekspira. Ale też fundamentalną zasadą tworzonej przez nich literatury była pasja, która nie pozwoliła im nigdy skupić się na jednym rodzaju twórczości literackiej, „zachłanność poznawcza”, używając określenia Aliny Kowalczykowej⁵, uobecniona zarówno w zakresie eksperymentowania z formami własnych utworów, jak i w elementarnej ciekawości świata.

Tego typu postawa znalazła odbicie w dziełach obu artystów, jak bowiem zauważył Witkacy, rozwój twórcy polega na tym, iż: „najpierw zdobywa on swoją formę wyrazu, wyrażając uczucia i my-

⁴ Por. A. Kowalczykowa, *Słowacki europejski*, w: *Słowacki współczesny*, pod red. M. Troszyńskiego, Warszawa 1999, s. 11.

⁵ Tamże, s. 9.

śli i przedstawiając swoje wyobrażenia”⁶. Następnym etapem kształtowania się artysty będzie przezwycięzenie materiału życiowego i kontekstu historycznego, na gruncie których twórca dąży do zaprezentowania różnych konstrukcji formalnych. Którymi posługiwali się zresztą świetnie i które eksploatowali ze wszystkich sił i artystycznych możliwości. Obydwaj artyści posługiwali się nimi zresztą znakomicie i eksploatowali je ze wszystkich sił i artystycznych możliwości; w przypadku Słowackiego będą to oczywiście wiersze, dramaty, poematy dygresyjne, zaś Witkacy pisał dramaty, powieści, traktaty filozoficzne.

Witkacy z twórczością Słowackiego musiał spotkać się w czasie swojej indywidualnej, domowej pedagogiki, której częścią są adresowane do niego listy Stanisława Witkiewicza, przebywającego od roku 1900, w związku ze swoimi kłopotami zdrowotnymi, w Lovranie. Ojciec cytuje Słowackiego wiele razy, nie odczuwa potrzeby identyfikacji cytatów. Domyślamy się więc, iż Witkacy niektóre utwory musiał znać na pamięć. Przykładowo Witkiewicz komentuje swoje kolejne imieniny cytatem z *Beniowskiego*, często powołuje się na poemat *W Szwajcarii*. Dla Witkiewicza sam Słowacki funkcjonuje również jako synonim romantycznego stylu w zakresie mody. Wygląd zewnętrzny Mieczysława Limanowskiego, przyjaciela syna, porównuje do sposobu ubierania się „à la Byron – Słowacki”⁷. Skojarzenie Limanowskiego ze Słowackim powtarza się w listach kilkakrotnie, Witkiewicz często komentuje fascynację przyjaciela Witkacego twórczością autora *Mazepy*, czasami w tonie zabawnym bądź ironicznym, wyrażając w ten sposób swój stosunek zarówno do animuszu znajomego syna, jak i do jego metody pracy. W jednym z li-

⁶ S. I. Witkiewicz, *O Czystej Formie*, w: S. I. Witkiewicz, *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*, zebrał i oprac. J. Degler, Warszawa 1976, s. 37.

⁷ Por. S. Witkiewicz, *Listy do syna*, oprac. B. Danek-Wojnowska, A. Micińska, Warszawa, s. 101, list z 22 maja 1969 roku.

stów z 1903 roku ojciec, omawiając zapał Limanowskiego do studiowania geologii, puentuje ironicznie tę informację, iż skończy się to napisaniem studium do „dwóch ostatnich wierszy *Króla – Ducha*, których Słowacki nie napisał”⁸.

W rozważaniach o teatrze Witkacy zauważa, iż sztuki Słowackiego „widział”⁹ na scenie¹⁰. To cenne wyznaczenie, tym bardziej, iż autor *Pożegnania jesieni* nie był częstym gościem w teatrze, niewiele też wiemy jakie przedstawienia oglądał¹¹. Dlatego też, drugim źródłem spotkań ze Słowackim, które trzeba wynotować, są kreacje sceniczne dwóch ważnych kobiet w życiu młodego artysty. Chodzi o występy Heleny Modrzejewskiej, matki chrzestnej Witkacego, w krakowskim Teatrze Miejskim w 1903 roku, w którym grała m.in. w *Fantazym*. Przebywający wówczas w Krakowie młody artysta mógł ją oglądać na scenie. Równie istotne są występy Ireny Solskiej, starszej o 10 lat „demonicznej kobiety”, parodystycznie sportretowanej w młodzieńczej powieści pisarza *622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta*. Grała ona w Zagrzebiu w *Lilli Wenedzie* w 1910 roku, gdzie gościła na zaproszenie Ivo Vojnovicia, kierownika literackiego tamtejszego teatru¹². Witkacy widział to przedstawienie w czasie, gdy razem z Solską odwiedził ojca w Lovranie. To również Sol-

⁸ Tamże, s. 110, list 61 z 31 maja 1903 roku. Fragment ten wykorzysta Witkacy w swojej powieści *622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta* w charakterystyce poety Teodora Buhaja piszącego dalszy ciąg *Króla – Ducha*.

⁹ S. I. Witkiewicz, *Szkic do systemu pojęć dla krytyki formalnej w teatrze*, w: *Teatr i inne pisma o teatrze*, oprac. J. Degler, tom IX *Dzieł Zebranych*, dz. cyt., Warszawa 1995, s. 155.

¹⁰ W latach 1910–1918, jeśli wierzyć zapewnieniom samego Witkacego, był on w teatrze tylko dwa razy. Por. tegoż, *W sprawie mojej tzw. „Teorii bezsensu” (?) w sztuce*, w: *Teatr i inne pisma o teatrze*, dz. cyt., s. 275.

¹¹ L. Sokół, *Groteska w teatrze Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wrocław 1973, s. 75.

¹² Por. L. Kuchtówna, *Irena Solaska jako model postaci literackich*, w: *Wiek kobiet*, pod red. J. Zacharskiej i M. Kochanowskiego, Białystok 2002.

skiej autor *Szewców* jako pierwszej czytał obszerne fragmenty *Bunga*. Wymieniając poszczególne etapy fascynacji twórczością Słowackiego, warto jeszcze na zakończenie dodać wspomnienie Jadwigi Witkiewiczowej, która zauważyła, iż mąż jej „zachwycał się dramatami Słowackiego”, a do twórczości Mickiewicza, poza *Panem Tadeuszem*, odnosił się obojętnie¹³.

Fascynacja Witkacego Słowackim nie jest związana z żadnym z realizowanych przez pokolenie pisarzy Młodej Polski, czyli twórców i krytyków pojawiających się w domu rodzinnym artysty, stylów odbioru. Jego sposób lektury, przeżywania dzieł Słowackiego nie uwzględniał spirytualizmu, nie znajdziemy też w uwagach krytycznych autora *Szewców* fascynacji mistyką czy systemem genezyjskim. Witkacego najbardziej interesował teatr, wpływ inscenizowanych sztuk na odbiorcę, dlatego też cenił Słowackiego przede wszystkim jako dramaturga, uważał go za prekursora teatru artystycznego, którego kontynuatorami byli Wyspiański i Miciński¹⁴. Ujawniająca się w wielu jego tekstach aprobata dla dramatów Słowackiego nie jest również równoznaczna z akceptacją polskiego romantyzmu; autor *Szewców* uznaje go za nowatora w dziedzinie teatru, wykraczającego poza swoją epokę, istniejącego paradoksalnie niejako poza nią. Witkacy dokonuje bowiem dekontekstualizacji dorobku Słowackiego, traktując jego twórczość jako przejaw niezależności i geniuszu artystycznego, bez związku z konkretną epoką literacką. Jak zauważył Marcin Król „Kwestia mesjanizmu, posłannictwa, dziejowej

¹³ J. Witkiewiczowa, *Wspomnienia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, w: *Spotkania z Witkacym. Materiały sesji poświęconej twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, pod red. J. Deglera, Jelenia Góra 1979, s. 102-103.

¹⁴ Por. tegoż, *O artystycznym teatrze*, w: *Teatr i inne pisma o teatrze*, dz. cyt., s. 370.

myśli Polski jest także – jako relikw dziesiętnastowiecznych ułomnych pomysłów – przedmiotem drwin Witkiewicza¹⁵.

Witkacy, polemizując z tezami programowymi redakcji czasopisma „Zet” Jerzego Brauna, z którym przez jakiś czas współpracował, pisze o „wieszczach” z epoki romantyzmu¹⁶ i o tych, którzy po nich odziedziczyli wiarę w „magiczną wartość słów”, iż jest to szkodziwe, przesadne i naiwne podejście do słowa i do historii. Artysta traktuje dramaty romantyczne jako „metafizyczną interpretację klęsk”¹⁷, rozbiory są dla niego konsekwencją niedołęstwa i karą za własne błędy, a mesjanistyczny kostium męczennika narkotycznym wyborem, jarzmem krępującym współczesną, polską myśl filozoficzną. Stąd i ostre stwierdzenia Witkacego o archaiczności sądów wieszczów, które są „puste i bez żywej treści, zastosowalnej do obecnej chwili historii”¹⁸ oraz o rozważaniach na temat „44” (jak sam pisze: „doprowadzają do torsji”¹⁹). W tekście *Czysta Forma w teatrze Wyspiańskiego*²⁰ zauważa, iż „element wieszczy” w utworach jest cechą związaną z lokalnością, ale jeśli już ujawnia się w dziele, to jego akceptacja jest możliwa tylko i wyłącznie ze względu na walory wizyjne, stwarzające nową jakość na scenie, wzmagaającą komplikację poszczególnych składników.

¹⁵ Por. M. Król, *Polska w twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, w: *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego, Wrocław 1972, s. 304.

¹⁶ S. I. Witkiewicz, *Wyjaśnienia*, w: *Bez kompromisu...*, dz. cyt., s. 297.

¹⁷ S. I. Witkiewicz, *Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze*, w: *Teatr i inne pisma o teatrze*, dz. cyt., s. 44.

¹⁸ S. I. Witkiewicz, *Wyjaśnienia*, w: *Bez kompromisu...*, dz. cyt., s. 298.

¹⁹ Tamże, s. 298

²⁰ S. I. Witkiewicz, *Czysta Forma w teatrze Wyspiańskiego*, w: *Teatr i inne pisma o teatrze*, dz. cyt.

Słowacki w rozprawach krytycznych i pismach o teatrze. Rekonesans

Aprobacyjny stosunek do jakiegokolwiek artysty, który pojawia się w rozprawach Witkacego ma zawsze związek z koncepcją, która centralizowała poglądy autora *Szewców*, czyli z teorią Czystej Formy w teatrze, skonstruowaną przez twórcę, traktującego teatr Dwudziestolecia z wyraźnym dystansem i z niechęcią. Przyczyną tej niechęci było przeteoretyzowanie teatru, jego nadmierna programowość, czyli: „przeintelektualizowanie procesów twórczych i naginanie bezpośrednich protuberancji do z góry powziętych zasad”²¹. Prawdziwy teatr powinien, według Witkacego, mieć źródła w autentycznych przeżyciach, które będą remedium na ogólny kryzys czasów, charakteryzujący się zanikiem uczuć metafizycznych, znajdującym wyraz w „nienasyceniu formą”. Podkreślanie wartości dzieł wybranych „wielkich mistrzów” stanowi gest niezgody na to co dzieje się w teatrze mu współczesnym, na jego ogólne przeteoretyzowanie, jest wezwaniem do autentyczności, sposobem sięgania do wielkiego teatru i do jego źródeł.

Aby jednak wskazać pewne rozwiązania w teatrze, mające związek z Czystą Formą²², a które, jak sądzę, autor *Nienasycenia* dostrzegał w dramatach Słowackiego, należy pokrótce scharakteryzować proces percepcji dzieła, w którym ona się przejawia. Według Witkacego prawdziwe dzieło sztuki składa się z trzech warstw: kon-

²¹ Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze, w: *Teatr i inne pisma o teatrze*, dz. cyt., s. 13.

²² Por. K. Puzyna, *Pojęcie Czystej Formy*, „*Twórczość*” 1971, nr 4, s. 67-74; przedruk w: *Witkacy*, oprac. i red. Janusz Degler, Warszawa 1999; K. Kowalik, *Koncepcja procesu twórczego i percepcji dzieła sztuki w estetyce Stanisława Ignacego Witkiewicza*, „*Studia estetyczne*”, Warszawa 1973, t. X, s. 122-132; S. Gawliński, *Teoria powieści Witkacego*, „*Miesięcznik Literacki*” 1977, nr 7, s. 27; M. Soin, *Filozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wrocław 1995, s. 35.

strukcji, czyli Czystej Formy, w której można wyróżnić: strukturę środków, tworzących dzieło sztuki oraz obiektywną jedność wartości twórczej odzwierciedlającą doświadczenie Niepokoju Metafizycznego twórcy, a na samym końcu proces percepcji dzieła, polegający na metafizycznym zaspokojeniu odbiorcy sztuki bowiem zadaniem teatru jest, jak pisał Witkacy: „(...) wprowadzenie widza w stan wyjątkowy, który nie może być osiągnięty tak łatwo w przepływie dnia codziennego w czystej swojej formie, stan uczuciowego pojmowania Tajemnicy Istnienia”²³.

Jak w ramach zarysowanej powyżej teorii Czystej Formy sam twórca odbierał, ujmował i opisywał oddziaływanie dramatów Słowackiego? Przede wszystkim za wielką sztukę uważał Witkacy taką, która budzi w odbiorcy przeżycia metafizyczne poprzez oddziaływanie za pomocą swojej formy, czyli syntezy poszczególnych elementów: „istotą sztuki jest forma”²⁴. Scalenie jej składników w procesie odbioru prowadzi do zadowolenia artystycznego. Przykładowo, słuchając poezji, bo taką odmianę jej interpretacji uznaje Witkacy za najbardziej zbliżoną do koncepcji Czystej Formy, jesteśmy pod jednoczesnym wpływem obrazów, dźwięków i znaczeń zespolonych w kategorię, którą artysta określał mianem „jakości poetyckiej”. W dramatach Słowackiego artysta widzi przede wszystkim zalety inscenizacyjne, w teatrze następuje bowiem połączenie słowa sztuki z ruchem postaci, co z kolei daje, według Witkacego, nową jakość formalną nazwaną przez niego „jakością teatralną”²⁵ (charakterystyczną chociażby dla teatru formistycznego). „Jakość teatralna” może być realizowana wyłącznie na scenie, umożliwia rewitalistyczną interpretację dzieł znanych dramaturgów: „Może to wpłynąć też na

²³ *Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze*, w: *Teatr i inne pisma o teatrze*, dz. cyt., s. 18.

²⁴ S. I. Witkiewicz, *O Czystej Formie*, w: *Bez kompromisu...*, dz. cyt., s. 31.

²⁵ Tamże, s. 33.

wystawienie zupełnie inne od dotychczasowego dzieł dawnych mistrzów, np. u nas Słowackiego, których gra się i wystawia przeważnie realistycznie, zatracając wartości formalne ich dzieł”²⁶. W przytoczonym cytacie Witkacy nie określa, ani nie traktuje Słowackiego jako dramaturga Czystej Formy, tylko pisze o inscenizacji, czyli o niewykorzystanej do tej pory przez reżyserów, aktorów i dekoratorów wartości jego utworów oraz widzi w jego dramatach znaczący potencjał artystyczny, polegający na posiadaniu „czysto formalnych wartości w najwyższym stopniu (jak np. Szekspir lub Słowacki)”²⁷.

Rozważania na temat realizmu w sztuce pojawiają się w rozprawie *Dlaczego powieść nie jest dziełem sztuki czystej*, w której pisarz rozważał istnienie sfery rzeczywistości w prozie oraz związek kreowanej rzeczywistości z płaszczyzną formalną. W powieści, jak sam zauważa, chodzi nie tylko o formę, ale i o kształtowaną przy pomocy tej formy rzeczywistość, natomiast w inscenizacjach dramatów Słowackiego²⁸ rzeczywistość powinna być poddana deformacji, która dotyczy, jak stwierdził Lech Sokół, „postaci i ich działania i oczywiście samego ich wyglądu”²⁹. W przytoczonym cytacie Witkacy pisze więc o niewykorzystanej do tej pory przez reżyserów, aktorów i dekoratorów wartościach, których brak dostrzegał we współczesnym teatrze. Dramaty Słowackiego³⁰, w przeciwieństwie do

²⁶ Tamże.

²⁷ S. I. Witkiewicz, *Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze*, w: *Teatr i inne pisma o teatrze*, dz. cyt., s. 93.

²⁸ S. I. Witkiewicz, *Dlaczego powieść nie jest dziełem Sztuki Czystej*, w: *Bez kompromisu...*, dz. cyt., s. 169.

²⁹ L. Sokół, *Groteska w teatrze Stanisława Ignacego Witkiewicza*, dz. cyt., s. 66.

³⁰ Doznanie artystycznych wzruszeń jest możliwe w procesie absorpcji dramatów (Witkacy nie wyjaśnia, czy chodzi o ich lekturę, czy oglądanie na scenie), także dramatów Słowackiego, ale nie jest możliwe w przypadku lektury powieści. Witkacy wymienia takie utwory, jak: *Iliada*, *Boska komedia*, *Beniowski*, *Pan Tadeusz*, uznając je za dzieła, które są wzorem niemożliwym do powtórzenia i które są „historyczną rzadkością”. Utwory te uznaje za typy przejściowe między „powieścią

wymienianych przez niego komedii Fredry, Bałuckiego, Grubińskiego i Kiedrzyńskiego³¹, są atrakcyjne ze względu na pewną skalę potencjalności, w ramach której ich inscenizacja może być uzupełniona o deformację sceniczną, czyli o grę z konwencją, schematem i kliszą.

W polemikach z recenzentami *Pragmatystów* pojawiają się również uwagi następujące: „(...) bezsens nie jest dla mnie wcale warunkiem działań artystycznych ani celem, czego dowodem jest to, że dzieła Słowackiego lub Wyspiańskiego uznaję za Czystą Formę, osiągniętą bez daleko idących deformacji życiowych”³². Stwierdzenie to prowokuje do postawienia pytania najważniejszego – są dla Witkacego dramaty Słowackiego dziełami Czystej Formy?

To trudna kwestia i w zasadzie pozostawiona przez samego artystę bez odpowiedzi, tym bardziej, iż jak sam twierdził „absolutna Czysta Forma” nie może istnieć ze względu na niemożliwość sprowadzenia wszystkich doznań zarówno artysty, jak i odbiorców do jednego kolektywnego mianownika³³. Z jednej strony bowiem, wartością dzieła sztuki jest jego wpływ na odbiorcę, lecz jest on istotą niezwykle złożoną, nie każdy jest w stanie „otrzeć się” o metafizyczny niepokój. W tym kontekście Witkacy wydaje się odbiorcą idealnym, pisze swoje uwagi jako widz, który dzieła Słowackiego widział na scenie i pozostawił ślady swoich spotkań ze Słowackim

w prozie” a „poezją czystą”, ale nie są to jeszcze wytwory Sztuki Czystej (pisownia Witkacego), chociaż niektóre fragmenty, np. *Beniowskiego*, mogą być czytane i odbierane oddzielnie. Więcej w: S. I. Witkiewicz, *Dlaczego powieść nie jest dziełem Sztuki Czystej*, w: *Bez kompromisu...*, dz. cyt., s. 177.

³¹ *Odpowiedź p. Nałęczowi-Lipce na artykuł w 15 nr „Życia Teatru” z r. 1925*, w: *Bez kompromisu...*, dz. cyt., s. 365.

³² S. I. Witkiewicz, *Druga odpowiedź recenzentom Pragmatystów*, w: *Teatr i inne pisma o teatrze*, dz. cyt., s. 194-195.

³³ A. Krajewska Czystą Formę określa mianem „teorią dzieła niemożliwego”, por. też: *Witkacego teatr bez świata*, w: *Witkacy. Życie i twórczość*, pod red. J. Deglera, Wrocław 1996, s. 170.

we własnej twórczości; Prolog *Nowego Wyzwolenia* jest wyraźną aluzją do *Kordiana*, krótki cytat z tego dramatu Słowackiego pojawia się również w wypowiedzi Ojca³⁴ w *Kurce wodnej*³⁵. Warunek bezpośredniego wpływu utworu, jego atrakcyjności i wartości w procesie recepcji został więc spełniony, czego dowodem są chociażby przytoczone przykłady z utworów autora *Szewców*.

W dramatach Słowackiego – według Witkacego – występuje również odpowiednia proporcja składników formalnych, które równoważą ich tematykę historyczną. O połączenie bowiem elementów życiowych i formalnych chodzi, a nie wyłącznie o ich ekspozycję na scenie. Z drugiej jednak strony Witkacy wyraźnie zaznacza, iż: „Pojęcie Czystej Formy jest pojęciem granicznym, tzn., że nigdy żadne dzieło nie może być okazem absolutnie Czystej Formy, ponieważ jest dziełem danego rzeczywistego indywiduum, a nie tworem jakiegoś niewyobrażalnego, abstrakcyjnego ducha”³⁶. To znaczy, że artysta jako indywiduum jest nosicielem treści życiowych, wyobrażeniowych, personalnych, uczuciowych, które „zanieczyszczają” Czystą Formę. Z tego wynika, iż nie całe dramaty Słowackiego można traktować jako dzieła Czystej Formy, Witkacy uważa, bowiem iż jego sztuki składają się jedynie z elementów, które pozwalają na odkrycie „formalnego piękna”³⁷, czyli składników burzących schemat, prawiających odbiorcę w stan zaskoczenia.

Przede wszystkim jednak Witkacy w swoich tekstach krytycznych pisze pozytywnie o artystach, będących nowatorami, rewelato-

³⁴ Badacze zwracali też uwagę na „świadomość własnej fikcyjności postaci”, która była nazywana przez L. Sokoła ironią romantyczną. L. Sokół, *Groteska w teatrze Stanisława Ignacego Witkiewicza*, dz. cyt., s. 161.

³⁵ Por. J. Błoński, *Witkacy na zawsze*, Kraków 2003, s. 306.

³⁶ S. I. Witkiewicz, *Parę słów w kwestii stosunku formy do „treści”*, w: *Teatr i inne pisma o teatrze*, dz. cyt., s. 281.

³⁷ S. I. Witkiewicz, *Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze*, w: *Teatr i inne pisma o teatrze*, dz. cyt., s. 41.

rami dziedzin, które reprezentowali. Sztuki Słowackiego występują więc w jego uwagach jako częściowe realizacje Czystej Formy w teatrze, przede wszystkim dlatego, iż w utworach autora *Balladyny* syntetycznie, na sposób harmonijny, współgrają elementy formalne oraz elementy „znaczeniowe”. Odpowiadając Tadeuszowi Nałęczowi-Lipce wyjaśnia, iż sam tekst jest równie ważny i podając jako przykład dramaty Słowackiego zauważa, iż pisane przez wieszczka dramaty dają możliwości zarówno reżyserom, jak i aktorom do: „stworzenia scenicznej konstrukcji działającej artystycznie niezależnie od treści życiowych jako takich, konstrukcji, w które są one wchłonięte w całość artystycznego wrażenia i nie narzucają się jako takie”³⁸.

Konkluzje

Juliusz Słowacki jest przywoływany w rozważaniach Witkacego w ramach postulatów związanych z teorią Czystej Formy na zasadach *exemplum*, jako potwierdzenie oraz ilustracja prezentowanych tez dotyczących współczesnego teatru i literatury. Obecność Słowackiego w uwagach Witkacego będzie zauważalna na dwóch poziomach refleksji krytycznej: w ramach nowatorstwa Słowackiego, jego podejścia do historii oraz w spostrzeżeniach związanych bezpośrednio z samą inscenizacją dzieł „wielkich mistrzów”.

Poziom pierwszy refleksji jest obecny w rozważaniach dotyczących *Formalnych wartości dzieł Micińskiego*, w których autor *Szewców* zauważa: „Przechodząc do twórczości scenicznej Micińskiego, uważam, że jest to jedyny polski geniusz sceniczny naszej epoki od czasów Słowackiego, z tym samym wypiętrzeniem się w daleką

³⁸ S. I. Witkiewicz, *Odpowiedź p. Nałęczowi-Lipce na artykuł w 15 nr „Życia Teatru” z r. 1925*, w: *Bez kompromisu...*, dz. cyt., s. 365.

przyszłość jak w poezji”³⁹. Przytoczony cytat wskazuje, iż pewne elementy, które odkrył Witkacy w dziele Micińskiego, są również charakterystyczne dla twórczości Słowackiego. Będzie to więc „nowość” w podejściu do historii, a także wartości tkwiące immanentnie w twórczości obu pisarzy, czyli twórcze poszerzenie skojarzeń poetyckich, wyobraźni, z utrzymaniem i eksplikacją tajemnicy metafizycznej i przeżycia metafizycznego w formie autentycznej i szczerze działającej na odbiorcę. Miarą uznania Witkacego jest więc uniwersalizm twórcy, czyli wykorzystanie przez niego szerszej problematyki, chociażby narodowej, w sposób nieskrępowany oraz umieszczenie jej w szeregu podstawowych pytań i zagadnień.

Drugą grupą zjawisk, które mogły sprawić, iż Witkacy powoływał się w swoich rozważaniach na Słowackiego są zagadnienia związane z deformacją i groteską: „Nowe formy są osiągalne jedynie przez deformację rzeczywistości”⁴⁰. Deformacja wynika z „nienasylenia formą”, ta z kolei z paralelną do zaniku jedności osobowości, mechanizacją życia społecznego. W dramatach Słowackiego, artysta dostrzega przede wszystkim związek wypowiedzianych treści z ukazywaną akcją oraz istnienie artystycznej perwersji możliwej do realizacji na scenie przez elementy wizualne i dźwiękowe. Dla Witkacego pojęcie „perwersji artystycznej” jest motorem kreacji, podstawową zasadą sztuki, którą definiuje następująco: „tworzenie z kombinacji elementów jako takich nieprzyjemnych i sprzecznych całości większych, posiadających konstrukcję artystyczną”⁴¹.

³⁹ S. I. Witkiewicz, *Formalne wartości dzieł Micińskiego*, w: *Bez kompromisu...*, dz. cyt., s. 154.

⁴⁰ S. I. Witkiewicz, *O rzeczowości krytyki. Credo Stanisława Ignacego Witkiewicza*, w: *Bez kompromisu...*, dz. cyt., s. 199.

⁴¹ S. I. Witkiewicz, *Parę słów w kwestii „wielkości” form w Nowej Sztuce*, w: *Bez kompromisu...*, dz. cyt., s. 51.

Tak ujmowana perwersja artystyczna, rozumiana jako przełamywanie istniejących form, ich absorpcję w nowe układy, jest synonimem postępu w sztuce. W dramacie, treści życiowe są silniej obecne, ale nie odgrywają zbyt dużej roli, to raczej ich spiętrzenie, kumulacja, czy zestawienie może wywołać estetyczne nasycenie odbiorcy. Dlatego tak zdefiniowana perwersja artystyczna jest dla niego czynnikiem rewolucyjnym w zakresie zmian w różnych formach dramatycznych, ale i wartością, której poszukiwał w twórczości „wielkich mistrzów”, w tworzonych przez nich dziełach.

I tutaj dochodzimy do sedna naszych rozważań, pozostaje jedynie wyliczyć charakterystyczne chwyty, używając określenia Witkacego z przywołanego cytatu – „elementy sprzeczne”, które dostrzegaliśmy w dramatach Słowackiego. Będzie to więc mnożenie w dziele punktów kulminacyjnych świadczących o nowatorstwie artysty, wykorzystywanie elementów groteskowych i makabrycznych, stosowanie ironii, nagłych załamania akcji, kontrastów⁴². Aby dotrzeć do odbiorcy w zmechanizowanych czasach, bo tak odbierał Witkacy epokę mu współczesną, należy nim wstrząsnąć przede wszystkim skalą zastosowanych środków, odpowiednim językiem i takim sposobem jego użycia za jakim tęskni Jan Maciej Karol Wścieklica, bohater jednego z dramatów autora *Szewców*: „ta nasza mowa nie z tego świata, ten przeklęty wolapiuk, czy jakie inne esperanto, którym my mówimy – chamsko cywilizowany melanż – podobał mi się kiedyś. Teraz chciałbym mówić jak Słowacki...”⁴³.

⁴² Wszystkie te pojęcia zostały gruntownie i wnikliwie opisane w pracach poświęconych obu twórcom, więcej czytaj w: L. Sokół, *Groteska w teatrze Stanisława Ignacego Witkiewicza*, dz. cyt.; J. Błoński, *Parodia i szyderstwo*, w: *Witkacy na zawsze*, dz. cyt.; J. Ławski, *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005.

⁴³ S. I. Witkiewicz, *Jan Maciej Karol Wścieklica*, w: *Dramaty*, t. III, tom VII *Dzieł Zebranych*, dz. cyt., s. 13.

V.

„W wir tej nocy diabli biorą” - wiry w poezji modernistycznej. Wstępne rozpoznania

Zacznijmy od kilku cytatów:

Moja dusza jest łąką chaotycznych kwieci –
Czasami nęcą ją gwiazdy, czasami usta świeże,
A czasem, księżycowe ściele sobie leże
I z niego w wir życiowych rzuca się zamieci

Kazimiera Zawistowska, incipit
*Moja dusza jest łąką chaotycznych kwieci*¹

A może nasze życie zda im się bezruchem,
Albo wirem atomów bez celu i myśli?
A to, co my zowiemy naszym żywym duchem –
dla nich jest cieniem, który cienie w cieniu kreśli.

Antoni Lange, *Rozmyślania LIV*²

I unosząc w swych berłach wieczności promienie,
W kabalistycznym tańcu wirują po sali –
Damy, jak tulipany – pазie, jak złocienie,
Królowie, jak lotosy, które żądza pali!

Bolesław Leśmian, *Kabała*³

*Cytat w temacie tekstu pochodzi z: J. Tuwim, *Bal w operze*, w: *Wiersze wybrane*, oprac. M. Głowiński, Wrocław 1986, s. 227.

¹ K. Zawistowska, *Moja dusza jest łąką chaotycznych kwieci*, w: *Utwory zebrane*, oprac. L. Kozikowska-Kowalik, Kraków 1982, s. 100.

² A. Lange, *Rozmyślania LIV*, w: *Wiersze wybrane*, Kraków 3003, s. 82.

Na podstawie przytoczonych przykładów widać, iż już dosyć wysoka częstotliwość występowania wirów w poezji modernistycznej, a także podobieństwa kontekstów, w jakich wir występuje, skłania nas do odpowiedzi na pytanie o ich funkcje i znaczenie. Badacze literatury zajmowali się wirem jako elementem „topiki chaosu wartości”, będącym kulminacją Berentowskich „złych wirów wielkomięskich”⁴ (jak ujmowała omawiane pojęcie Magdalena Popiel) bądź funkcjonujących jako dynamiczny element młodopolskich tańców, przede wszystkim w ich wersjach pesymistycznych (taniec śmierci), pokazując „skłonność do negatywnej oceny tańca w naszym kręgu kulturowym”⁵, polegającym na wykluczeniu go ze sfery sacrum, jak uczyniła to Maria Podraza-Kwiatkowska.

Frazy ze słowem „wir” zaczęły ujawniać się w literaturze polskiej w tłumaczeniach twórczości francuskich symbolistów dokonywanych przez poetów Młodej Polski (Kazimierę Zawistowską, Bronisławę Ostrowską, Zenona Przesmyckiego) w drugiej połowie XIX wieku. Już w pierwszych przekładach kanonicznych utworów francuskich poetów można odnaleźć liczne konteksty i znaczenia wirów, które w podobnych konfiguracjach ujawnią się następnie w utworach poetów Młodej Polski. Baudelaire, interpretując twórczość Rubensa w znanym utworze *Sygnaty*, zauważył, iż na jego obrazach życie „kłębi się, wiruje, kręci”⁶, czyniąc w ten sposób przesłanki do witali-

³ B. Leśmian, *Kabala*, w: *Poezje wybrane*, Wrocław 1983, s. 20.

⁴ Tak właśnie ujmuje wir M. Popiel w książce *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, Kraków 1999, s. 210-213. Popiel wskazuje na Baudelaire’a, jako na tego, który był prawdopodobnie prawodawcą tej – jak to ujmuje Popiel – zużytej kliszy językowej.

⁵ M. Podraza-Kwiatkowska, *Memento mori i memento vivere (o tańcu)*, w: tejże, *Somnambulicy – dekadenci – herosi*, Kraków 1985, s. 463.

⁶ Ch. Baudelaire, *Sygnaty*, przeł. Z. Bieńkowski, w: *Symboliści francuscy (od Baudelaire’a do Valery’ego)*, Wrocław 1965, wybór, wstęp i oprac. M. Jastrun,

stycznego czytania wirów i osadzając je w kontekstach wyrażających ruch, żywioł, zmysłowość i twórcze pobudzenie. Intensyfikacja występowania różnego rodzaju wirów w poezji XIX wieku nie jest tylko i wyłącznie cechą poetyki Baudelaire’a (do którego ogranicza się Magdalena Popiel⁷). Jedno z podstawowych znaczeń wiru w poezji modernistycznej zostaje spetryfikowane w kanonicznym, wielokrotnie naśladowanym przez modernistów, przetłumaczonym przez Zenona Przesmyckiego, wierszu Arthura Rimbauda *Statek pijany* z 1871 roku:

Zbudzenie me na morzu święcił wir powietrzny.
 Dziesięć nocy, jak korek tańczyłem po fali,
 W której ludzie kołowrót widzą ofiar wieczny –
 Nie tęskniąc do mdłych latarń znikłych gdzieś w oddali.

Arthur Rimbaud, *Statek pijany*⁸

Wir w utworze Rimbauda jest apoteozą wolności i potencjalności, to zdanie się na przypadek wynikający z ucieczki od wielkich skupisk ludzkich oraz preferowanie przez podmiot nieograniczonych możliwości wyboru i decyzji⁹. Inny wir możemy odnaleźć w przełożonym przez Bronisławę Ostrowską utworze Jeana Moréasa, zaczynającym się incipitem „*Myślę o mórz błękitnie, o słodkich zachodach...*” (*Stanca XVI* z księgi I):

s. 13. W tekście niniejszym posługuję się utworami przełożonymi przede wszystkim przez poetów Młodej Polski. Wyjątek stanowi powyższy cytat.

⁷ M. Popiel, *Ironia, paradoks i „człowiek dostojny”*. „Próchno” Wacława Berenta, w: *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, Kraków 1999, s. 210-213.

⁸ Oba cytaty z A. Rimbaud, *Statek pijany*, przeł. Miriam (Zenon Przesmycki), w: *Symboliści francuscy...*, dz. cyt., s. 153.

⁹ Więcej o dynamice ruchu w utworach Rimbauda czyt. w: H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki*, przeł. E. Felisiak, Warszawa 1978, s. 130-134.

Myślę o mórz błękiecie, o słodkich zachodach,
O zapienionej grozie w wodnych wirów leju...
Krabich norach, robaczycy łodziach i niewodach,
Modrookiej nereidzie, Glaukusie, Proteju (...)

Jean Moréas, incipit

*Myślę o mórz błękiecie, o słodkich zachodach...*¹⁰

Wymieniony we fragmencie Proteusz, syn Okeanosa i Tetydy, to postać mitologiczna, której główną cechą był dar zmieniania się i wcielania w różne formy. Wir, zestawiony z Proteuszem, jest więc ponownie znakiem dynamicznym, sygnalizującym wolność i niezależność, które dane są jednostce. Wir występuje również w sonecie mniej znanego francuskiego symbolisty Alberta Samaina, zaczynającym się incipitem *Czarny Kozieł ciemności przeryzna pustkowie...* z cyklu *Samotna aleja*:

Czarny Kozieł ciemności przeryzna pustkowie:
To wieczór krwi i zbrodni! Twe wstydu osłony
W toń bezdenną rozkoszy wir porwał szalony,
A północ ku nam zwraca oczodoły swoje.

Albert Samain, incipit

*Czarny Kozieł ciemności przeryzna pustkowie...*¹¹

W zacytowanym powyżej utworze wir jest z kolei czynnikiem apokaliptycznym, sowa – symbol mądrości ma puste oczodoły, obrazowanie apokaliptyczne zostaje podkreślone elementami symboliki eschatologicznej: wyciem przerażających wiatrów, rozszarpywaniem ciał przez szpony sępów i widokiem nagich dusz, szepczących na ko-

¹⁰ J. Moréas, *Myślę o mórz błękiecie...*, przeł. B. Ostrowska, w: *Symboliści francuscy...*, dz. cyt., s. 210.

¹¹ A. Samain, *Czarny Kozieł ciemności...*, z cyklu *Samotna aleja*, przeł. K. Zawistowska, w: *Symboliści francuscy...*, dz. cyt., s. 214.

lanach pokutne psalmy. Apokalipsę wyznacza wir totalny, sięgający zgrozę i zniszczenie, burzący wartości duchowe, wir mrocznych zmysłów i pożądań, element obrazowania orgiastycznego i atmosfery sabatu w miejscu opuszczonym przez cywilizację.

Warto również zwrócić uwagę na popularność różnych form wirów w kulturze przełomu wieków. Słowo to stało się tytułami najważniejszych powieści kryzysu światopoglądowego, czyli *Wirów* Henryka Sienkiewicza i Stanisława Brzozowskiego¹², a w estetyce anglosaskiej dało nazwę mało znanemu u nas kierunkowi wertycyzmowi (od łac. *vortex* – wir), który działał krótko w Anglii około roku 1915 i był reprezentowany przez takich twórców jak William Roberts, Henri Gaudier Brzeska czy Ezra Pound. To zresztą Pound nazwał wir w sposób kluczowy dla niniejszego tekstu, definiując go w 1914 roku jako „punkt maksymalnej energii”¹³.

Podstawowym znaczeniem „wirów” rozumianych jako istotne słowo epoki jest jego, nasycone skojarzeniami dezintegracyjnymi, pole semantyczne. Jest to określenie, jak sądzę, związane z tym, o czym pisał Ryszard Nycz analizując myśl krytyczną Antoniego Potockiego, a mianowicie z „podmiotowym odkrywaniem fundamentalnej dynamiki rzeczywistości”¹⁴. Wir, wczytując się w rozważania Nycza, może więc być synonimem zjawiska, w czasie którego: „Artystyczna kon-

¹² Jak zauważyła Z. Wójcicka analizując obie powieści: „W obu powieściach wir jest znakiem obecnego we wszechświecie ruchu, a w świecie przedstawionym powieści symbolem rewolucji. Ten symbol, zdaniem badaczy, odsyła do ideologii, w którą wpisana została zagłada starego porządku. Zasyfrowane w nim sensy wskutek odniesień do natury tłumią jednak katastrofizm; rewolucja pojawia się jak wir powietrzny, nie buduje, lecz burzy i niszczy, po czym ustaje.” Por. Z. Wójcicka, *Konteksty „Wirów” Henryka Sienkiewicza*, „Ruch Literacki” 2007, nr 2, s. 191.

¹³ Por. E. Pound, *Vorticism*, w: *Early Writings. Poems and Prose*, New York 2005, p. 278. Por. również hasło *Wertycyzm*, w: G. Gazda, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2000, s. 661.

¹⁴ Por. R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 24.

strukcja odsłania swą nie-czystość, rozluźnia się ukazując heterogeniczność materiału, tematu, organizacji czy podmiotowych instancji”¹⁵. Przywołane powyżej młodopolskie tłumaczenia utworów francuskich symbolistów ujawniają pewien katalog kontekstów (Apokalipsa, życie, witalizm, potencjalność), które były tłem dla występowania różnego rodzaju wirów w poezji modernistycznej. Warto wobec tego zastanowić się, czy można owe konteksty ująć w paradygmaty ujawniające pewne prawidłowości natury nie tylko semantycznej, ale i chronologicznej. Wszystkie analizowane poniżej poziomy występowania omawianego pojęcia mają charakter komplementarny i złożony, w niniejszym tekście interesować mnie będzie głównie estetyczny¹⁶ kontekst funkcjonowania wirów w utworach przełomu XIX i XX wieku. Wir występuje więc w liryce modernistycznej¹⁷ jako uporczywie powtarzający się motyw, figura wyobraźni ze znaczeniami, które można podzielić na pięć podstawowych kręgów semantycznych.

1.

Wir rozumiany jako synonim stanów psychicznych podmiotu, bohatera. Często są to stany pesymistyczne, ale i też takie, które są związane z pożądaniem seksualnym, witalizmem oraz ogólnym pobudzeniem twórczym jak chociażby „wir życiowych zamieci” z zacytowanego na wstępie utworu Zawistowskiej. Dzięki wirom podmiot wyraża własne zagubienie, polegające na ekspozycji alienacji oraz zakwestionowaniu podstawowego medium, czyli języka jako

¹⁵ Tamże, s. 41.

¹⁶ Stąd pominięte zostaną w niniejszym tekście te znaczenia motywu wiru, które związane są z eskalacją wielkich wydarzeń historycznych (1905, 1914–1918).

¹⁷ Przez lirykę modernistyczną rozumiem w tekście ten element formacji modernistycznej, której początki łączy się z początkami Młodej Polski, a lata 60. czy 70. XX wieku uważane są za jej koniec. Por. przyp. 1 ze *Wstępu* w niniejszej książce.

środka komunikacji. W słynnym *Liście Lorda Chandos* Hugona von Hofmannsthala, opublikowanym w 1902 roku, można bowiem znaleźć takie oto wyznanie będące odzwierciedleniem kryzysu modernistycznej jaźni oraz odczucia totalnej anarchii wynikającej chociażby z Nietzscheańskiej Śmierci Boga:

(...) abstrakcyjne słowa, którymi się jednak zgodnie z naturą język musi posługiwać, aby wypowiedzieć jakikolwiek sąd, rozpadają mi się w ustach jak zbutwiałe grzyby (...) Wszystko rozpada mi się na kawałki, te kawałki znowu na kawałki i nic już nie daje się scalić pojęciem¹⁸.

Wir jako obrazowy odpowiednik stanów podmiotu pojawiał się w opisach natury. W czwartym utworze z cyklu *Nasz wiśniowy sad* Józefa Ruffera spotykamy ekstatyczny opis wiosny, która wprawia ciała bohaterów utworu w rodzaj cielesnego opętania. Ekspresja ruchu zostaje uzupełniona dynamizującą całe obrazowanie interpunkcją, finałem zespolenia dwóch rzeczywistości jest zacieranie się granic, które łączą uniwersum podmiotu (pojawiające się w kolejnych strofach „gibkie ciała”) i świat przyrody:

Hej! Nagie, gibkie nasze ciała
 Taneczna radość opętała!...
 Tańcem się naszym sad przelewa!...
 Wir porwał w tan wiśniowe drzewa!!...

Józef Ruffer, *Nasz wiśniowy sad*¹⁹

¹⁸ Cytuję za: E. Kuźma, *Z problemów świadomości literackiej i artystycznej ekspresjonizmu w Polsce*, Wrocław 1976, s. 112. Patrz też: R. Nycz, *Poetyka epifanii a początki nowoczesności*, w: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 100-103.

¹⁹ *Nasz wiśniowy sad*, w: J. Ruffer, *Wybór poezji*, wybór i oprac. M. Wyka, Kraków 1985, s. 91.

Bardzo często podmiot, szczególnie w stanach niezwykłego pobudzenia, zaczyna uczestniczyć w wydarzeniach, które wydają mu się być sekwencją zdarzeń nagłych i niespodziewanych, wirem pełnym niespodzianek, ale i przestróg. Wir może wtedy wyrażać lęk przed zagubieniem, zatraceniem własnej osobowości wobec świata, nad którym człowiek utracił kontrolę:

Śród ciągłych świata staję przeobrażeń,
Jako zbłąkany w tumanów oponie,
Dziś tu a jutro tam skroń wrzącą kłonię,
Porwany wirem szalonych wydarzeń.

Z. Przesmycki, incipit
Śród ciągłych świata staję przeobrażeń...,
cykl sonetów *Na progu życia*, sonet I²⁰

W podobnym znaczeniu pojawia się wir w innym utworze Przesmyckiego, w *Stimmung*, w którym występuje jako ekwiwalent nastroju poety, błądzącego nocą po ulicach ówczesnej metropolii. Miasto to jest w utworze Miriama ziemią jałową, pustą i nieludzką przestrzenią, obecny w utworze wir podkreśla brak zakorzenienia jednostki, prowadzący do wszechogarniającego uczucia samotności²¹:

O miejskie, wietrzne pochmurne wieczory,
Gdy wiry prochów po kamieniach tańczą,
Mrok – latarnianych ócz błyska szarańczą,
Ulice zieją jak jaskiń otwory!

Z. Przesmycki, *Stimmung*²²

²⁰ Z. Przesmycki (Miriam), *Śród ciągłych świata staję przeobrażeń...*, w: *Wybór poezji*, wybór i oprac. T. Walas, Kraków 1982, s. 90.

²¹ O wirze w modernistycznych miastach pisałem więcej w: M. Kochanowski, *Powieści Witkacego wobec schematów powieści popularnej*, Białystok 2007, s. 148-149.

²² Z. Przesmycki (Miriam), *Stimmung*, w: *Wybór poezji*, wybór i oprac. T. Walas, Kraków 1982, s. 98.

Warte odnotowania są również występowania wirów w utworach, w których obecna jest zasada korespondencji, pojawiająca się w słynnym wierszu Wincentego Koraba Brzozowskiego *Powinowactwo cieni i kwiatów o zmierzchu* z dwukrotnie powtórzoną frazą „wśród wirowań eterów przestrzeni”, ale i w innym utworze tego autora, w którym wir występuje w formie czasownikowej i oznacza fascynację podmiotu natłokiem wrażeń, często odbieranych za pomocą wielu zmysłów, które wchodzą ze sobą w różne syntezy, korespondencje i transpozycje:

Wirują, płyną w zmierzchu senne, mgliste tonie,
Zlewają się ze sobą, stapiają w jedną
Ukojenia harmonię: barwy, głosy, wonie.

Stanisław Korab Brzozowski, incipit
*Barwy błyszczące, jasne*²³

2.

W kulturze modernistycznej, której podstawą było napięcie między tym, co jawne a tym, co ukryte – zgodnie ze słynną tezą Amiela określającą krajobraz jako stan duszy – wir funkcjonuje jako symboliczny element konstrukcji związanych z pokonywaniem przestrzeni. Jego wystąpienie oznacza zaburzenia w świecie materialnym, zarówno na osi wertykalnej – wir postaci wzbijających się do góry, chociażby sylwetek połączonych różnego rodzaju tańcami, korowodami, tumanami, na przykład w malarstwie Młodej Polski w obrazach Wojciecha Weissa, Witolda Wojtkiewicza, a szczególnie Jacka Malczewskiego (*W tumanie* 1893/1894, *Błędne koło* 1895/97), ale też jest to pokonywanie przestrzeni rozumiane w sposób horyzontal-

²³ S. Korab-Brzozowski, incipit *Barwy błyszczące, jasne*, „Życie” 1899, nr 1.

ny, z wykorzystaniem okrętów i pływających machin oraz z towarzyszeniem różnych eterycznych postaci.

Do tego typu tekstów, dla których wzorcem i tekstem podstawowym był *Statek pijany* Rimbauda należy chociażby utwór Józefa Jedlicza *Błądny okręt* (wir występuje w nim aż trzy razy) oraz wiersz Zenona Przesmyckiego zatytułowany *Wieczory w górach* z tomu *Z czary młodości*, w którym srebrne mgły zostają porównane do fantastycznego wiru sunących się nad wodą duchów. Składniki natury zaczynają w utworze pełnić rolę ekwiwalentów innej rzeczywistości, wieczór zaś jest tą porą dnia, w czasie której to co widzialne, jasne, podane prawom rozumu, zaczyna nabierać iluzorycznych kształtów. Wir staje się więc w utworze Przesmyckiego swego rodzaju progiem, bramą dynamizującą szereg wizji:

Wieczorem.
Sunie wir ten fantastyczny
Jakby duchów poczet liczny
Wieczorem.

Zenon Przesmycki, *Wieczory w górach*²⁴

Wiry, szczególnie wiry oceaniczne, pojawiają się w wielu utworach tego poety, między innymi w wizyjnym *Świętym ogniu*, mają one charakter inicjacyjny, sygnalizują momenty przejść i przemian w życiu jednostki – w *Minionych dniach* poeta mówi o płaszących wirach młodości. Przyroda pełni w utworach Przesmyckiego najczęściej rolę symbolicznego tła, a sam podmiot doświadcza licznych przemian, które opisywane są w ściślejszej zależności z naturą. Wizyjnym ekwiwalentem swoistego paktu między jednostką a otoczeniem, pokazującym jednocześnie kreacyjną moc poety, staje się wtedy właśnie wir.

²⁴ Z. Przesmycki (Miriam), *Wieczory w górach*, w: *Wybór poezji*, wybór i oprac. T. Walas, Kraków 1982, s. 51.

3.

Inną odmianą wirów w poezji modernistycznej będą wiry potraktowane jako elementy inspiracji filozoficznych związanych z lekturami Schopenhauera i obecnością w jego pismach akcentów pesymistycznych, nihilistycznych i deterministycznych, pojawiających się w opisach błędnych kół, otchłani, motywów akwaticznych²⁵. Równie istotne są ślady lektur pism Nietzschego, szczególnie w charakterystyce ekstatycznej sztuki dionizyjskiej i samego Dionizosa, pojęcia prawdy jako „armii metafor i metonimii”²⁶, a także Bergsona i jego koncepcji „ewolucji twórczej” rozumianej jako ciągły ruch, pęd i przełamywanie barier przez „wir wznoszony przez wielkie tchnienie życia”²⁷.

Jednym z wielu utworów, w którym można odnaleźć inspiracje filozoficzne, jest sonet Przesmyckiego zatytułowany *Ave Vita!*. Wir występuje w tym wierszu w kilku znaczeniach, jest elementem odzwierciedlającym dynamizm natury, ale i współuczestniczy w ogólnych obserwacjach podmiotu dotyczących przemijania i na Nietzscheński sposób rozumianego życia. Życie to, obrazowane przez niepokorną wodę, wiry, ukazuje potencjalność wyboru. I dzięki temu

²⁵ Więcej o recepcji Schopenhauera w okresie Młodej Polski czytaj w: J. Tu-czyński, *Schopenhauer a Młoda Polska*, Gdańsk 1969.

²⁶ Jak zauważa M. Kopij recepcja Nietzschego w Polsce rozpoczęła się w 1890 roku od omówienia na łamach „Prawdy” *Umysłów współczesnych* Geорга Brandesa autorstwa Ludwika Krzywickiego, a pierwsza wzmianka o Nietzschem w piśmiennictwie polskim dostrzeżona przez Kopij pochodzi z wydanej we Lwowie pracy Leona Pinińskiego z 1883 roku *O operze nowoczesnej i znaczeniu Ryszarda Wagnera oraz o Parsifalu Wagnera*. Por. M. Kopij, *Friedrich Nietzsche w literaturze i publicystyce polskiej lat 1883–1918*, Poznań 2005, s. 10, 21.

²⁷ H. Bergson, *Pamięć i życie*, przeł. A. Szczepańska, Warszawa 1988, s. 97. Na przytoczone zdanie zwraca również uwagę A. Wydrycka w swojej monografii poezji Bronisławy Ostrowskiej: „...Rymów gałązeczki skrzydlate...”. *W świecie poetyckim Bronisławy Ostrowskiej*, Białystok 1998.

wyborowi podmiot odnajduje satysfakcję z bycia w świecie, ujawnia pragnienie wciągnięcia przez wir będący właśnie synonimem życia:

O, pochwyć mię, Maelstromie, niech wir twój mię żenie,
Gdzie sny, myśli tryskają, jako raket wianki,
Gdzie łuny burz dziejowych, blaski z ocz kochanki
Spływają w jedno wzlotów, szarów płomienie

Zenon Przesmycki (Miriam), *Ave vita!*²⁸

Inspiracje z lektury pism Schopenhauera są widoczne w *Rozmyślaniach* Antoniego Langego. Utwór XXXV z tego cyklu zawiera następującą strofę:

Żem się sto razy rodził, umierał sto razy,
Przetom dziś umęczony życiem tylokrotnym
I śmiercią tylokrotną... A lodowe głązy
Rosły mi wciąż w tych przemian wirze kołowrotnym

Antoni Lange, *Rozmyślania nr XXXV*²⁹

„Wir kołowrotny” jest określeniem pesymistycznym, charakteryzującym podmiot jako jednostkę zdeterminowaną i pozbawioną możliwości wyboru³⁰. Dwie ostatnie strofy utworu są wyraźnym podkreśleniem bezsensu egzystencji, obrazują pesymistyczną naturę

²⁸ Z Przesmycki (Miriam), *Ave vita!*, w: tegoż, *Wybór poezji*, wybór i oprac. T. Walas, Kraków 1982, s. 42.

²⁹ A. Lange, *Żem się sto razy rodził... Rozmyślania*, nr XXXV, w: tegoż, *Wiersze wybrane*, Kraków 2003, s. 55.

³⁰ M. Podraza-Kwiatkowska zestawia „wir kołowrotny” Langego z takimi określeniami z wierszy innych poetów młodopolskich jak „ciemne kołowroty” czy „szereg przemian nieskończony” tłumacząc ich występowanie w nawiązaniu do idei reinkarnacji, por. teź, *Sytuacja uwięzienia i zdobywania wolności. O jednym z młodopolskich symboli – kluczy*, w: *Wolność i transcendencja: studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001, s. 17.

stanu wirowania, jako tego, który, inaczej niż u Przesmyckiego, odbiera człowiekowi możliwość wyboru.

Również pod wpływem filozofii Schopenhauera powstał utwór Micińskiego zatytułowany *Reinkarnacja* z tomu *W mroku gwiazd*, w którym oprócz nawiązania do pism autora *Świata jako wili i wyobrażenia* dostrzec można też związek z jednym z najsłynniejszych utworów modernistycznych, czyli ze *Statkiem pijanym* Rimbauda:

Ale mój okręt wiry niosą –
Przebóg! Pod więzień śliskie ściany –
rozpacz mię krwawą zlewa rosą.

Tadeusz Miciński, *Reinkarnacja*³¹

4.

Wir pojawiał się również w utworach poetyckich w związku z popularnością tematyki eschatologicznej w literaturze modernistycznej³². W utworach katastroficznych wir obrazował „burzenie

³¹ T. Miciński, *Reinkarnacja*, w: tegoż, *Poezje*, dz. cyt., s. 123.

³² Jak zauważyła A. Wydrycka: „Prawie każdy poeta zaprezentował swoją wersję końca świata, mniej lub bardziej rozbudowaną, mniej lub bardziej wizyjną, głęboko pesymistyczną albo optymistycznie zabarwioną nadzieją jakiegoś nowego początku.” w: tejsze, *Czy kobiety lubią Apokalipsę? Motywy apokaliptyczne w liryce młodopolskich poetek*, w: *Apokalipsa. Symbolika – tradycja – egzegeza*, red. K. Korotkich, J. Ławski, t. II, Białystok 2007, s. 399. Por. również rozważania E. Kuryluk dotyczące malarstwa drugiej połowy XIX wieku oraz opisaną przez nią „wirującej linii” w malarstwie i rysunku modernistycznym. Więcej czyt. w: E. Kuryluk, *Wiedeńska apokalipsa. Eseje o sztuce i literaturze wiedeńskiej około 1900*, Kraków 1974, s. 27. Z kolei W. Gutowski pisał o młodopolskich obrazach eschatologii, iż: „Obrazowość eschatologiczno-apokaliptyczna była dwuwartościowym szyfrem, w którym modernści wyrażali zarówno rozpacz i ból istnienia, jak i projektowali wzory nowej, przebóstwionej rzeczywistości.”, w: W. Gutowski, *Pokusy nicości i tajemnice Pełni. Młodopolskie obrazy eschatologii*, w: *W kręgu Młodej Polski*.

starych form, aby na jej miejscu mogła powstać nowa”³³. Jednym z najbardziej znanych i rozpoznawalnych w liryce XX wieku utworów opisujących Apokalipsę jest *Drugie przyjście* Williama Butlera Yeatsa z roku 1919:

Kołując coraz to szerszą spiralą,
Sokół przestaje szukać sokolnika;
Wszystko w rozpadzie, w odśrodkowym wirze;
Czysta anarchia szaleje nad światem.

William Butler Yeats, *Drugie przyjście*³⁴

Identyczne obrazowanie ma miejsce również w chronologicznie wcześniejszym *Symbolu* Wacława Wolskiego, w którym występuje monumentalny sfinks, będący w poezji Młodej Polski, jak zauważyła Podraza-Kwiatkowska, elementem problematyki epistemologicznej,

Prace ofiarowane Marii Podrazie-Kwiatkowskiej, pod red. M. Stali i F. Ziejki, Kraków 2001, s. 14.

³³ M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolska wyobraźnia katastroficzna. Zarys problematyki*, w: *Wolność i transcendencja: studia i eseje o Młodej Polsce*, dz. cyt., s. 64. Zjawisko „następstwa form” zostało opisane przez twórców z kręgu „Zdroju”, u których wir również występuje jako element topiki eksplozji, katastrofy, jak pisał Jan Stur w „Zdroju”:

Ujrzałem czeluście.
W serca uderzył tańczący seans – wir
Tańczący seans – wir
Widzeń przejasny ogarnął mnie krzyk:
Tam jeno – konajmy! Hej! – Tam - -?
Prawda!!!

Jan Stur, *Amen*, w: „Zdrój” 1920, numer czerwcowy. Korzystam z antologii *Krzyk i ekstaza. Antologia polskiego ekspresjonizmu*, wybór i wstęp J. Ratajczak, Poznań 1987, s. 351.

³⁴ W. B. Yeats, *Drugie przyjście*. Korzystam z antologii *Z Tobą, więc ze wszystkim. 222 arcydzieła angielskiej i amerykańskiej liryki religijnej*, wybór przeł. i oprac. S. Barańczak, Kraków 1992, s. 257.

„odpowiedzi na pytanie”³⁵. Zarówno w wierszu Yeatsa jak i w utworze Wolskiego wir, jako moment graniczny³⁶, inicjacyjny, jest jednocześnie chwilą przeobrażenia. Utrata centrum, podstawy, zburzenie fundamentu odbywa się zarówno przez wir „odśrodkowy” z pierwszego utworu, jak i przez wir „szalony”. I jeden i drugi uczestniczą w kreowaniu rzeczywistości negatywnej, infernalnej, rządzonej przez sfinksa, będącego wcieleniem apokaliptycznej bestii:

Huczą w szalonym wirze po swoich orbitach
 We wszechświata otchłaniach planet ciemne groby
 (...)
 Sfinks o rysach zastygłych kamiennej Nioby
 Połyskami szmaragdu na czarnych łśni płytach

Wacław Wolski, *Symbol*³⁷

Apokalipsa młodopolska, sięgająca często do *Objawienia św. Jana*, była, jak zauważył Dariusz Trzeźniowski, odczytywana „(...) na Renanowski sposób jako Księga ludzkich doświadczeń, zapisują-

³⁵ Por. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, dz. cyt., s. 132-133. O metaforach „mieszających ze sobą żywioły” jako jednej z najważniejszych młodopolskich metafor, pisał już M. Stala, *Metafora w liryce Młodej Polski*, Kraków 1988, s. 269.

³⁶ Również w poemacie *Białystok* Antoniego Langego z 1906 roku i w utworze Bogusława Adamowicza *Płyniemy tak bezbronni...* wir jest elementem zarówno progowym, jak i finalnym:

Wir straszny porwał ziemię – biedną łódź zbłąkaną.
 Spójrz! Jaki wał niezmierny zamknął się nad nami
 I pękł – i śnieżną mgławicę się zakłębił pianą (...)
 Staczają się z bezmiarów światy konające –
 Aby na dnie wieczności martwym lec zwałiskiem.

Bogusław Adamowicz, *Płyniemy tak bezbronni...*, w: B. Adamowicz, *Wybór poezji*, wybór i oprac. J. Zieliński, Kraków 1985, s. 89.

³⁷ W. Wolski, *Symbol*, z tomu *Nieznany, Poezje*, Warszawa 1902. Korzystam z: *Antologii liryki Młodej Polski*, wstęp, wybór i oprac. I. Sikora, Wrocław 1990, s. 54.

ca przede wszystkim doświadczenie ziemskiego losu.”³⁸. Tego typu lektura Apokalipsy jest widoczna w innym utworze z przywołanego cyklu sonetów Przesmyckiego, w którym wir wydaje się być krótkim podsumowaniem pesymistycznej wizji apokaliptycznej nocy przełomu. Występuje tutaj, podobnie jak i w *Drugim przyjsciu*, jako streszczenie rozterek, wątpliń podmiotu, a więc jako element pejoratywny, oddający zagubienie jednostki:

Wir! Zawrót głowy! Nad nędzy odmętem
Duch mój się chwije pod zwątpień przemocą,
Miłość zda mu się widmem nieujętem (...)

Zenon Przesmycki (Miriam), cykl sonetów
Na progę życia, sonet II³⁹

Również w ujęciu apokaliptycznym, chociaż w zupełnie odmiennym kontekście, wir pojawi się w *Sznurze koralu* Bogusława Adamowicza, z tomu *Poezje*. Tytułowe korale wywołują w wy-

³⁸ D. Trzeźniowski, *Chrystus w młodopolskich Apokalipsach*, w: *Apokalipsa. Symbolika – tradycja – egzegeza*, red. K. Korotkich, J. Ławski, t. II, Białystok 2007, s. 377. Więcej o Apokalipsach i poezji katastroficznej w utworach modernistycznych czytaj w innych artykułach z przywołanego tomu (szczególnie teksty A. Wydryckiej, L. Wiśniewskiej, M. Bajko), a także m.in. w: H. Filipkowska, *Z problematyki mitu w literaturze Młodej Polski*, w: *Problemy literatury polskiej lat 1890–1939*, pod red. H. Kirchner i Z. Babickiego, seria I, Warszawa 1972; J. Kwiatkowski, *Od katastrofizmu solarnego do synów słońca*, w: *Młodopolski świat wyobraźni*, pod red. M. Podraza-Kwiatkowskiej, Kraków 1977; T. Walas, *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905)*, Kraków 1986; M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolska wyobraźnia katastroficzna. Zarys problematyki*, w: *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001; W. Gutowski, *Pokusy nicości i tajemnice Pełni. Młodopolskie obrazy eschatologii*, w: *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2001; D. Trzeźniowski, *W stronę człowieka. Biblia w literaturze polskiej (1863–1918)*, Lublin 2005.

³⁹ Z. Przesmycki, cykl sonetów *Na progę życia*, sonet II, w: tegoż, *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 91.

obraźni podmiotu wrażenia, które nabierają charakteru kosmicznego, symbolizują zamknięcie, opisywane w formie rozchodzących się kręgów, zaczynają przypominać koncepcję sferyczności Pitagorasa. Podmiot, obserwując zawieszony na szyi ukochanej korale, osiąga stan wszechczucia, zjednoczenia z całością bytu, połączenia ze sobą wszystkich istnień. Rozszerzanie się możliwości takiego połączenia jest opisywane poprzez coraz rozleglejsze przestrzenie, pierwszą z nich jest „sala kinkietów”, drugą sad jabłoni za oknem, w którym wszystkie elementy są powieleniem matrycy wyznaczonej przez tytułowe, obserwowane przez podmiot korale. Wrażenie istnienia harmonii i hierarchicznie powiązanych ze sobą sfer, zostaje zburzone przez skojarzenie owego niemalże mistycznego zespolenia, z realnym wyobrażeniem łańcucha z żelaza, a następnie „skucia” owym żelazem całej ziemi. Poprzez prowokowanie różnych obrazów i skojarzeń, ich wzajemnego przenikania się, a także ewokowanie wrażeń i doznań, Adamowicz czyni z apokaliptycznej wizji, w której występuje wir, punkt kulminacyjny całego utworu:

W wir kosmosów wieczystych zaplątane słońca
W jakiś chaos Porządków tłoczą się straszliwy.
Łańcuch się wyolbrzymia, zwija się, bez końca (...)

Bogusław Adamowicz, *Sznur korali*⁴⁰

5.

Wir w utworach awangardowych po roku 1918 pojawi się jako ekwiwalent stanów i obrazów pokazujących „odrywanie” się znaczenia od swoich przedmiotów. Tego typu zjawisko jest zapowiedzią

⁴⁰ B. Adamowicz, *Sznur korali*, w: B. Adamowicz, *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 105.

upadku wielkich opowieści i nowych prądów estetycznych, dla których pluralizm form oraz wir nie mają wyłącznie znaczenia pesymistycznego, ale posiadają również walor kreacyjny, zarówno w ludycznym, parodystycznym, anarchicznym czy wreszcie groteskowym kontekście. Zabiegi tego typu były już widoczne wcześniej, chociażby u Leśmiana, u którego w poezji, jak zauważył Janusz Sławiński: „(...) znaczenie znajduje się tu w ustawicznej gotowości do przechodzenia z jednego znaku w inny znak, do przepływania ze słowa w słowo”⁴¹. W tym rozumieniu wir jest elementem anarchicznej, zmiennej rzeczywistości, opisaney przez Richarda Shepparda w *Problematyce modernizmu europejskiego* jako rzeczywistości chaotycznej⁴². Jak zauważył Sheppard, komentując *Kurs językoznawstwa ogólnego* de Saussure: „(...) nie ma jednoznacznej odpowiedniości między niezmienną materią obiektów i opartą na rzeczowniku składnią, która nazywa i porządkuje owe obiekty”⁴³.

Wir w poezji do roku 1940 może być wyrazem kryzysu w języku, śmierci starych form i narodzin nowych, czego najwybitniejszym przejawem w literaturze są *Elegie Duinejskie* (1922) Rilkego, *Ziemia jałowa* (1922) Eliota i poezja Yeatsa (zwłaszcza wspomniane *Drugie przyjscie*)⁴⁴. Ale już Eliot, który wykorzystuje wir do obrazowania apokaliptycznego, ma wyraźną świadomość, iż jest to klisza, medium zużyte i nadużywane, schemat, który, co ilustruje poniższy fragment z *East Coker*, sam poeta traktuje autoparodystycznie. I co istotne – tylko w tym jednym fragmencie występują niemalże

⁴¹ J. Sławiński, *Semantyka poetycka Leśmiana*, w: *Studia o Leśmianie*, pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego, Warszawa 1971, s. 120.

⁴² R. Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, przeł. P. Wawrzyszko, w: *Odkrywanie modernizmu*, pod red. R. Nycza, Kraków 2004, s. 96.

⁴³ R. Sheppard, *Problematyka modernizmu...*, dz. cyt., s. 114.

⁴⁴ Por. R. Sheppard, *The Crisis of Language*, in: *Modernism 1890–1930*, red. M. Bradbury, J. McFarlane, London 1991, s. 323.

wszystkie wskazane w niniejszym tekście konteksty występowania wiru w poezji modernistycznej:

Komety płaczą a lwy płowe
By złowić niebo ogniem zioną
I krążą w wirze co doniesie

Do niszczącego ognia świat
By nim lodowce przyjdą spłonął

Tak to ująłem – niezbyt zadawalająco:
Studium opisowe w wyświechtanym poetycznym stylu
Który nas pozostawia w nieznośnym zmaganiu
Ze słowem i z sensem. Poezja tu nie ma znaczenia.

T. S. Eliot, *Cztery kwartety: East Coker*⁴⁵

Eliot, świadomy istnienia zjawiska repetycji w kulturze, dochodzi do granic własnej autentyczności. Ale dla twórców dojrzałego modernizmu wir stanie się jeszcze figurą, która nabierze nowego znaczenia, ufundowanego na pojęciach związanych z grą, zabawą oraz z opisaną przez Bachtina karnawalizacją, która zostanie wykorzystana przez Tuwima w jego *Balu w operze* jako element satyry i krytyki rzeczywistości:

Potem znów ich diabli biorą
Diabli biorą
Diabli biorą,
W wir tej nocy diabli biorą,
Roztańczeni diabli bio---

Julian Tuwim, *Bal w operze* (1936)⁴⁶

⁴⁵ T. S. Eliot, *Cztery kwartety: East Coker*. Korzystam z wydania, T. S. Eliot, *Wybór poezji*, wstęp W. Rulewicz, wybór tekstów i oprac. K. Boczkowski i W. Rulewicz, Wrocław 1990, s. 264.

W literaturze przełomu XIX i XX wieku pojawiło się wiele utworów, w których występowały, w różnych kontekstach, wiry. Podstawowym źródłem ich wykorzystania dla poetów Młodej Polski w zakresie twórczej inspiracji była poezja francuskich symbolistów drugiej połowy XIX wieku. Zarysowane szkieletowo, na zasadzie wstępnych i ogólnych rozpoznań, pięć kręgów tematycznych funkcjonowania wirów w poezji modernistycznej, pokazują, iż ich występowanie w utworach modernistycznych zmierzało do stopniowej petryfikacji znaczeń, co mogliśmy chociażby zaobserwować na przykładzie poezji Eliota, u którego to poety wir staje się literacką kalką i zużytą kliszą pokazującą nie tylko kryzys języka, ale i kres pewnego obrazowania. Stosowanie wirów przez poetów modernistycznych w tym aspekcie oznacza również świadomy wybór poetyki fragmentu, zapoczątkowanej w poezji Mallarmego, Valery'ego, a później kontynuowanej chociażby przez Eliota⁴⁷. Wir w twórczości poetów piszących po roku 1918 rozbijał bowiem epistemologiczną całość, wiedzę na temat świata, która jest naczelną kategorią modernizmu, na rzecz ciągłego podniecenia, destabilizacji, braku zakorzenienia, niwelowania granic między kulturą wysoką i popularną, czy wreszcie relatywizmu i zabawy.

⁴⁶ J. Tuwim, *Bal w operze*, w: *Wiersze wybrane*, oprac. M. Głowiński, Wrocław 1986, s. 227.

⁴⁷ Por. H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki*, dz. cyt., s. 272.

VI.

Uwagi o kompozycji *Demona ruchu* Stefana Grabińskiego

W 1919 roku ukazuje się w Krakowie trzeci tom opowiadań Stefana Grabińskiego pt. *Demon ruchu*. Wydanie to spotkało się z entuzjastycznym przyjęciem przez krytykę, czego owocem były liczne i pochlebne recenzje, m.in. w „Pro Arte” (zeszyt 6/1919). Zwracano np. uwagę na podobieństwa nastroju utworów zamieszczonych w omawianym tomie z opowiadaniem Edgara Allana Poeego¹. Na całość zbioru złożyło się dziewięć opowiadań ułożonych w następującej kolejności: *Maszynista Grot*, *Biedny pociąg*, *Demon ruchu*, *Smoluch*, *Wieczny pasażer*, *W przedziale*, *Sygnaty*, *Ślepy tor*, *Ultima Thule*. Niespełna trzy lata później, w 1922 roku, we Lwowie ukazuje się poszerzona wersja *Demona ruchu* z przedmową Józefa Jedlicza², do której dodane zostały trzy opowieści, a układ cyklu, w porównaniu do wydania z 1919, został znacznie zmieniony. Podstawą tego rozdziału jest wersja późniejsza, więc pozwolę sobie na przypomnienie obowiązującego w niej porządku. Niezmieniony już później przez samego Grabińskiego³, a przez to najbardziej znaczący układ z roku 1922 wygląda następująco (podaję tytuły, podtytuły

¹ Pierwsze komentarze dotyczące twórczości Grabińskiego oraz liczne podobieństwa z dorobkiem angielskiego pisarza, a także konteksty, które mogły oddziaływać na autora *Demona ruchu*, omówił wyczerpująco Artur Hutnikiewicz w monografii *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego (1887–1936)*, Toruń 1959.

² S. Grabiński, *Demon ruchu*, przed. J. Jedlicz, Lwów 1922.

³ Np. wydanie z posłowiem S. Lema z roku 1975: S. Grabiński, *Niesamowite opowieści*, Kraków 1975, czy tom pierwszy *Utworów wybranych*, wybór, wstęp i komentarz A. Hutnikiewicz, Kraków 1930. Do oryginalnego wydania z roku 1922 powróciło wydawnictwo Lampa i Iskra Doża – *Demon ruchu*, posł. K. Varga, Warszawa 1999.

i kolejność w cyklu): 1 *Głucha przestrzeń* (Ballada kolejowa), 2 *Smoluch*, 3 *W przedziale*, 4 *Wieczny pasażer* (Humoreska), 5 *Fałszywy alarm*, 6 *Demon ruchu*, 7 *Maszynista Grot*, 8 *Sygnaly*, 9 *Dziwna stacja* (Fantazja przyszłości), 10 *Biedny pociąg* (Legenda kolejowa), 11 *Ślepy tor*, 12 *Ultima Thule*. Co ciekawe, prawie wszystkie wydane po wojnie zbiory utworów Grabińskiego konsekwentnie pomijały opowiadania trzecie i czwarte, co można jedynie tłumaczyć brakiem w owych dwóch tekstach pierwiastków niesamowitości i tajemniczości, czyli czynników semantycznych, wpływających na dotychczasowe odczytania omawianego cyklu⁴.

W kontekście niniejszych rozważań formuła gatunkowa, czyli cykl opowiadań, jest niezwykle istotna. Zatrzymajmy się na chwilę nad podstawowymi elementami jego definicji. Ostatnie dziesięciolecie dostarczyły wielu cennych uwag w zakresie badań nad cyklem opowiadań⁵. Dla potrzeb tekstu wybieram określenie Krystyny Jakowskiej, która definiuje cykl opowiadań jako „zbiór różnorodnych opowiadań, z których każde stanowi skończoną całość, wszystkie jednak są ze sobą związane. Dzięki temu związaniu całość cyklu stanowi wobec każdego z opowiadań całość nadrzędną – semantyczną i kompozycyjną. Każde zatem opowiadanie przez swoją przynależ-

⁴ Przez te dwie kategorie „czyta” Grabińskiego m.in. wspomniany Hutnikiewicz oraz Marek Adamiec będący w zamierzonej, choć niezbyt udanej opozycji do autora *Od czystej formy do literatury faktu*. Patrz tegoż: *Cień wielkiej tajemnicy. Rzecz o opowieściach Stefana Grabińskiego*, Gdańsk 1992.

⁵ Patrz przede wszystkim: F. L. Ingram, *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century. Studies in a Literary Genre*, The Hague-Paris 1971; S. Mann, *The Short Story Cycle. A Genre Companion and Reference Guide*, New York-London 1989; B. Marczewska, *Poetyka zbioru opowiadań*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego. Nauki Humanistyczno-Społeczne. Seria I” 1980, z. 35.

ność do cyklu modyfikuje swoje znaczenie – znaczy inaczej i więcej niż wtedy, gdy czytamy je w izolacji”⁶.

Nie wdając się głęboko w analizę treści opowiadań Stefana Grabińskiego, należy stwierdzić, że są one przepełnione niewytłumaczalnymi, nadprzyrodzonymi zjawiskami, takimi jak wjazd widmowego pociągu na wyłączony z ruchu odcinek kolei (*Głucha przestrzeń*), czy pojawienie się, sygnalizującego katastrofy kolejnych pociągów, demona (*Smoluch*). Bohaterami tych opowieści są ludzie ogarnięci szaleńczymi, prowadzącymi zazwyczaj do kolejowej tragedii, pasjami i teoriami (*Fałszywy alarm*, *Demon ruchu*, *Sygnaty*). Opowiadanie *Dziwna stacja* (*Fantazja przyszłości*) to futurystyczna opowieść, której akcja dzieje się aż w roku 2345, tzn. w czasie, gdy pociągi pokonują niewyobrażalne przestrzenie, na tyle niewyobrażalne, że dopuszczające do zniknięcia całego składu. Z kolei *Błądny pociąg* to współczesna wersja legendy o Latającym Holendrze, a *Ślepy tor* jest refleksją nad momentem śmierci. Bardzo często bohaterowie tych opowiadań są tylko przedmiotami w rękach potężnych, przerażających, niezdefiniowanych nigdy do końca sił (*Maszynista Grot*). Tam, gdzie nie ma metafizyki, pojawia się wywołane pędem maszyny morderstwo (*W przedziale*).

Już na wstępie warto sobie zadać pytanie o te wyznaczniki kompozycyjne, które mogą potwierdzić trafność nazwania zbioru Grabińskiego gatunkową formułą cyklu opowiadań. W przypadku *Demonu ruchu* będzie to oczywiście wspomniana w definicji całość kompozycyjna, tzn. wszelkie odautorskie działania czynione w imię spójności cyklu i dokonywane w planie formalnym, jak np. ustalenie ramy zbioru, znaczenie początkowego i końcowego utworu, początki i zakończenia opowiadań składowych (czytane głównie w wymiarze

⁶ K. Jakowska, *Czas i przestrzeń w cyklu opowiadań*, w: *Czas i przestrzeń w prozie polskiej XIX i XX wieku*, red. Cz. Niedzielski, J. Speina, Toruń 1991, s. 37.

przestrzennym), semantyka środków interpunkcyjnych oraz szczególnie gra narracyjna.

„Pomiędzy Orszawą a Byliczem zregulowano przestrzeń”⁷. Tak zaczyna się pierwsze opowiadanie cyklu Grabińskiego. Jak już wspominałem, opowieść o głuchej przestrzeni została dodana dopiero do drugiego wydania. Zakładając, iż w układzie cyklu mamy do czynienia z odautorską celową i przemyślaną działalnością, chciałbym zwrócić uwagę na pewien istotny szczegół odróżniający *Głuchą przestrzeń* od reszty opowieści. Otóż ciekawym zjawiskiem wydaje się być każdorazowe zastosowanie cudzysłowu, przy wspomnianiu w tekście tytułowej przestrzeni, np.: „Budka dróżnika wznosiła się mniej więcej w połowie »głuchej przestrzeni«” (*GP*, 4). A w charakterystyce głównego bohatera pisze narrator: „Aż pół roku temu zasłyszawszy przypadkiem coś o »głuchej przestrzeni« między Orszawą a Byliczem porzucił ogrzewalnię i przeniósł się w te strony, by czuć nad opuszczoną linią” (*GP*, 6). Brak owego znaku graficznego widoczny jest w przypadku rozbicia przytoczonej formuły, a także przy zastosowaniu mowy niezależnej: „– Głucha przestrzeń – wtrącił półgłosem Luśnia” (*GP*, 9). Co ciekawe, z użyciem cudzysłowu mamy do czynienia przy wszelkich wyrazach związanych – mniej lub bardziej – z pracą Szymona Wawery, protagonisty utworu, a więc w utworze mowa jest o: „służbie”, „Budniku”, „strażnicy”, „urzędowaniu” itp. Podobny zabieg nie pojawi się w żadnej następnej części cyklu, nawet przy okazji powtarzania wymienionych powyżej słów. Działanie takie przypomina wzięcie rzeczywistości w nawias, odmówienia jej prawa realności. Narrator początkowo dyskretnie dystansuje się od kreowanej rzeczywistości, prawdopo-

⁷ S. Grabiński, *Głucha przestrzeń (Ballada kolejowa)*, w: *Demon ruchu*, Lwów 1922, s. 1. Dalej wraz z cytatem podaję pierwsze litery słów z tytułu opowiadania (bez podtytułu) oraz numer strony z tegoż wydania.

dobnie po to, by zachować obiektywny, racjonalizujący dystans i skłonić czytelnika do przejścia postawy obserwatora. To, co naprawdę przerażające, jak np. kolejowy demon z opowiadania *Smoluch*, czy krwawa katastrofa, którą rozpoczyna się *Falszywy alarm*, zostaje odsunięte na później. Na razie mamy tylko historię jednego emeryta o niepewnym stanie umysłu, z wyraźnie zaznaczonym odautorskim dystansem do opowieści.

Ostatnie z kolei opowiadanie cyklu rozpoczyna się następująco: „Lat temu już dziesięć. Zdarzenie przybrało już kształty rozwiewne, niemal sennie – zasnuło się błękitną mgłą rzeczy minionych. Dziś wygląda jak wizja lub jak szalone marzenie; a jednak wiem, że wszystko do najdrobniejszych szczegółów było naprawdę tak, jak pamiętam” (*UT*, 170). Trochę zdumiewa ten gwałtowny przeskok z narracji auktorialnej, panującej niepodzielnie w całości cyklu (sprowadycznie pojawia się personalny punkt widzenia – najczęściej w listach bohaterów poszczególnych opowiadań), w narrację pierwszoosobową. Przejście od auktorialności do personalności jest modelowym przykładem zaniku dystansu między mową narratora a mową postaci⁸, co w konsekwencji prowadzi do tego, iż narrator: „traci swoją osobowość, zbliża się do świata bohaterów”⁹. Susan Mann, starając się sklasyfikować cykl XX-wieczny, wyróżnia np. taką jego „inicjacyjną” odmianę, która opisuje dorastanie, psychiczne dojrzewanie głównego bohatera do świata dorosłych”¹⁰. Wobec powyższego sądzę, iż w pierwszym z omawianych opowiadań¹¹ z cyklu Gra-

⁸ Typologie postaw narracyjnych omawia wnikliwie M. Głowiński w książce *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1997, s. 110.

⁹ Tamże, s. 110.

¹⁰ S. Mann, dz., cyt., s. 8-10.

¹¹ „(...) w zależności od tego, jakie opowiadania wysuwa się na początek i na koniec, zmienia się sens całości cyklu”. Patrz K. Jakowska, *Delimitacja tekstu w cyklu opowiadań*, „Pamiętnik Literacki” 1993, z. 2, s. 106.

bińskiego, mamy też do czynienia z inicjacją, rozumianą jako wejście narratora w świat tajemniczy, pociągający, ale jednocześnie budzący grozę i zmuszający do zachowania pewnych prób racjonalizacji, dokonywanej chociażby przez wspomniany zabieg z cudzysłowem (podobną funkcję spełniają wszelkiego rodzaju zastosowania mimetyzmu formalnego w zakończeniach opowiadań składowych np. doniesienia prasowe (*Dziwna stacja*), czy fragmenty listu (*Ultima Thule*). Ostatnia z kolei opowieść prowadzona jest z perspektywy osoby doświadczonej. Układ taki ukazuje więc zamierzoną ramę kompozycyjną tekstu¹², odzwierciedlającą proces zawłaszczania narratora przez wykreowaną rzeczywistość.

Warto zwrócić uwagę na to, iż opisany powyżej mechanizm „wchłaniania” narratora ujawnia się częściowo w pierwszym opowiadaniu cyklu. Odmienność *Głuchej przestrzeni* i znaczenie tego tekstu dla całości, sugerowane jest przez podtytuł – „ballada kolejowa”. W dziewiętnastym wieku bardzo silny był w Polsce mickiewiczowski model ballady, tzn. taka jej odmiana, która wykorzystując momenty tajemnicze i zagadkowe, programowo sięgała do rodzimej „pieśni gminnej”. Pochodząca z wydanych w 1822 roku (czyli dokładnie sto lat wcześniej niż *Demon ruchu*) *Ballad i romansów* ballada *Romantyczność*, stanowi manifest prymatu ducha nad materia. Główny bohater *Głuchej przestrzeni* to emerytowany konduktor, zgłaszający się do pilnowania nieczynnego, wystawionego do rozbiórki, odcinka kolei. Pomiędzy nim a przestrzenią zachodzi dziwny i niewytłumaczalny związek. Wawera nazywa ją np. „siostrzyczką” (*GP*, 13), zachęca swego jedyneho przyjaciela, kowala Luśnię, do uważnego wsłuchiwania się w otoczenie, do nowego odbioru rzeczywistości: „– Tu wszędzie żyją te wspominki; wałęsają się dla oka

¹² Pojęcie „ramy kompozycyjnej” Łotmana rozumiem w sposób zgodny z użyciem tego terminu przez K. Jakowską, patrz tejeże, dz. cyt., s. 104-106.

ludzkiego niewidoczne pomiędzy ścianami tego jaru, tłuką po tych szynach, włóczą hen, po całej przestrzeni. Tylko trzeba umieć patrzeć i słuchać.” (*GP*, 11). Tego typu podejście bliskie jest oczywiście romantycznej wizji natury, a także zespolonej z nią wrażliwej, wybranej jednostki. W opowiadaniu Grabińskiego dochodzi nawet do całkowitej syntezy człowieka z przestrzenią: „Wawera stał się z czasem jakby ucielesnioną w kształcie człowieczym jej świadomością” (*GP*, 12). Wraz z opisem tej dziwnej relacji zmniejsza się narratorski dystans do przedstawionego świata. Obojętna, wzięta w cudzysłów rzeczywistość, nabiera w utworze cech subiektywnych. Narrator, nie potrafiąc oprzeć się magii odizolowanej przestrzeni, wplata dyskretnie w opisy takie sformułowania jak np.: „dziwnie piękne otoczenie”, „budka jak... zaczarowana chatka z bajki” itp. (*GP*, 3). Kulminacją wchłaniania narratora przez wykreowany świat jest oczywiście końcowa wizja Wawery. Widać bowiem ożywienie przestrzeni spowodowane wjazdem istniejącego w wyobraźni starego dróżnika pociągu. Narrator wykorzystuje ten obraz w opisie, a dodatkowo wzmacnia prawdziwość faktu słowami: „To już nie było złudzenie, o nie!” (*GP*, 14), „Aż przyszła godzina ziszczenia” (*GP*, 14), Wszystkie te zabiegi przeczą chorobie psychicznej Szymona i potwierdzają zaangażowanie opowiadającego. Myślę więc, iż już w pierwszym opowiadaniu ujawnia się zjawisko postulatywności, manifestowania możliwości istnienia pewnej określonej, irracjonalnej rzeczywistości (nieważne nawet szczegółowo jakiej – chodzi bowiem w tekście niniejszym raczej o użyte środki, niż o ten czy inny światopogląd). A skoro tak, to zarówno pierwsze jak i ostatnie (poprzez nagłą zmianę punktu widzenia) opowiadanie stanowią idealną ramę wiążącą całość cyklu.

Innym ważnym czynnikiem gwarantującym stałość zbioru jest tytuł, który, jak zauważyła cytowana Jakowska, pisząc o cyklach

Kadena i Dąbrowskiej: „Swoją symboliką obejmuje całość cyklu i sugeruje jego podział nawet wtedy, gdy tytuły wewnętrzne pozostają zupełnie przypadkowe”¹³. Oczywiście, w *Demonie ruchu* nie można mówić o jakiegokolwiek przypadkowości tytułów opowiadań wewnętrznych, dlatego choćby, iż prawie wszystkie, poza ostatnim, zawierają w sobie słowa związane z kolejnictwem. Dla moich potrzeb istotna wydaje się być uwaga mówiąca o symbolice tytułu całości. Tytuł cyklu Grabińskiego ujawnia irracjonalność fizycznej i realnej maszyny kolejnictwa. Kolej była przecież symbolem ludzkiego postępu, a ukrycie w tytule słowa „demon” wyzwała konotacje związane ze strachem i przerażeniem, z potęgą sił niezbadanych oraz nieujarzmionych. Dorota Siwicka, pisząc o szybkości w kulturze, zauważyła, że jest ona „dowodem na utratę kontaktu z własną duszą, z własnym »ja«. A jeśli tak, to wielce prawdopodobne, iż stanowi dzieło demonów”¹⁴. Zestawienie tytułu całości z niektórymi elementami nazw opowiadań składowych, bądź z całymi nazwami jak np. *Sygnali*, *Maszynista Grot*, *Fałszywy alarm*, *W przedziale*, ale też *Dziwna stacja*, czy *Ślepy tor* wywołuje paradoksalną sytuację zaskoczenia, będącą efektem zderzenia technologiczowanego (przynajmniej jak na tamte czasy słownictwa) z abstrakcyjnym, ale symbolicznym tytułem. Działanie określenia „demon ruchu” zostaje dodatkowo wzmocnione przerzuceniem tytułu zbioru na środkowe, szóste w kolejności opowiadanie. Zabieg nazwania całości takim zestawieniem, które tylko w sposób symboliczny można związać z tytułami składowymi, zmusza czytelnika do intensywnej deszyfracji całości, a jednocześnie umożliwia ukrycie, pod pozorem abstrakcyjności, sensu każdego z opowiadań osobno.

¹³ K. Jakowska, dz. cyt., s. 96.

¹⁴ D. Siwicka, *Szybkość: wyobrażenia i wartości*, w: *Szybko i szybciej. Eseje o pośpiechu w kulturze*, pod red. D. Siwickiej, M. Bieńczyka, A. Nawareckiego, Warszawa 1997, s. 23.

Jerzy Sosnowski w szkicu *Czas żelaznych potworów* stwierdził, iż „w miarę zwiększania się tempa, z jakim przenosimy się z miejsca na miejsce, zmniejsza się długość przeciętnego tekstu narracyjnego”¹⁵. Inaczej mówiąc pokonywanie przestrzeni ma wpływ na wybór „skracającego dystans” tekstu, a być może i na twórczość tych autorów, których książki sprzedaje się i reklamuje głównie na dworcowych stacjach, co jest dzisiaj na zachodzie Europy zjawiskiem dosyć powszechnym. Na marginesie rozważań Sosnowskiego zaciekało mnie to, czy możliwa jest na przykład taka odmiana (gatunek?) tekstu, którego struktura, tzn. wewnętrzny układ i połączenie poszczególnych składników będzie ekwiwalentem konkretnego środka lokomocji np. podróżowania pociągiem.

Uważny czytelnik cyklu Grabińskiego dostrzeże pewne podobieństwa w początkach i końcach opowiadań składowych. Początek pierwszego z nich: „Pomiędzy Orszawą a Byliczem zregulowano przestrzeń. Stało się to możliwym dzięki zasypaniu mokradeł nad Wierszą i przeprowadzeniu niwelacji pod tzw. »Upłazikiem«” (*GP*, 1), sugeruje, iż relacje przestrzenne są jedną z głównych wypowiedzi do odczytania całego zbioru. Można nawet zaobserwować w całym cyklu semantyczną powtarzalność pierwszych zdań początków opowiadań, które opisują albo szybką jazdę pociągu (opowiadania nr 2, 3, 6, 9, 11), albo całą statyczną, związaną z kolejnictwem otoczkę przestrzenną, czyli najczęściej dworce (1, 4, 5, 7, 8, 10, 12). Wspomniana przemienność jest szczególnie widoczna od siódmego opowiadania w kolejności i trwa już do końca. Jeśli wszystkie statyczne początki oznaczymy literą D (dworzec), a mobilne P (pociąg) to ich skrótowy zapis wygląda następująco: DPPDDPDDDFDFD. Czyż to stopniowe uporządkowanie rytmu nie przypomina ruszającego

¹⁵ J. Sosnowski, *Czas żelaznych potworów*, w: *Szybko i szybciej*, dz. cyt., s. 129.

z miejsca pociągu? Zakładając, iż mam do czynienia z dziełem zaplanowanym, muszę poddać pod rozważenie na przykład to, dlaczego na początku cyklu, który zgodnie z tytułem ma być o ruchu, znajduje się opowiadanie z niezwykle statycznym opisem przestrzeni. Niemal tak statycznym jak ten, który zostaje w naszych głowach tuż przed odjazdem pociągu. Pozostaje oczywiście pytanie, czemu ten zabieg ma służyć? Otóż sądzę, iż wewnętrzna rytmizacja, przebiegająca pod płaszczykiem opowieści będących miksturą pełną niesamowitości czy grozy, może być próbą nadania sensu irracjonalnym wydarzeniom, co wiąże się oczywiście z opisanymi we wcześniejszych akapitach działaniami racjonalizującymi. Wobec przerażającej rzeczywistości wytworzony zostaje mechanizm obronny, którego ukryty porządek można porównać do misteryjnej, aczkolwiek zawodnej (jak dowodzi przykład z cudzysłowem) konstrukcji.

Zupełnie innym, powtarzającym się elementem, są użyte aż w siedmiu zakończeniach opowiadań składowych wielokropki (cytuje ostatnie zdania z opowiadań zakończonych wielokropkiem): „– Karambol! – szeptały zbielełe wargi – karambol. – Karambol!” (*Smoluch*, s. 29), „Rozpoczęła się szalona ucieczka wśród zaułków nieznanego miasta” (*W przedziale*, s. 42), „Huk strzałów zlał się z piekielnym łomotem miążdżących się w tej chwili pociągów” (*Fałszywy alarm*, s. 72), „W ściętych białkach zagrało poranne słońce okrutnym uśmiechem...” (*Demon ruchu*, s. 87), „Sygnały szły” (*Błądny pociąg*, s. 144), „Głosy ich marły rozwiały się... aż zgłuchły gdzieś w zaświatach międzyplanetarnych dali” (*Ślepy tor*, s. 169), „Do widzenia kiedyś po tamtej stronie... Kazimierz” (*Ultima Thule*, s. 182).

Przytoczone zdania wystąpiły w opowiadaniach numer: 2, 3, 5, 6 oraz w trzech ostatnich, czyli 10, 11, 12. Wielokropek w przeciwieństwie do kropki, ucinającej gwałtownie znaczenie całego zdania,

zawiera w sobie swoistą otwartość, pozostawiając swobodę interpretacyjną odbiorcy. Użycie tego znaku interpunkcyjnego powoduje zazwyczaj powolne rozpraszanie się sensu całości, „zanikanie” opisanych wydarzeń, ich rozmycie. Dokładnie takie rozmycie odczuwamy w momencie ruszania pociągu ze stacji. Zostawiane w tyle miejscowości, zapamiętane jedynie dzięki chwilowym postojom, zwalniają w naszych głowach miejsce nowym dworcom, przestrzeniom, wsiadającym i wysiadającym podróżnym. Podobnie u Grabińskiego – każde opowiadanie dzieje się w innym miejscu. Raz będzie to Trenzczyń inżyniera Bytomskiego z *Falszywego alarmu*, innym razem nękana dziwnymi sygnałami i dzwonkami stacja Dąbrowa z opowiadania *Maszynista Grot*. Eksperymentujący z przestrzenią narrator cyklu, jak każdy, kto traktuje pociąg jako środek lokomocji, skazany jest albo na poznawanie nowych miejsc, które istnieją tylko na przestrzeni jednego opowiadania, albo na spotkanych w pociągu współpasażerów podróży. Jednym z nich jest, pojawiający się w *Smoluchu* i w *Demonie ruchu*, właściciel ziemski Szygoń, którego coś pędzi przed siebie i który musi jechać, gdyż pokonywanie przestrzeni wyznacza jego egzystencję. Szygoń wydaje się postacią szczególnie upodobaną przez Grabińskiego także z tej przyczyny, iż w tytułowym *Demonie ruchu* czyta tomik zatytułowany *Wichrowate Linie*, a jest to przecież tytuł nie wydanego nigdy zbioru wierszy Grabińskiego.

Wobec powyższego sędzę, że rozmieszczenie opowiadań kończących się wielokropkiem w centrum i na końcu zbioru bliskie może być zarysowanej w poprzednim akapicie tezie, iż cały cykl skonstruowany jest na zasadzie odzwierciedlenia ruchu będącego w trasie pociągu. Interpunkcyjne sygnały zakończeń trzech ostatnich opowiadań byłyby więc wyznacznikiem istnienia, odnotowanego w tytule całości rosnącego, demonicznego ruchu.

Artur Hutnikiewicz, w przywoływanej już w przypisach monografii życia i twórczości Stefana Grabińskiego, opisuje fascynację pisarza kolejnictwem, który „lubił kolej, lubił podróże kolejowe, nosił się nawet przez pewien czas – jak sam stwierdza z zamiarem wstąpienia w służbę kolei. Pracując nad wspomnianym cyklem opowiadań pisarz zaznajamiał się bardzo rzetelnie z realiami życia kolejowego (...) przeprowadzał wywiady z ludźmi kolei, wysiadywał godzinami na przemyskim dworcu śledząc ruchy pociągów, badał technikę obsługiwaną parowozów, błędził wśród labiryntu szyn i zwrotnic, by się wprawić w nastrój i nasycić aurą tego innego, obcego mu dotąd życia”¹⁶. Pisarzowi, artystycznie dalekiemu od realistycznych metod ujmowania świata¹⁷, mogło chodzić o swego rodzaju ukryty sposób literackiego odwzorowania fascynacji kolejnictwem. Zresztą, czyż pociąg mijający kolejne, żyjące swoimi własnymi problemami miejscowości nie jest znakomitą, podkreślającą łączliwość, metaforą tego, o czym pisała Susan Mann definiując cykl, którego części składowe są „zarówno samodzielne jak i powiązane”¹⁸.

¹⁶ A. Hutnikiewicz, dz. cyt., s. 149.

¹⁷ Hutnikiewicz opisuje także niechętny stosunek pisarza do realizmu, dz. cyt., s. 149.

¹⁸ S. Mann, dz. cyt., s. 15.

VII.

Dialektyka ruchu i pożądania w opowiadaniu *W przedziale* Stefana Grabińskiego

Opowiadanie *W przedziale* jest trzecim w kolejności utworem w uznanym tomie Stefana Grabińskiego zatytułowanym *Demon ruchu*, który został po raz pierwszy wydany w 1919 roku. W trzy lata później ukazuje się poszerzona wersja *Demona ruchu*, do którego wstęp pisze Józef Jedlicz¹. Tematyka całości związana jest z demonicznymi i nadprzyrodzonymi wydarzeniami, które rozgrywają się w świecie szeroko rozumianego kolejnictwa. Równie istotne w całym tomie jest szaleństwo, występuje ono w każdym tekście zbioru. W opowiadaniu *W przedziale*, jako jedynym tekście w całym *Demonie ruchu*, brak jest akcentów metafizycznych czy fantastycznych, nie ma też wskazywanych przez badaczy, charakterystycznych dla Grabińskiego spirytyzmu i mistycyzmu². Fabuła jest prezentowana poprzez opis relacji w trójkącie erotycznym z bardzo silnym moty-

¹ Większość wydań powojennych pomija opowiadania *W przedziale* i *Wieczny pasażer* (humoreska) prawdopodobnie ze względu na brak w nich pierwiastków niesamowitych. Mam tu na myśli edycję z roku 1975 (S. Grabiński, *Niesamowite opowieści*) i 1980 (S. Grabiński, *Utwory wybrane*, t. I). W tekście korzystam z jedynego po II wojnie pełnego wydania *Demona ruchu*: S. Grabiński, *Demon ruchu*, Warszawa 1999. Omawiane opowiadanie zaznaczam w tekście skrótem WP z numerem strony w nawiasie.

² Por. A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego (1887–1936)*, Toruń 1959; M. Adamiec, *Cień wielkiej tajemnicy. Rzecz o opowieściach Stefana Grabińskiego*, Gdańsk 1992; M. Kochanowski, *Uwagi o kompozycji Demona ruchu Stefana Grabińskiego*, w: *Cykl literacki w Polsce*, pod red. K. Jakowskiej, B. Olech, K. Sokołowskiej, Białystok 2001.

wem zazdrości i zbrodni włącznie³. To prawdopodobnie mało skomplikowana tematycznie – jak na pozostałe teksty Grabińskiego – fabuła utworu sprawiła, iż krytycy nie poświęcili mu specjalnej uwagi. W największej jak do tej pory monografii spuścizny pisarza, autorstwa Artura Hutnikiewicza, omówienie opowiadania *W przedziale* zajmuje zaledwie kilka zdań. Zagadnieniem podstawowym dla niniejszych rozważań są wobec tego pytania o celowość i sensowność umieszczenia omawianego tekstu w zbiorze składającym się z „opowieści niesamowitych” oraz o rolę pociągu, jego związku z ruchem i z pożądaniem.

Kompozycja *Demonia ruchu* jest niezwykle kunsztowna i przemyślana, miejsce omawianego utworu w układzie całego cyklu nie wydaje się przypadkowe, jego fabuła zawiera wiele czynników dynamizujących tom, to bodajże najbardziej skondensowany czasowo i tematycznie tekst *Demonia ruchu*, w swoim nastroju i konstrukcji znacznie różniący się od pozostałych części. Dwa poprzedzające go opowiadania, w ostatniej redakcji tomu z 1922 roku, zawierają elementy prozy poetyckiej, poetyki marzenia sennego i halucynacji. Fabuła pierwszego tekstu w kolejności, czyli *Głuchej przestrzeni* ma charakter statyczny, wprowadzający w tematykę *Demonia ruchu*, do końca nie wiemy na ile Szymon Wawera, główny bohater tego opowiadania, rzeczywiście widzi wjeżdżający pociąg i swoich zmarłych kolegów; być może jego wizje są wynikiem stanu psychicznego bohatera. Drugi w kolejności utwór, zatytułowany *Smoluch*, to historia starszego konduktora Błażeja Boronia, który spotka demona zwanego Smoluchem, zapowiadającego kolejowe katastrofy. Finał tego tekstu opisywany jest z pozycji zewnętrznej wobec prezentowanej

³ Zbrodnia w pociągu doczekała się swojego oddzielnego omówienia, por. *Crime on the line, Crime on the train*, w: I. Carter, *Railways and Culture in Britain: the Epitome of Modernity*, Manchester 2001.

historii, czytelnik obserwuje wypadek wywołany przez samego Boronia, który w ten sposób pragnie udowodnić, iż każde pojawienie się Smolucha prowadzi do nieszczęścia. Z kolei *W przedziale* to pierwsze opowiadanie w cyklu, w którym mamy niejako *in extenso* przeniesienie się wydarzeń do tytułowego przedziału, czyli do realnego wnętrza pociągu⁴.

Koleje, parowozy i pociągi bardzo szybko zadomowiły się na kartach literatury i w sztukach plastycznych. Od początku istnienia kolei podróżowanie pociągiem opisywano w literaturze przez swego rodzaju dialektykę. W XIX wieku podróż koleją żelazną była bowiem z jednej strony dowodem rozwoju przemysłowego, entuzjastycznym symbolem industrializacji, zmian socjalnych, demokracji, energii, wolności i wielu potencjalnych, zdolnych odmienić życie możliwości. Z drugiej jednak strony, podróż pociągiem kojarzyła się z destrukcją, niebezpieczeństwem, destabilizacją, ingerencją w naturę, terrorem coraz to liczniejszych katastrof. Podróżowanie koleją wydawało się podróżnym swego rodzaju patologią: zatłoczone hale dworcowe, klaustrofobiczne przestrzenie powodowały gwałt na ludzkiej psychice, wyrwanej ze swego naturalnego, pastoralnego kontekstu⁵. Pierwiastkowi optymistycznemu, połączonemu z ruchem, czyli z możliwością szybkiego pokonania przestrzeni, od początku towarzyszył czynnik anarchiczny, egoistyczny, nieuporządkowany, związany z zaburzeniami praw natury. Społeczne wyobrażenia i lęki dotyczące kolei szły w parze z realnym, traumatycznym doświadczeniem podróży⁶. Przemieszczanie się pociągiem szybko stało się metaforą ludzkiego losu; było kruche, nieprzewidywalne i mogło urwać

⁴ Por. M. Kochanowski, dz. cyt., s. 304.

⁵ Por. L. Marx, *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America*, New York 1964, szczególnie rozdział *Two Kingdoms of Force*.

⁶ Por. N. Daly, *Literature, Technology and Modernity 1860–2000*, Cambridge 2004.

się w dowolnym momencie. Pociąg, podstawowy znak tego typu doświadczeń w literaturze, miał więc charakter głęboko binarny, spolaryzowany, był odzwierciedleniem dialektyki zmechanizowanego, wywołanego przez czynnik industrialny ruchu i ludzkich, ujawniających się w czasie jazdy, głęboko skrywanych emocji.

Tematem podstawowym opowiadania Grabińskiego jest ukazanie niszczącej siły brutalnego erotyzmu oraz zbrodni będącej konsekwencją walki o kobietę rozgrywającej się w tytułowej przestrzeni pędzącego pociągu. *W przedziale* to tekst niemalże naturalistyczny, opisujący z detalami działanie ukrytych w psychice człowieka instynktów i pożądań. Fabuła przedstawia kilka godzin podróży Godziemby, głównego bohatera, nazywanego w utworze „fanatykiem ruchu”⁷. Protagonista nie zastanawia się nad tym do jakiego pociągu wsiada i po co jedzie, liczy się dla niego wyłącznie „bycie w ruchu”, czyli podróżowanie i pokonywanie przestrzeni wywołujące stan ciągłego podniecenia, połączonego z zuchwałą pewnością siebie. Jazda pociągiem całkowicie przemienia Godziembę. W zwykajnym życiu bohater ten uchodzi za nieśmiałego i niezdolnego do kontaktów towarzyskich z ludźmi, dopiero w przedziale staje się duszą towarzystwa, dowcipnisiem raczącym pozostałych podróżnych licznymi anegdotami. Sam narrator nazywa go „niedołęgą życiowym”, przemieniającym się „w skorego do zaczepki awanturnika, który mógł być nawet niebezpiecznym” (WP, 23). Istnieją również liczne konsekwencje takiego awanturniczego trybu życia bohatera, który „każdą niemal podróż odchorowywał: po chwilowej zwyzce sił psychofizycznych następowała tym gwałtowniejsza reakcja” (WP, 23).

⁷ W dwóch innych opowiadaniach: w *Smoluchu* i w tytułowym *Demonie ruchu* pojawia się ta sama postać, właściciel ziemski Szygoń, który uzależniony jest od morderczego pędu i jazdy pociągiem. Pęd ten wyznacza jego egzystencję.

W czasie jednej z podróży Godziemby do jego przedziału dośiada się młode małżeństwo. W ich wyglądzie dominują akcenty witalistyczne, on ma „silnie zarysowane brwi”, ona zaś „bujne, gęste włosy”, „twarzyczkę drobną; świeżą i dorodną” (WP, 24). Podróżni wracają z gór, mają opalone twarze, emanują „młodością i zdrowiem”, są „mocno opyleni kurzem” (WP, 24). Narrator dokładnie opisuje doświadczenia urlopowe Rastawieckich; spędzili w górach osiem dni, częściowo podróżowali na rowerze, kilka razy zaskoczył ich deszcz i brzydka pogoda. Mężczyzna jest lubiącym swą pracę inżynierem, z powodu nawału pracy musi wracać z urlopu. Godziemba rozpoczyna namiętny i przelotny flirt z kobietą, która w czasie snu męża oddaje się cielesnemu podnieceniu i przyjemności erotycznej. Po obudzeniu Rastawiecki wdaje się w krótką walkę z Godziembą, która kończy się tragiczną śmiercią tego pierwszego pod kołami pociągu. Oszołomiona starciem dwóch mężczyzn i śmiercią męża, Nuna całkowicie poddaje się demonicznemu bohaterowi postanawiając zostać z nim na zawsze. Jednak w protagoniście po opuszczeniu pociągu budzi się lęk z powodu konsekwencji popełnionego czynu, poza pociągiem bohater traci swoją wewnętrzną moc i ucieka od spokojnej kobiety.

Motyw przemiany bohatera, wyzwolenia jego wewnętrznych, ukrytych sił przez czynniki zewnętrzne jest tematem pojawiającym się w wielu modernistycznych utworach. Nie sposób nie zauważyć podobieństwa treści omawianego opowiadania ze znaną nowelą *Dziwna historia doktora Jekylla i pana Hyde'a* Stevensona, chociaż inspiracji z pewnością można by jeszcze przywołać wiele⁸. Doktora

⁸ Jak zauważa W. Tomasiak: „Można chyba już pokusić się o wskazanie istotnego rysu polskich opowiadań kolejowych. Otóż chodzi o formę, dla której ważnym układem odniesienia okazuje się modernistyczny dyskurs o kulturze... Opowiadania kolejowe mówią o problemach czasów, których same są wytworem”, cyt. z: W. Tomasiak, *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*, Wrocław 2007, s. 117.

Jekylla ożywiała i pobudzała przemiana w Hyde'a, bohater Stevenson był znudzony swoją egzystencją i edukacją, a także otaczającą go kulturą wiktoriańską, szukał nowych wrażeń, które dostarczyła mu wynaleziona przez siebie mikstura, przemieniająca go w pozbawione zahamowań moralnych monstrum. Jekyll zamieniony w Hyde'a stawiał się niejako poza dobrem i złem, u Grabińskiego cudowną miksturę zastępuję jazda pociągiem, która przemienia Godziembę, czyniąc go nie tyle odważniejszym i silniejszym niż jest w rzeczywistości, ale zmieniając bohatera w jednostkę całkowicie pozbawioną skrupułów. Grabiński znał również autorów, którzy interesowali się i opisywali tematykę związaną z sobowtórami, rozszczepieniem osobowości, instynktami i podświadomością, czytał Hoffmanna, Wilde'a, Strindberga czy Meyrinka. Wydaje się, iż jakąś inspiracją dla pisarza mogła być także wczesna twórczość Stanisława Przybyszewskiego, który chociażby w *Requiem aeternam* pisał o represyjnym działaniu różnego rodzaju systemów normatywnych, regulujących życie jednostek, takich jak wiara, nauka, kultura.

W duchu epoki jest również sylwetka femme fatale, czyli Nuna, stająca się przyczyną starcia mężczyzn i która po zwycięstwie Godziemby, niczym bluszcz, obejmuje go parą „ciepłych, giętkich jak węzowe sploty” (*WP*, 28) ramion. Kobieta w opowiadaniu Grabińskiego jest pierwiastkiem destruktywnym, widać tu wyraźny wpływ czytanego przez pisarza Weininger. Nunę fascynuje człowiek silny, w ramionach Godziemby nie czuje żalu ani tęsknoty za zamordowanym mężem. Jako pierwsza zaczyna prowokować bohatera: „Lecz oczy jej fosforyzowały w półmroku drapieżnie, dziko, wyzywająco” (*WP*, 27). Bohaterka uosabia ślepy popęd, działający niejako w opozycji do pewnych norm kulturowych oraz sankcji społecznych, jakim jest chociażby jej małżeństwo.

Demon w maszynie

Szeroko rozumiana nowoczesność wytworzyła liczne fenomeny związane z rozwojem przemysłowym, takie jak: kino, reklama, oświetlenie gazowe, a które to stały się również częścią obrazowania literackiego w pierwszych latach XX wieku. Do modernistycznych obrazów zaliczyć należy również kolejowe dworce i wypełnione podróżnymi hale, pociąg, lokomotywę, czy też przedziały. Pociąg pojawiał się bardzo często na kartach literatury XIX wieku, a w rodzimym piśmiennictwie mniej więcej od lat 40. tego stulecia⁹. Powstawały nawet dramaty, które w latach 60. i 70. XIX wieku były z powodzeniem wystawiane na scenach londyńskich teatrów, gdzie wjeżdżające na scenę lokomotywy próbowały przejechać niewinnych ludzi¹⁰. Podróżowanie pociągiem mogło być atrakcyjne dla pisarzy, gdyż sprzyjało ukazaniu anonimowości i podatności na przypadkowe, jednorazowe spotkania, uwalniało człowieka od zobowiązań wobec własnej przeszłości, nadawało jego wypowiedziom i czynom atmosferę chwilowego „tu i teraz”. Pokusa wolności, konsekwencje kreacji zostają bowiem w przedziale, wśród pasażerów, z którymi prawdopodobnie już nigdy nie przyjdzie się postaciom spotkać. Przedział bowiem to sfera zawieszona dokładnie w przestrzeni pomiędzy tym, co prywatne a tym, co publiczne. Przedział pociągu funkcjonował również jako miejsce zbrodni, stając się w ten sposób sceną przestępstwa¹¹. Pociąg czyniący ze zwyczajnych podróżnych odmieńców, psychopatów i zabójców jest obecny chociażby w *Sona-*

⁹ Por. W. Tomasik, *Ikona nowoczesności*, dz. cyt., s. 17.

¹⁰ Por. N. Daly, *Literature, Technology and Modernity 1860–2000*, dz. cyt., s. 10-12.

¹¹ Por. M. Beaumont, *Railway Mania: The Train Compartment as the Scene of Crime*, w: *The Railway and Modernity: Time, Space and the Machine Ensemble*, red. M. Beaumont, M. Freeman, Bern 2007.

cie *Kreutzerowskiej* Tołstoja, *Bestii ludzkiej* Zoli, powieści Patrycji Highsmith, *Znajomi z pociągu* z 1950 roku. Z kolei przedział będący tłem dla miłosnych igraszek bohaterów pojawia się chociażby w naszej *Lalce*¹². Badacz „literatury kolejowej”, Matthew Beaumont nazywa pociągowy przedział przestrzenią typowo modernistyczną, ponieważ jego istnienie jest warunkowane anonimowością, przypadkowością i dziwnymi spotkaniami¹³. Przestrzeń ta to bowiem miejsce, w którym nie tylko spotkamy kogoś dziwnego, ale i my sami możemy się okazać dla innych dziwni i niebezpieczni¹⁴.

Jazda pociągiem wprowadzała do literatury stan nieograniczonych możliwości czyniąc z bohatera osobę całkowicie wolną od swojej przeciętności, umożliwiając mu jednocześnie dowolność w zakresie różnych kreacji. Ale podróżujący koleją nie jest baudelairowskim *flâneurem*, podmiot *Kwiatów zła* był aktorem przelotnym, istniejącym w krótkiej chwili, wyznaczonej długością przypadkowego spotkania. Dla Grabińskiego kolej ma znaczenie przenośne, jest „symbolem życia i jego ogniście pulsujących tętn – symbolem demonizmu ruchu, przepotężnej siły, znikąd rodem, co pędzi światy przez międzyplanetarne przestworza w kręgach wirów bez początku i końca”¹⁵. Kolej przekracza zdolności ludzkiego poznania, jest przyczyną wpływającą na indywidualne wybory i uczynki. Bohater działający w przestrzeni pociągu, w przedziale, ma co najmniej kilka godzin na zaaranżowanie indywidualnego spektaklu, na stworzenie siebie samego. Transport zmienia sposób zachowania człowieka. Kreacja zaczyna się najczęściej od przypadkowych sygnałów, od obserwacji i spojrzenia. Rytm i ruch pociągu nadaje spektaklowi swoiste

¹² Por. analizę tej sceny w J. Sosnowski, *Czas żelaznych potworów*, w: *Szybko i szybciej. Eseje o pośpiechu w kulturze*, dz. cyt., s. 134-135.

¹³ M. Beaumont, dz. cyt., s. 130-132.

¹⁴ Tamże, s. 130.

¹⁵ S. Grabiński, *Z mojej pracowni*, cyt. za A. Hutnikiewicz, dz. cyt., s. 149.

doświadczenie. Pożądanie targające Godziembą oraz zbrodnia, której się dopuszcza jest modyfikowane przez jazdę pociągiem. Kluczem do zrozumienia zarówno całości cyklu Grabińskiego, jak i omawianego opowiadania jest rola ruchu wyznaczona przez pociąg, który uświadamia jednostce zwierzęcą prawdę o jej naturze, doprowadza do tego, iż zakochana w swoim mężu inżynierowa zdradza go ze świeżo poznanym podróżnym. Odmienność jazdy pociągiem od innych chwil w życiu Godziemby jest widoczna w jego działaniu, podróżowanie wyzwala w nim niepowstrzymane doznanie erotyczne: „uczul ku niej nieprzeparty pociąg” (WP, 25), i jeszcze: „Tkwiło coś w istocie pędzącego pociągu, coś, co galwanizowało słabe nerwy Godziemby – podniecało silnie choć sztucznie nikłą energię życiową” (WP, 22). Maszyna, przyspieszając, „elektryzuje wolę” bohatera, wytwarza u niego „nerwicę kolejową”.

Działanie postaci motywowane jest przez ruch pociągu, który w tekście nabiera cech niezależnych od człowieka, stając się niejako reżyserem zachowań głównych bohaterów. Wrażenie niemożności zapanowania nad własnym losem, fatalizm działania postaci jest przez narratora w opowiadaniu podkreślone kilkakrotnie: „Fatalny czar rozpostarł nad tym trojgiem ludzi swe władztwo i pędził na manowce szału i zapamiętania” (WP, 26). Pęd maszyny wpływa na somatyczne zachowanie Godziemby stymuluje jego oddech. To pociąg, jak zauważa narrator, przyczynia się do intensyfikacji doznań bohatera, „usamodzielnia” wrażliwca: „pociąg w ruchu działał nań jak morfina, zastrzyknięta w żyły nałogowca” (WP, 23), narrator zauważa, iż bohater „opiumizuje się ruchem pociągu” (WP, 23). Pokonujący przestrzeń pociąg rządzi zbliżeniami, dotyk fizyczny Godziemby i inżynierowej sprawia wrażenie zewnętrzeń wykreowanego, odbywa się wtedy, gdy „wagon przechyla się na skręcie” powodując dotknięcie ich kolan. Zachowanie pojazdu, który jest nieoswojony, ir-

racjonalny, znajduje odzwierciedlenie w zachowaniu Godziemby, ale też omamia Rastawieckiego, sprawia, iż nie widzi on wybitnie erotycznej relacji jego żony i przypadkowo spotkanego, obcego pasażera. Narastające erotyczne pobudzenie postaci jest ściśle związane z ruchem maszyny, po pierwszych dotknięciach bohaterów otrzymujemy opis jazdy pociągu, który zawiera obrazowanie w sposób symboliczny odsyłające do opisów charakterystycznych dla aktu seksualnego: „A pociąg mknął dalej bez tchu, wbiegał na wzgórze, ześlizgiwał się w doliny, pruł przestrzeń piersią maszyny. Grzechotały szyny, dudniły koła, kłańcały zworniki” (WP, 26).

Pociąg ułatwia kochankom romans, gdyż usypia Rastawieckiego: „Wtem na tle stukotania wozu zaczęły wydobywać się z ust inżyniera ostre, chrapiące tony.” (WP, 27). Narrator pisze o „jakiejsz szczególnej ślepotcie zarzucającej przed nim coraz głębszą zasłonę” (WP, 25). Stosunek erotyczny Godziemby i Nuny zostaje przerwany atakiem inżyniera, który jest człowiekiem fizycznie większym i silniejszym od Godziemby, ale ten wydaje się władać jakąś nadludzką siłą: „W tym człowieku na pozór nikłym i słabym obudziła się jakaś nerwowa, występna moc; jakaś zła, demoniczna siła podnosiła jego wątłe ramię, wymierzała ciosy, paraliżowała atak” (WP, 28). Nadprzyrodzona moc jaką dysponuje bohater jest rezultatem wpływu maszyny, obdarowującej go tytanicznymi możliwościami. Pociąg nadaje ich walce rytm, śmiertelna potyczka opisywana jest w sposób charakterystyczny dla pracy parowozu: „Zmagali się w ciszy nocnej, przerywanej hukiem pociągu, łoskotem nóg lub przyspieszonym oddechem ciężko pracujących piersi...” (WP, 28). Ruch o charakterze symbolicznym, ponadczasowym jest ruchem bergsonowskiego *èlan vital*¹⁶, nieokiełznaną energią¹⁷, która zbiera się w postaci bohatera:

¹⁶ Bergson w *Materii i pamięci* pisał: „Lecz jeżeli moje ciało jest przedmiotem zdolnym pobudzać działanie rzeczywiste i nowe w przedmiotach, które je otaczają,

„Skupioną przedziwnie energią dźwigał jej łamiącą mu się w ramionach postać, gotów do zapasów z całym światem” (WP, 29). Ostatecznie to Godziemba wygrywa, wypychając Rastawieckiego pod koła pociągu, a pociąg opiekuńczo chroni mordercę tłumiąc krzyk ofiary.

Po zabójstwie bohater jest jeszcze pod wpływem działania maszyny: „Mówi tonem spokojnym, pewnym swych męskich celów, obojętnym na sąd ludzki” (WP, 29). Ale już bezpośrednio po opuszczeniu pociągu, w czasie socjalizacji i spotkań z innymi anonimowymi ludźmi zachowanie bohatera się zmienia. „Tłum” wchłania Godziembę i Nunę, narzuca z powrotem ich wyparte przez jazdę role. Bohater staje się więc na powrót jednostką anonimową, słabą, „jednym z wielu”. Świadomość opieki nad drugim człowiekiem, a więc zachowanie społeczne, staje się mu ciężarem. Pozbawiony warstwy ochronnej pociągu na powrót zaczyna funkcjonować w świecie, który czyni z niego osobę zakompleksioną i przeciętną: „W mgnieniu oka wyczołgała się skądś z załomów duszy groza, obłąkana groza i zjeżyła mu włosy... Wyszczrzył ostre kły ohydny, podły strach...” (WP, 29). Bycie wśród innych nadaje sytuacji prawdziwe, normatywne znaczenie, które przez samego bohatera zostało wcześniej wyparte: „Został tylko morderca i nędzny tchórz” (WP, 29). W uwolnieniu, ucieczce od Nuny pomaga mu tłum, dający poczucie anonimowości. Wyjście przez „ciemny korytarz” i szalona ucieczka pomiędzy „zaułkami nieznanego miasta” ujawnia prawdę dotyczącą nabierania świadomości popełnienia morderczego czynku.

musi zajmować względem nich uprzywilejowane stanowisko.”, cyt z H. Bergson, *Materia i pamięć. Studium nad stosunkiem ciała do ducha*, przeł. K. Bobrowska, Warszawa 1930, s. 20.

¹⁷ Zwraca na to uwagę Hutnikiewicz, dz. cyt., s. 118.

Tętno psychiczne

Artur Hutnikiewicz zwrócił uwagę na wpływ koncepcji Freuda na twórczość Grabińskiego¹⁸, a szczególnie na widoczny w pismach autora *Wstępu do psychoanalizy* konflikt pomiędzy libido a cenzurą, który zainteresował autora *Demona ruchu*. Słuszne to spostrzeżenie, bowiem już w samym opowiadaniu *W przedziale* występują liczne określenia, które generalnie można odnieść do sfery „nerwów” i nerwowości: „nerwy Godziemby”, „tętno psychiczne”, „wola”, narrator informuje nas o specyficznym działaniu pociągu na Godziembę: „pociąg w ruchu działał nań jak morfina, zastrzyknięta w żyły nałogowca” (*WP*, 23). Główny bohater opowiadania uchodzi za naturę chłodną, zaś „pod względem płciowym wstrzemięźliwą” (*WP*, 25), odżywa dopiero w pociągu, który wyzwala w nim ukryte głęboko popędy. Jedną z nich jest wspomniany przez narratora „demon płci”, czyli doświadczenie wolności ujawniające się pod wpływem zniwelowania krępujących mechanizmów represyjnej kultury.

Zygmunt Freud w swoim eseju *Niesamowite*¹⁹ zwraca uwagę na tytułową sferę, w której kryje się stan, będący „rodzajem tego, co budzi trwogę, co zaś sprowadza się do tego, co od dawna znane, zna-

¹⁸ A. Hutnikiewicz, dz. cyt., s. 244. Z kolei L. Marcus zwraca uwagę na kulturowe znaczenie traumy i szoku w narracjach kolejowych na przełomie XIX i XX wieku. Już Freud, według badaczki, w swoich pismach kładł nacisk na mechaniczną agitację ciała, która odbywa się w pociągu. Więcej w: L. Marcus, *Psychoanalytic Training: Freud and The Railway*, w: *The Railway and Modernity: Time, Space and the Machine Ensemble*, red. M. Beaumont, M. Freeman, Bern 2007, s. 155.

¹⁹ Z. Freud, *Niesamowite*, w: *Prace psychologiczne, Dzieła*, t. III, przeł. R. Reszke, Warszawa 1996. W powyższym tekście słowo „niesamowite”, dla zachowania klarowności wywodu, oznaczam kursywą. Por. też *The Railway and Modernity: Time, Space and the Machine Ensemble*, ed by M. Beaumont, M. Freeman, Bern 2007, s. 130-131.

jome”²⁰. „Niesamowite”, jako przeciwieństwo „samowitego”, czyli oczywistości, ujawnia się wtedy, gdy pojawia się „niepewność intelektualna”, sytuacja „braku rozeznania”. Freud bada pochodzenie słowa „niesamowite” przez filologiczne zestawienie go z „samowitym”. Samowite to: kameralne, bezpieczne, przyjazne, wygodne. *Niesamowite* to nieznanne, niewygodne, dziwne, ujawnia się szczególnie w różnych chwilach „niezamierzonego powtórzenia”, zdublowania bądź zwielokrotnienia wydarzeń i trafów na które nie mamy wpływu. Szczególnie zaś „to co budzi lęk, staje się niesamowitym”²¹.

„Niesamowite” skupia w sobie wszystko to, czego nie akceptuje „ego”. To powrót do pierwotnego stanu, do naszej naturalności. „Niesamowite” oznacza uaktywnienie się czynników, które społeczeństwo tłumi, ujawnia się w odczuciu działania niezidentyfikowanej siły, która pierwotnie wydaje się być nam znajoma. Symbolem działania takiej siły może być pociąg, znaczące jest już określenie „demon ruchu”. Jazda pociągiem działa na bohatera pobudzająco, zwiększa jego poziom adrenaliny i efektywności, pobudza działanie mięśni. Wolfgang Schivelbusch zauważył, iż pasażer w pociągu niejako wchłania swoim ciałem te wstrząsy, których nie jest w stanie zaabsorbować maszyna²². Mięśnie są pobudzane krótkimi wibracjami, a ciało zmęczone ciągłym stresem. W uznanych dziewiętnastowiecznych pismach medycznych, takich jak „Lancet”, pojawiały się liczne artykuły przestrzegające przez jazdą pociągiem jako wywołu-

²⁰ Z. Freud, dz. cyt., s. 236.

²¹ Tamże, s. 254.

²² W. Schivelbusch, *The Pathology of the Railroad Journey*, w: *The Railway Journey: the Industrialization of Time and Space in 19th Century*, Berkeley 1987, s. 117.

jąca choroby mózgu prowadzące do paraliżu²³. Pierwsze informacje o przemianie Godziemby pod wpływem jazdy otrzymujemy w momencie przechodzenia dnia w mrok, po krótkiej charakterystyce bohatera następuje wzmianka, iż „Na dworze ściemniało się tymczasem zupełnie” (WP, 23). Hipnotyczne, pulsacyjne kołysanie się pociągu doprowadza do jednoczesnego uwolnienia „innego” Godziemby, pewnego siebie, amoralnego potwora będącego pod wpływem działania „niesamowitego”. Doświadczenie tego stanu prowadzi do zatracenia zdolności rozróżniania granic pomiędzy fantazją a rzeczywistością. Godziemba przemienia się w pociąg z nieśmiałego marzyciela w „pełnego woli i poczucia własnej wartości życiowca” (WP, 22), pociąg go odmienia, dając mu niespożyte siły i moce.

Tytułowy przedział staje się w opowiadaniu przestrzenią spotkania płci, niweluje tradycyjne różnice i przestrzenie zarezerwowane wyłącznie dla mężczyzn lub kobiet. Przedział w czasie jazdy porusza się rytmicznie, a wspomniana rytmiczność i posuwistość ruchów maszyny ewokuje jednoznaczne, seksualne skojarzenia. Fabuła opowiadania od początku wciąga czytelnika niejako do środka tekstu, do tytułowego przedziału. Puste pola za oknem, które otacza mrok, symbolizują moment przejścia, „wyczyszczenia” świadomości. Znamienne jest szczególnie pierwsze zdanie krótkiego opowiadania: „Pociąg cchał przestrzenią szybki jak myśl” (WP, 22). Myśl jest w tym przypadku synonimiczna do pojęcia logosu. Rozum zostaje w tekście zawieszony, w pociągu uruchamia się ciąg doświadczeń związany z doświadczeniem pozarozumowym, instynktownym, z *niesamowitym*. Podkreśleniem tego stanu jest pora dnia, a także mi-jane przestrzenie: „puste jak okiem sięgnąć ugory” i – co wydaje się określeniem kluczowym dla analizowanego tekstu – telegraficzne

²³ R. Harrington, *The Railway Journey and the Neuroses of Modernity*, w: *Pathologies of Travel*, red. R. Wrigley, G. Revill, Atlanta 2000, s. 249.

druty, które „to szły w górę, to spadały w dół” (*WP*, 22). Pulsacyjny widok znikających i pojawiających się drutów za oknem, jest symboliczną zapowiedzią stosunku erotycznego bohaterów. Emocje, pożądanie i ruch maszyny stają się jednością, także w warstwie leksykalnej, chociaż cytat ten już został przytoczony w niniejszym tekście, to przypomnijmy go jeszcze raz: „uczuł ku niej nieprzepartry pociąg” (*WP*, 25). Widoczne za oknem przewody elektryczne nabierają charakteru hipnotycznego, wraz z głównym bohaterem zostajemy wciągani w świat, który ma swój oddzielny, niezależny rytm.

Uaktywnienie planu psychologicznego odbywa się już na poziomie znaczących imion własnych w tekście. Nuna to postać niedojrzała emocjonalnie, łatwo wdająca się w incydentalny stosunek erotyczny. O jej instynktownym, libidalnym charakterze świadczy nie tylko błyskawiczny romans z przypadkowym podróżnym, ale i imię bohaterki. Określenie „Nuna” konotuje bowiem dźwięk charakterystyczny dla dziecięcego gaworzenia, pokrewne jest również określeniu „Luna” – księżyc, będący symbolem tego, co tajemnicze i nieświadomione, mrocznej natury człowieka. Z kolei w nazwisku Godziemby kryje się bóg (God), oznaczający niezależność. Opisywane małżeństwo Rastawieckich symbolizuje potęgę urody i młodości, sam inżynier jest człowiekiem, którego charakteryzuje szczerłość i przenikliwość; przebudzony Rastawiecki nazywa adwersarza faunem. To wyraźna aluzja do dionizyjskiego charakteru działania maszyny, do szału i upojenia. Jazda pociągiem stanowiła bowiem swoiste przeciwieństwo samo w sobie, była uosobieniem dialektyki tego, co dionizyjskie z tym, co apollińskie²⁴. Nawiązanie do mitologii pojawi się w opowiadaniu jeszcze jeden raz, Godziemba po zabiciu Rastawieckiego pragnie z Nuną uciec do nieokreślonego kraju śródziemnomorskiego, w którym „biały las bożyszcz wieńczy skronie

²⁴ Por. R. Harrington, dz. cyt., s. 229.

wawrzynowym wieńcem” (WP, 29). W przytoczonym zdaniu mamy do czynienia ze swoistą syntezą, wieniec był częścią ikonicznych wizerunków Dionizosa, ale sam wawrzyn jest z kolei symbolem Apollona²⁵. Bohater w pociągu staje się więc bogiem narzucającym swój świat innym pasażerom, narzuca zachowanie pozbawione jakichkolwiek zasad. W miarę rozwoju fabuły w postępowaniu Godziemby możemy zaobserwować zmianę wywołaną jazdą pociągiem, w jego oczach „pełgał żar i upojenie”, bohater emanuje „urokiem żądy”, nawet jego tętno ulega w pociągu znacznemu przyśpieszeniu: „Serce biło wzmożonym tętnem, niby chcąc przyśpieszyć tempo jazdy...” (WP, 22). Stosunek erotyczny Godziemby i Nuny nacechowany jest animalistycznym, wykluczającym jakiekolwiek zahamowania pożądaniem: „Godziemba brał ją. Brał jak płomień w skwarze pożaru, co niszczy i trawi, i spala, brał jak wichur w rozpasaniu szalów, swobodny, wolny stepów brat. Drzemiące żądze wybuchły czerwonym krzykiem i potargały wędzidła.” (WP, 27). Podkreślone w przywołanym opisie odwołania do żywiołów sygnalizują dzikość i brak opamowania obojga bohaterów.

Przeciwnikiem Godziemby staje się inżynier, przedstawiciel rozumu, reprezentant nauk ścisłych. Kobieta, Nuna, wydaje się tu postacią bierną, uzależnioną od silniejszego mężczyzny. Brak wyrzutów sumienia, jakichkolwiek emocji w postępowaniu bohatera, świadczy o zawieszeniu myślenia normatywnego, usunięciu go z doząnego działania. Już po dokonaniu zbrodni działanie Godziemby naznaczone jest nieludzkim wręcz opanowaniem: „Przeciąg pędzącego parowozu rozwiewał mu włosy i studził gorączkę krwi. Wyjął cygarnicę i zapalił papierosa. Czuł się jakoś rześko, wesoło” (WP, 28). Bohater w przedziale sytuuje siebie poza dobrem i złem, jego

²⁵ Por. H. Karczewska, *Funkcja wieńców w tradycji antycznej*, „Seminare” 2009, nr 26.

działanie wydaje się być motywowane przez pęd pociągu, siłę biorącą w nawias zbiorową moralność. Bezgraniczna, czysta wolność uaktywnia euforyczny stan Godziemby, który doprowadza do tego, iż staje się on nowym, „pewnym swym męskich celów” (*WP*, 29) człowiekiem.

Podsumowanie

Stefan Grabiński w opowiadaniu *W przedziale* prezentuje fabułę w sposób dosyć szczególny, narrator sytuuje się bowiem w pozycji badacza obserwującego eksperyment, a nieoceniającego postępowanie głównego bohatera. Brak oceny działania Godziemby wydaje się w kontekście całego tekstu niezwykle znaczący, to nie o ludzki wymiar oceny zdrady czy zbrodni tutaj chodzi, ale o pokazanie pewnych sił²⁶, które modelują funkcjonowanie jednostki. W skrajnych przypadkach, według narratora, w działaniu człowieka ujawnia się bowiem niezidentyfikowana potęga, wobec której nasze zdolności myślenia normatywnego są niewystarczające do obiektywnej oceny

²⁶ A. Hutnikiewicz pisząc o światopoglądzie pisarza zauważa: „Niewzruszona wiara w istnienie jakiejś wyższej rzeczywistości duchowej, transcendentnej w stosunku do świata natury i niezależnej od niego, a będącej właściwym przeznaczeniem człowieka, głębokie przekonanie o prymacie pierwiastka duchowego jako podstawowej substancji bytu i jedynej siły istotnie stwórczej przed materią jako elementem pochodnym i niższym, przeświadczenie, że wszechświatem rządzi suwerena, doskonała, wszystko wiedząca inteligencja, źródło głębokiej, choć często zagadkowej i niezrozumiałej logiki bytu, wreszcie niezachwiana ufność w wieczystość i nieśmiertelność istnienia, które jest ustawicznym ruchem, stawianiem się, dążeniem, twórczym podbojem nieznanego, zdobywaniem go za cenę śmierci o moralnego wysiłku w toku wielokrotnych kolejnych żywotów...”. Dz. cyt., s. 156-157.

sytuacji. Symbolem tej wiecznej mocy może być pociąg rozumiany jako „ikona nowoczesności”²⁷.

Zastosowanie w powyższych rozważaniach pojęcia freudowskiego „niesamowitego” odzwierciedla animistyczną koncepcję wszechświata. „Niesamowite” ujawnia się w przedziale, punkcie węzłowym, jednoczącym dialektykę ruchu i pożądania, miejscu, gdzie to, co rzeczywiste i to, co nieuświadomione tworzą jedność. Ruch pociągu, w rozumieniu Grabińskiego, czyni z bohatera postać fragmentaryczną, rozbitą na atomy wielu przypadkowych bodźców, doświadczeń i pożądań. Inicjacja w sferę tego co ukryte, odbywa się w opowiadaniu poprzez pęd, demoniczne działanie maszyny, która na początku XX wieku była nie tylko symbolem postępu i techniki, ale i kojarzyła się z szaleństwem i śmiercią. Równie istotna w przypadku omawianego tekstu jest tytułowa przestrzeń, będąca metaforycznym sercem, rdzeniem pociągu, miejscem połączenia idealnej, mechanicznej maszyny i przypadkowych emocji pasażerów.

²⁷ Korzystam z trafnego, dotyczącego kolei, sformułowania W. Tomasika, które pojawia się w tytule cytowanej wcześniej w przypisach książki.

VIII.

Modernizacje mocnego człowieka. (*Mocny człowiek* Stanisława Przybyszewskiego i Henryka Szaro)

Trylogia Stanisława Przybyszewskiego *Mocny człowiek* powstawała w latach 1911–1913. W jej skład wchodzi następujące części: *Mocny człowiek*, *Wyzwolenie* oraz *Święty gaj*. Całość została napisana na zamówienie firmy wydawniczej Gebethnera i Wolffa za dosyć wysokie jak na owe czasy honorarium – 1500 rubli¹. Żądania wydawnictwa były jasno sprecyzowane; powieść miała być tak skonstruowana, aby jej odbiorcami mogli zostać również i czytelnicy niewyrobieni literacko, gustujący w literaturze popularnej. Dlatego też obok problemów charakterystycznych dla młodopolskiej prozy o artyście w trylogii Przybyszewskiego istnieje warstwa typowo melodramatycznych chwytów i schematów², które służą temu, jak zauważyła Gabriela Matuszek, aby „ambitne literacko tematy sprzedać w popkulturowych wariantach”³. Stosowanie schematów charakterystycznych dla literatury popularnej przez twórców obiegu wysokoartystycznego miało również w jakimś stopniu walor pragmatyczny, schemat powieści popularnej w epoce Młodej Polski był bowiem wykorzystywany „dla wyrażania ważkiej problematyki filozoficznej,

¹ Por. G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii*, Kraków 2008, s. 296. Jak zauważa badaczka: „Ekstremalny teoretyk elitarniej sztuki postawiony zostaje w roli producenta sztuki popularnej i akceptuje reguły nowoczesnej *mass culture*”, tamże, s. 296.

² A. Grzymała-Siedlecki nazwał powieści Przybyszewskiego „romansem kryminalnym”. A. Grzymała-Siedlecki, *Listy literackie. Wyzwolenie się z fałszywej mocy*, „Tygodnik Ilustrowany” 1913, nr 12.

³ Tamże, s. 297.

metafizycznej, historiozoficznej”⁴. Sam Przybyszewski miał świadomość podwójnej recepcji własnej twórczości, w liście do Jerzego Hulewicza zwracał uwagę na „skok w piekielny muł zarobkowania przez pisanie powieści”⁵.

Głównym bohaterem powieści Stanisława Przybyszewskiego jest Henryk Bielecki, żądny artystycznej sławy dziennikarz i krytyk literacki, który doprowadza do samobójstwa swojego znajomego, schorowanego gruźlika Górskiego, a następnie wykrada jego dramaty i ujawnia je pod własnym nazwiskiem. Bielecki dopuszcza się w powieści szeregu zbrodni, fałszuje rodzinne weksle, doprowadza do utonięcia swojej kochanki Łucji Szumskiej. Wikła się również w niebezpieczny sadomasochistyczny romans z Adą Karską, demoniczną piromanką, kobiecym wcieleniem „mocnego człowieka”. Jak zauważa Matuszek, „bohater Przybyszewskiego instrumentalizuje ludzi”⁶, wpływ protagonisty na inne postacie jest najsilniej widoczny w jego relacji z Karską, która za namową Bieleckiego niszczy dzieła malarza Borsuka oraz przekonuje innego bohatera, Poraję, do zabicia w pojedynku domyślającego się prawdy Kotowicza.

Wątek podstawowy powieści uzupełniają relacje głównego bohatera z licznymi kobietami; wspomnianymi Łucją i Adą, ale i przede wszystkim z Niną, żoną zamożnego kolegi Bieleckiego Ligęzy, oraz z żoną tenora Tańskiego, Leontyną, którą Bielecki uwodzi i wykorzystuje materialnie. Pod wpływem miłości do Niny Bielecki decyduje się wyznać na scenie teatru wszystkie swoje zbrodnie, na-

⁴ Por. W. Gutowski, *Stefan Żeromski, „Dzieje grzechu”*, w: *Lektury polonistyczne. Od realizmu do preekspresjonizmu*, red. G. Matuszek, Kraków 2001, s. 205.

⁵ Z korespondencji do J. Hulewicza, *Listy S. Przybyszewskiego*, oprac. S. Helsztyński, t. 3, Warszawa 1954, s. 88. Na cytata ten zwrócił wcześniej uwagę W. Gutowski, w: *Aspekty inicjacyjne prozy Stanisława Przybyszewskiego*, w: *Konstelacja Przybyszewskiego*, Toruń 2008, s. 33.

⁶ G. Matuszek, dz. cyt., s. 304.

stępnie ginie zabity przez malarza Borsuka. Pomimo tego, iż sam bohater finalnie dokonuje aktu nawrócenia, świat, który poprzez zbrodnicze działanie „mocnego człowieka” zostaje poddany korozji, wymierza mu karę. Według Wojciecha Gutowskiego protagonista to tak naprawdę jednostka słaba, a „konsekwencją tej słabości jest rozdwojenie bohatera na Bieleckiego – człowieka, ujawniającego się w związku z Niną i Bieleckiego – bestię, który uwodzi Tańską”⁷. Tego typu ambiwalencja ujawnia według badacza destrukcję mitów nadczłowieka (związek z Tańską) i Androgyne (związek z Niną)⁸.

Wszystkie czyny Bieleckiego służą uzyskaniu sławy oraz wynikają z pragnienia posiadania przez bohatera dominacji nad innymi postaciami⁹. Tematami powieści Przybyszewskiego są zagadnienia związane z młodopolską syntezą płci, fascynacją śmiercią, anarchią, autodestrukcją, konfliktem: życie – sztuka, moralność – wykroczenie, dobro – zło. Bohater jest z jednej strony realizacją Nietzscheańskiego nadczłowieka, który postanawia żyć „poza dobrem i złem” zgodnie ze swoimi potrzebami oraz celami, usprawiedliwiając morderstwa, oszustwa i kradzieże, z drugiej zaś „artystą rynku, uzależnionym od opinii publicznej, a zarazem sterujący tą opinią”¹⁰. Protagonista to skrajny egotysta – eksperymentator, zasada bycia „poza dobrem i złem” usprawiedliwia jego amoralne uczynki. Najważniejsza jest dla niego idea absolutnej wolności, dążenie do celu, nawet jeśli ten cel oznacza autodestrukcję, to znaczy publiczne przyznanie się do winy, przerwane strzałem w głowę wymierzonym bohaterowi

⁷ W. Gutowski, *Nagie dusze i maski: o młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1997, s. 280.

⁸ Tamże, s. 280.

⁹ Por. W. Gutowski, *Destrukcja i dominacja. Paradoksy sytuacji artysty w powieściach Stanisława Przybyszewskiego*, w: *Konstelacja Przybyszewskiego*, Toruń 2008, s. 83.

¹⁰ G. Matuszek, dz. cyt., s. 302.

przez malarza Borsuka. Według badaczy zakończenie całej trylogii ujawnia najwięcej akcentów „sensacyjno-melodramatycznych”¹¹.

Modernizacje *Mocnego człowieka*

Przed II wojną światową z prozą Przybyszewskiego twórcy kina zmagali się dwukrotnie. W latach 1915–1916 Wsiewołod Meyerhold nakręcił w Rosji film, który ze względu na nieudolności w montażu nie pojawił się na ekranach¹². Drugiej ekranizacji, w rodzimej wytwórni „Gloria”, dokonał w roku 1929 uczeń Meyerholda, Henryk Szaro. Zainteresowanie reżyserów dziełem Przybyszewskiego mogło wynikać, według Matuszek, ze specyfiki samej powieści i jej „kinematograficznej dynamiki”, przenikania się scen – obrazów¹³.

Film *Mocny człowiek* miał swoją premierę w Warszawie 2 października 1929 roku w kinie „Casino”. Przez wiele lat uznawany był za zaginiony¹⁴, dopiero w 1997 roku w Królewskim Archiwum Filmowym w Brukseli odnaleziono jego kopię, która znalazła się poza granicami kraju w związku z zainteresowaniem zagranicznych dystrybutorów. Autorem scenariusza na podstawie powieści Stanisława Przybyszewskiego pod tym samym tytułem byli Jerzy Braun i sam reżyser, opracowania literackiego podjął się wybitny pisarz Andrzej

¹¹ Tamże, s. 307.

¹² Tamże, s. 297.

¹³ Tamże, s. 298.

¹⁴ *Mocny człowiek*, reż. H. Szaro, Polska 1929. Scenariusz na podstawie powieści Stanisława Przybyszewskiego *Mocny człowiek*: Jerzy Braun, Henryk Szaro, zdjęcia: Giovanni Vitrotti, scenografia: Hans Rouc, opracowanie literackie: Andrzej Strug. Premiera: Warszawa, 2 października 1929. Film otrzymał wiele pozytywnych recenzji w liczącej się prasie periodycznej i filmowej.

Strug. W głównej roli wystąpił Grzegorz Chmara¹⁵ jako Henryk Bielecki, w rolach pozostałych zaś m.in. Agnes Kuck, Julian Krzewiński, Maria Majdrowicz i Aleksander Zelwerowicz. Henryk Szaro, chociaż w 1929 roku miał zaledwie 30 lat, był już twórcą niezwykle znanym, autorem sześciu filmów, przede wszystkim adaptacji wybitnych dzieł polskiej literatury, m.in. *Przedwiośnia* Stefana Żeromskiego (1928). Scenariusz do tego filmu na podstawie powieści Żeromskiego napisał Andrzej Strug. Zapoczątkował tym samym współpracę z reżyserem, kontynuowaną także w czasie późniejszej realizacji *Mocnego człowieka*. Jak zauważyła badaczka spuścizny Struga, fabuła filmowego *Przedwiośnia* to fabuła „patriotyczno-melodramatyczna” w myśl wzorców zaczerpniętych z „sensacyjnych scenariuszy amerykańskich”, które miały doprowadzić do finansowego sukcesu filmu na całym świecie¹⁶. Również ekranizacja *Mocnego człowieka* w roku 1929 była zrealizowana w duchu licznych produkcji o charakterze melodramatyczno-sensacyjnym, jakie dominowały w polskim kinie okresu Dwudziestolecia. Andrzej Strug, autor opracowania literackiego, w wywiadach prasowych podkreślał, iż zależało mu na: „(...) rzuceniu sylwetki bohatera na tło współczesności. W tym celu należało nie tylko zmodernizować jego psychikę, ale i zmodyfikować pewne przewodnie motywy książki Przybyszewskiego”¹⁷. Motywacja pisarza miała charakter pragmatyczny, wynikała z sytuacji historycznej, z potrzeby wykreowania opowieści o charakterze ostrzeżenia i pouczenia. W drugiej połowie lat 20.

¹⁵ Kreacja ta nadała całemu filmowi akcent dwuznaczności, gdyż Chmara, rosyjski aktor występujący w niemieckich filmach, zasłynął wcześniej rolami Raskolnikowa i Chrystusa.

¹⁶ Por. A. Kisielewska, *Film w twórczości Andrzeja Struga*, Białystok 1995, s. 236.

¹⁷ *Na drogach „Mocnego człowieka”*. Wywiad z Andrzejem Strugiem, „Kino dla wszystkich” 1929, nr 95, s. 7. Cyt. za A. Kisielewska, *Film w twórczości Andrzeja Struga*, dz. cyt., s. 241.

w Europie i Stanach Zjednoczonych można było zauważyć pierwsze objawy kryzysu, którego eskalacja przypadnie na lata załamania gospodarczego i zjawiska zwanego Wielkim Kryzysem (1929–1933). Do roku 1928 Ameryka przeżywała boom ekonomiczny, rosła sprzedaż samochodów i dóbr konsumpcyjnych. Nic nie zapowiadało kryzysu, który miał nastąpić rok później. Ale też rok 1929 zapoczątkował etap wielu lat pesymizmu, którego pierwszymi wskazówkami były zmiany w Niemczech i dojście do władzy partii nazistowskiej, wojna domowa w Hiszpanii i terror w Rosji. Wielki kryzys, który miał miejsce w latach 1929–1933, objął praktycznie wszystkie kraje oraz dziedziny gospodarki światowej. Wydarzenia te doprowadziły do prezentacji w literaturze (m.in. w powieści *Żółty krzyż* Andrzeja Struga), ale i w omawianym filmie jednostki uwikłanej w pokusy sławy, bogactwa, wykorzystującej zbrodnie, przekraczającej obowiązujące normy i zasady moralne.

Wspomniany Andrzej Strug był pisarzem żywo reagującym na wszystkie problemy swoich czasów. W latach 30. przygotowywał się do napisania panoramicznej powieści *Miliardy*, w której można odnaleźć diagnozę czasów Wielkiego Kryzysu. Strug był jednak przede wszystkim niezwykle czujnym obserwatorem przemian społecznych, kulturowych i cywilizacyjnych, które mogły się złożyć na jego wizję *Mocnego człowieka*. Akcja filmu została uwspółcześniona; przesunięto ją z początku wieku XX na rok 1929 (Bielecki czyta w kawiarni informację o wydanej w tym roku książce Remarque’a *Na Zachodzie bez zmian*). W filmie nie ma wątków związanych z Polską, tematy narodowe (Bielecki w książce mówi o potrzebie teatru narodowego) zostały przez twórców adaptacji powieści celowo ograniczone na rzecz uniwersalnego piętnowania konkretnych postaw i zachowań. Fabuła została również, w porównaniu do powieści, znacznie okrojona, reżyser uwypuklił przede wszystkim akcenty melodrama-

tyczne, przedstawiając losy głównego bohatera w ramach manichejskiej polaryzacji i możliwości prezentacji tradycyjnych wzorców dobra i zła.

Skrótowy zarys filmowej akcji wygląda następująco: główny bohater podsuwa swojemu umierającemu przyjacielowi Górskiemu morfinę, doprowadzając go do wcześniejszej śmierci. Po kradzieży rękopisu powieści zanoszi go do wydawnictwa i współfinansuje jego wydanie, fałszując weksle własnej babci. Dostaje również propozycję wystawienia swojej sztuki w teatrze „Ateneum”. Liczba kobiet została w filmie ograniczona do dwóch postaci, jedna z nich, Łucja zaczyna szantażować Bieleckiego wydaniem policji. W filmie dochodzi do wystawienia *Mocnego człowieka* na scenie teatru „Ateneum”. Bielecki, odmieniony miłością do Niny, wyznaje swoje zbrodnie ze sceny, przyznaje się, iż nie jest autorem inscenizowanej powieści oraz że jest złodziejem i mordercą, po czym odbiera sobie życie. Skrótowość i schematyzacja fabuły miały na celu przede wszystkim pokazanie wymiaru aksjologicznego zmodernizowanej historii o *Mocnym człowieku*. Patetyczne samobójstwo Bieleckiego eksponuje skrucę bohatera, również w jakiś sposób jego dojrzewanie do poczucia klęski i pokory.

W kinie Dwudziestolecia dominowały tendencje prowadzące do upraszczania różnych wariantów literackich, przy jednoczesnym ich popularnym zróżnicowaniu¹⁸. Jak zauważyła Alina Madej: „Głównym czynnikiem pośredniczącym między podmiotem a tekstem oraz między tekstem a systemem narracyjnym był w kinematografii polskiej melodramat, który zespałał kino i wyobraźnię”¹⁹. Melodrama-

¹⁸ A. Madej, *Mitologie i konwencje: o polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 1994, s. 17.

¹⁹ Tamże, s. 17.

tyzm²⁰, występujący początkowo wyłącznie w melodramacie scenicznym, który pojawił się w XVII wieku we Włoszech, a swój renesans przechodził po Wielkiej Rewolucji Francuskiej, ujawnił się również jako kategoria estetyczna w prozie przełomu XIX i XX wieku²¹, a następnie we wczesnym, niemyim kinie m.in. w dziełach Dawida W. Griffitha, Charlesa Chaplina, Ericha von Stroheima. W jego skład wchodzi elementy, które są charakterystyczne zarówno dla kultury popularnej (np. występowanie klisz literackich, powtarzalnych postaci i ich zachowań), jak i dla kultury wysokiej (np. konflikt między wartościami duchowymi i materialnymi, świat spolaryzowany²²: dobro – zło, cnota i zagrożenie, niewinność i doświadczenie; wielkie spektakle historyczno-społeczne jako tło wydarzeń: rewolucja, wojna). Melodramat przedstawia „świat w chaosie”, w którym społeczność musi odnaleźć bądź zrekonstruować system znaków, który na skutek ewidentnego rozpadu, a takim był niewątpliwie kry-

²⁰ Melodramatyczność, przez wiele lat nie była doceniana przez krytyków zajmujących się kulturą wysoką, czy wręcz przez nich lekceważona. Badacze, którzy dostrzegali elementy melodramatyczne w literaturze, teatrze, czy w filmie, traktowali je jako coś pejoratywnego, np. jako braki warsztatowe, czy nieumiejętność poradzenia sobie z tematem. W zachodniej myśli krytycznej za moment przełomowy nad melodramatycznością w prozie uznaje się ukazanie się w 1976 roku kanonicznej już dziś pracy Petera Brooksa *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. Korzystam z wydania z 1995 roku (New Haven 1995). W polskiej recepcji terminu warto szczególnie zwrócić uwagę na książkę G. Stachówny, *Niedole Miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*. Kraków 2001. W niniejszym tekście traktuję melodramat za Brooksem jako „niezaprzeczalny wymiar modernistycznej świadomości”, P. Brooks, dz. cyt., s. VII.

²¹ Por. rozdział książki K. Kłosińskiego, *Powieść jako melodramat*, w: *Mimesis w chiłopskich powieściach Orzeszkowej*, Katowice 1990, s. 142-152.

²² Por. B. Singer, *Meanings of Melodrama*, w: tegoż, *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and Its Context*, New York 2001, s. 45-47.

zys roku 1929, został zdesakralizowany²³. Szaro dokonał więc ekranizacji książki, eksponując istniejący w niej poziom melodramatu, w którym, zgodnie z ustaleniami Petera Brooksa z książki *The Melodramatic Imagination*, konflikt aksjologiczny „wywołuje potrzebę rozpoznania i skonfrontowania ze złem, w celu jego pokonania i usunięcia, dla oczyszczenia porządku socjalnego”²⁴.

W filmie działanie Bieleckiego jest bowiem prezentowane z wyraźnym dystansem, manipulacje, jakich się dopuszcza bohater, mogły w latach 30., biorąc pod uwagę rządy dyktatorów w ówczesnej Europie, jak np. Mussoliniego (również wieloletniego dziennikarza), kojarzyć się wyłącznie negatywnie. Szaro sięgnął więc do trylogii Przybyszewskiego z roku 1913, gdyż odnalazł w niej negatywny emblemat lat 30., wyrachowanego zbrodniarza, bohatera, dla którego pieniądze (a nie sztuka) są podstawowym celem. Filmowa prezentacja kary, która spotyka protagonistę, jego przyznanie się do winy mają przede wszystkim cel edukacyjny, są rodzajem ostrzeżenia przed wykorzystywaniem swojej potęgi w czasach kryzysu, zgodnie z tezą Kracauera, iż „film odzwierciedla społeczeństwo, niezależnie od tego, czy ono sobie tego życzy, czy nie”²⁵.

Dzieło Szaro różni się ponadto od powieści istotnymi zabiegami modernizacyjnymi. Do najważniejszych należą modernizacje światopoglądowe i modernizacje przestrzeni.

²³ P. Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, Yale 1995, s. 84.

²⁴ Tamże, s. 12.

²⁵ S. Kracauer, *Panny sklepowe idą do kina*, przeł. M. Karkowska, w: *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, pod red. T. Majewskiego, Warszawa 2009, s. 268.

Modernizacje światopoglądowe

Głównym tematem filmu, w przeciwieństwie do problematyki, jaka się pojawia w powieści, nie jest sztuka, lecz żądza pieniędzy, władzy i sławy oraz zagubienie jednostki w wielkiej metropolii. Sztuka jest bowiem dla filmowego Bieleckiego tylko sposobem na wyjście z biedy, temat artystowski został zredukowany na rzecz oglądu społecznego. Filmowy Bielecki jest spreparowany na czasy, w których dokonuje swoich zbrodniczych czynów, ale jego finalne przyznanie się, to gest moralny, pozwalający uwierzyć odbiorcom w istnienie ogólnych, etycznych praw. Podkreślanie aktualności filmowej opowieści jest widoczne w wyborze historii realizowanej w obu opowieściach na scenie teatru. W książce Przybyszewskiego Bielecki na inauguracyjne przedstawienie wybiera *Irydionę* Zygmunta Krasieńskiego, historię upadającego Rzymu, zrealizowaną w duchu katastroficznych prognoz wczesnego modernizmu i dzieł Spenglera i Zdziechowskiego. Głównym bohaterem filmowego przedstawienia w dziele Szaro zatytułowanego *Mocny człowiek* jest potwornie zniekształcony fizycznie, łysy dyktator, który przemawia do sześciu identycznie ubranych i wyglądających mężczyzn, notujących gorliwie polecenia uzurpatora, automatycznie wykonujących jego rozkazy. Spektakl przypomina atmosferę znaną ze sztuk Witkacego i Bertolda Brechta. Widz nie ma wątpliwości, iż zarówno pozy tytułowego mówcy, „mocnego człowieka”, jego ubranie przypominające żołnierski uniform, gesty składają się na liczne podobieństwa tego typu zachowań do przemów chociażby wspomnianego Benito Mussoliniego, a już kilka lat później Adolfa Hitlera. Potwornie zniekształconą twarz tyrana można traktować jako symboliczny odpowiednik czynów samego Bieleckiego, jego prawdziwe oblicze. Film kończy

się zgaszeniem świateł w teatrze, podkreślającym moralizatorski charakter prezentowanej opowieści.

Motywacja działania Bieleckiego w filmie wynika również z samotności. W powieści Bielecki jest „bohaterem najwięcej rozpustnej bohemy”²⁶, to pewna siebie gwiazda lokalnych środowisk literackich, dziennikarz-manipulator, przypominający Jelskiego, postać z *Próchna* Wacława Berenta, człowiek brylujący w kawiarni, znany i rozpoznawalny na długo przed tym, zanim zacznie popełniać swoje zbrodnie. W filmie bohater jest biednym, skromnym neurotykiem, którego poznajemy w zubożałym mieszkaniu, a następnie obserwujemy w restauracji, gdzie z zazdrością patrzy na zamożnych gości. Bielecki z powieści jest obojętny wobec uczynków, które popełnia, prezentacja twarzy bohatera na ekranie ma kontekst etyczny, oczy wyrażają chorobliwą pożydlivość, strach jest zwierzęcy, głód ekstremalny. Brooks zauważył, iż w melodramacie to gesty a nie słowa reprezentują czysty konflikt, rozszyfrowują moralny tekst świata²⁷. W zakończeniu filmu, w kilkunastosekundowym *tableau*, widzimy finalne, patetyczne nawrócenie się zbrodniczej jednostki hojnie okraszone łzami skruszonego mordercy.

Bielecki powieściowy projektował swoje czyny dla własnej przyjemności, popełnianie kolejnych zbrodni jest dla niego wyrazem pogardy wobec tłumu: „Ze sceny dochodziły go urywane zdania, podniesione głosy, wybuchy płaczu – miał ochotę się zerwać, pluć na publiczność, prać aktorów po gębie, krzyczeć na cały głos: hołoto, wariaci – idioci (...)”²⁸. Takich przemyśleń nie ma już jego filmowy imiennik, dla którego awans w hierarchii, nie tylko społecznej, ale i artystów jest przede wszystkim awansem materialnym. Przedmioty,

²⁶ S. Przybyszewski, *Mocny człowiek*, t. I, Warszawa 1929, s. 77.

²⁷ P. Brooks, dz. cyt., 45.

²⁸ S. Przybyszewski, *Mocny człowiek*, t. II, dz. cyt., s. 69.

jakimi się otacza w filmie Bielecki, mają charakter luksusowy: drogi samochód, nieskazitelne, modne białe ubranie, symbolem zmiany statusu materialnego bohatera jest wymiana mebli w jego mieszkaniu. Nową rozrywką bohatera stają się wyścigi konne. W ten sposób protagonista zostaje jednym z negatywnych bohaterów roku 1929, ponoszącym klęskę bogaczem, którego kariera została zbudowana na kłamstwie, krzywdzie i wyzysku.

Modernizacje przestrzeni

Przebywanie protagonistów w trylogii Przybyszewskiego w przestrzeni miejskiej nie modyfikuje ich działań; Bielecki jest równie zbrodniczo aktywny w górskich krajobrazach Tyrolu, jak i zaułkach Wenecji. W *Mocnym człowieku* Szaro miasto jest przestrzenią dynamiczną i złowrogą, wydaje się żyć własnym życiem. W filmie bardzo dużą rolę odgrywa sztuczne światło. Za oknem pracowni pisarza połyskuje wielki neon, inny informuje o scenicznej premierze *Mocnego człowieka*.

W związku z uwspółcześnieniem czasu fabuły na ulicach stolicy pojawiają się liczne samochody, ruch uliczny jest niezwykle dynamiczny, również moda została dostosowana do konwencji obowiązujących w Dwudziestoleciu. Teoretycy estetyki melodramatyczności zauważyli, iż musi w jej realizacjach zaistnieć pewien poziom dosłowności i realizmu, służący możliwości „zadomowienia” się odbiorców w prezentowanej historii²⁹. Film zaczyna się panoramą stolicy, w której dominują elementy industrialne; stalowy most, pogłębiarki na Wiśle, następnie widzimy ruchliwe skrzyżowanie i kierują-

²⁹ J. Mercer, M. Schingler, *Melodramat: Genre, Style, Sensibility*, London 2004, s. 84.

cego nim policjanta. Szaro wykorzystał również kamerę umieszczoną na dachu samochodu, zabieg ten znacznie pogłębił dynamikę prezentowanego miasta oraz sprawił, iż odbiorca ma wrażenie uczestnictwa w opowiadanej historii, zostaje zmuszony do reakcji. Zgodnie z zasadą ekspresjonizmu melodramatycznego³⁰ chwyt ten intensyfikował ewokowanie konkretnych zachowań widza, pobudzał jego wrażenia i bombardował go szeregiem bodźców o charakterze negatywnym. Prezentacja przestrzeni wyznaczać ma więc tło działań „mocnego człowieka”, nakładanie się zaś wypełniającego cały ekran obrazu oczu Bieleckiego na wizerunek miasta sugeruje, iż bohater jest jego nieodłączną częścią – to miasto go wytworzyło, to miasto jest przestrzenią zła. Jak zauważył Ben Singer, amerykański badacz melodramatyzmu: „(...) nowoczesność spowodowała radykalny wzrost bodźców nerwowych, stresu i cielesnych zagrożeń”³¹. Bohater stanowi wizytówkę przestrzeni miejskiej, targany jest licznymi impulsami, działa, czego doświadcza również widz, w rzeczywistości chaotycznej. Obrazy zatłoczonej Warszawy, jej nocna panorama oraz nieustający ruch uliczny są *leitmotivem* filmu, pojawiającym się w momentach przełomowych, takich jak zapowiedzi kolejnych zbrodni Bieleckiego. Ujęcia przestrzeni tracą swoją przeźroczystość, są prezentowane w ramach manichejskich, charakterystycznych dla melodramatu skal wartości, w których nie tylko to, „co” jest filmowane, ale i „jak” jest ujmowane, sugeruje konflikt między dobrem i złem.

Sferą negatywnie prezentowaną w filmie jest groteskowo eksponowany świat wielkiego kapitału, jego reprezentantów i ich rozrywek; otyły właściciel wydawnictwa (perfekcyjnie zagrany przez

³⁰ P. Brooks, dz. cyt., s. 126.

³¹ B. Singer, „Sensacyjność” a świat wielkomiejskiej nowoczesności, przeł. Ł. Biskupski [i in.], w: *Rekonfiguracje modernizmu*, dz. cyt., s. 148.

Aleksandra Zelwerowicza), w którym ma być opublikowana wykradziona powieść, cały czas zajęty jest jedzeniem słodkości i notorycznym, niby przypadkowym kopaniem swojego sekretarza. Miliarderzy lekceważąco wypuszczają dym w stronę twarzy swoich rozmówców. Ich podstawową rozrywką w mieście jest dancing, w czasie jego prezentacji dominuje szybki montaż oraz przenikające się obrazy, liczne cięcia i zbliżenia. Atmosferę alienacji życia w wielkim mieście odzwierciedlają mieszkańcy; poruszające się po ulicach postacie noszą szczelnie zapięte płaszcze, ich twarze są zawsze zasłonięte przez szerokie ronda kapeluszy.

Współczesnym poziomem modernizacji *Mocnego człowieka* będzie wydanie filmu w formacie DVD w roku 2003. W tej edycji ścieżką dźwiękową jest współczesna muzyka zespołu „Maleńczuk Tuta Rutkowski Super Trio”. Towarzysząca filmowi muzyka stanowi też czytelne odwołanie do tradycji pierwszych niemych filmów, jest realizacją znaczenia literalnie rozumianego słowa melodramat: melos (muzyka) i drama. W arcydziełach Griffitha i w innych niemych filmach muzyka była wykonywana z powodu technicznego braku dialogów, dawała możliwość uzyskania syntetycznego kodu, który zastępował i kompensował napięcie dramatyczne tkwiące w wypowiedzianych słowach.

Rytmiczna, transowa ścieżka muzyczna sygnalizuje momenty zaskoczenia, akcentuje odgłosy wielkiego miasta, takie jak klaksony, nawoływania dzieci roznoszących gazety, a gdy akcja filmu przenosi się do wnętrza, możemy usłyszeć brzęki szkła w kawiarni, skrzypienie drzwi, szuranie krzesel, odgłosy wydawane przez samochody. Współczesna muzyka w sposób klarowny uzupełnia więc ruch i emocje, stając się istotnym dopełnieniem dzieła Szaro zgodnie z za-

sadą melodramatu, iż „Wszystkie wizualne i dźwiękowe komponenty widowiska nacechowane są emocjonalnie”³².

Zakończenie

Przeprowadzone w powyższym tekście analizy zmierzały do pokazania podstawowych różnic między wydaną w roku 1913 trylogią Stanisława Przybyszewskiego *Mocny człowiek* a nakręconym w roku 1929 filmem Henryka Szaro pod tym samym tytułem. Realizowane w wielu dziedzinach sztuki, także w sztuce filmowej, tematy literatury Młodej Polski, często przetworzone przez filtr literatury popularnej, ulegały w latach 30. XX wieku roku znacznemu przewartościowaniu i dezaktualizacji. I to nie dlatego, że nikogo nie interesowała już miłość fatalna, jej reprezentanci, konstrukcje sobowótrowe czy nawet artysta jako bohater różnych utworów, tylko modernizacje niektórych opowieści oraz tworzenie nowych wymusiła sytuacja społeczno-kulturowa. Ekranizacja powieści Przybyszewskiego uwypukliła główne wątki, zredukowała liczne tematy i postacie z drugiego planu, które negatywnie mogły wpływać na odbiór powieści, sprawiła, iż opowieść o *Mocnym człowieku*, jest istotna, wciągająca i poruszająca. Istniejącą w powieści i zauważalną przez pierwszych recenzentów sferę melodramatu, której wyznacznikami są patos, estetyka zaskoczenia, manichejski konflikt dobra i zła, teatralizacja fabuły, Szaro umiejętnie wyeksponował, czyniąc w ten sposób z opowieści o Henryku Bieleckim nie tylko historię dostosowaną do konkretnych czasów, ale i opowieść uniwersalną i ponadczasową.

³² A. Madej, dz. cyt., s. 36.

IX.

O higienie i teźyźnie fizycznej jako elementach wychowawczych w wybranych pismach Wincentego Lutosławskiego

Wincenty Lutosławski, żyjący w latach 1863–1954, był niezwykle płodnym myślicielem i filozofem. Oprócz kilkudziesięciu tomów pism filozoficznych, publicystycznych i pedagogicznych napisał ponad 100 000 listów do różnych adresatów. Wiele swoich teorii wyłożył w sposób rozbudowany w dziełach, które mają charakter komplementarny wobec teorii formułowanych w innych pracach. W większości swoich pism Lutosławski zajmował się koncepcjami związanymi z pojęciem państwa narodowego¹. Narodowa koncepcja Polski jest, według filozofa, związana z jej służbą Bogu dla dobra całej ludzkości², a w szczególności najbliższych sąsiadów w Europie

¹ Koncepcje te zostały zrekonstruowane i wnikliwie opisane w pracach: W. Jaworski, *Eleuteryzm i mesjanizm. U źródeł filozofii społecznej Wincentego Lutosławskiego*, Kraków 1994; *Filozofia i mistyka Wincentego Lutosławskiego*, pod red. R. Zaborowskiego, Warszawa 2000. Według Jaworskiego naród dla Lutosławskiego był odpowiedzią jednostki na formy życia zbiorowego, a także formą wspólnoty, w ramach której „jednostka uczestniczy zgodnie z jej indywidualistycznymi przeżyciami”, a „...jedyną gwarancją więzi społecznej, dodajmy – więzi osobowo autentycznej – jest świadomość narodowa jednostki”, tamże, s. 102-104.

² „Świadomość narodowa wyrasta jedynie na podłożu religijnym jako wykwit i dojrzały owoc chrześcijaństwa. Prowadzi ona do ustroju Państwa narodowego, które się różni od Państwa demokratycznego współczesnego nie mniej niż państwo demokratyczne się różniło w swych początkach od dawniejszych państw dynastycznych i despotycznych.”, cyt za: W. Lutosławski, *Rozwój potęgi woli*, Wilno 1923, s. 158-159. Por. także chociażby: „Jedyna zbawienna droga dla narodów i ludzkości, to szukanie woli Bożej, uwzględnianie praw Bożych, otrzymywanie natchnień bo-

(Litwini, Łotysze), z którymi powinniśmy się połączyć na zasadzie unii i utworzyć, na wzór Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej, Stany Zjednoczone Środkowej Europy. W jego koncepcjach Polacy są szczególnie predysponowani do takiego zjednoczenia, gdyż stanowiąc ono będzie symboliczne powtórzenie unii polsko-litewskiej. Jak twierdzi Lutostawski:

Polacy mają narodowe powołanie przeprowadzenia tej większej unii na wzór dawnej, która trwa od 500 lat i zerwana dotąd nie została (...)³.

Elementarną jednostką przyszłego państwa ma być świadomie wychowywany i poddany silnemu rządowi narodowemu⁴ nowy typ Polaka, czyli człowieka:

„(...) gotowego zawsze do poświęceń za ojczyznę, chętnie opłacającego podatki Państwowo, ale także zupełnie świadomego praw, jakie nadaje obywatelstwo w cywilizowanym państwie⁵.”

Składnikami rozsądnie prowadzonej polityki wychowawczej, która ma ów nowy typ Polaka wykształcić, są formułowane w pi-

zych. Tylko w ten sposób jednostki, narody, i cała ludzkość mogą zapewnić sobie szczęście, zdrowie i dobrobyt.”, tamże, s. 162.

³ W. Lutostawski, *Rozwój potęgi woli...*, s. 164. Czyt. dalej w tej samej rozprawie: „Najbliższym sojusznikiem Polski jest i stale pozostać musi Francja, bo stałym naszym odwiecznym wrogiem są Niemcy. Ideał unii ludów, przyświecający Jagiellonom, należy rozszerzyć w pierwszej linii na Rumunię, która z biegiem czasu nieuchronnie zespoli się z Węgrami i Słowakami. Dawna unia z Litwą, Rusią, Łotwą powinna być wznowiona i utrzymana. Tylko w bardzo ścisłym związku z tymi ludami Polska może obronić swą niezależność od Niemców i Moskali”, tamże, s. 171.

⁴ „Celem wszystkich Polaków jest silny rząd narodowy, tępiący wszelką nieuczciwość.”, cyt. z W. Lutostawski, *Jak rośnie dobrobyt. Zarys polskiej teorii gospodarstwa narodowego*, Kraków 1936, s. 21.

⁵ W. Lutostawski, *Rozwój potęgi woli*, dz. cyt., s. 172.

smach Lutosławskiego sposoby kształtowania ciała, higieny i tężyzny fizycznej przyszlých obywateli. Jak zauważyła Halina Floryńska, analizując modernistyczne wcielenia Króla-Ducha, w pracach Lutosławskiego naród jest tworem metafizycznym⁶, natomiast jako twór biologiczny jest syntezą wielu gatunków organicznych⁷. W koncepcjach metafizycznych, jak pisał Lutosławski w *Nieśmiertelności duszy. Zarys metafizyki polskiej*, ciało jest „narzędziem na czas ziemskiego życia ściśle z duszą połączonym”⁸, organem pracy zmierzającym do opanowania ducha, dla „obiektywnej realizacji swoich dążeń”⁹, a higiena i tężyzna są czynnikami umożliwiającymi uporządkowanie materii¹⁰.

Uwagi o tężyznie i higienie fizycznej w pracach Wincentego Lutosławskiego zostaną zrekonstruowane na podstawie tekstów, w których zagadnienia związane z wychowaniem narodowym są obecne zarówno w tytułach książek, jak i ich poszczególnych rozdziałów. Pomimo występujących w jego pismach pejoratywnych uwag dotyczących cielesności, czynionych zwłaszcza wtedy, gdy ciało, na skutek zaniedbań w propagowanej wstrzemięźliwości prze-

⁶ H. Floryńska, *Spadkobiercy Króla-Ducha*, Wrocław 1976, s. 236.

⁷ W. Lutosławski, *Ludzkość odrodzona. Wizje przyszłości*, Warszawa 1910, s. 222.

⁸ Tegoż, *Nieśmiertelność duszy. Zarys metafizyki polskiej*, Warszawa 1925, s. 42.

⁹ Tamże, s. 343.

¹⁰ Jak zauważył W. Jaworski: „Stosunek psychiki do ciała polega na tym, iż jaźń (dusza) kształtuje cielesną osobowość i nadaje znaczenia światu przedmiotowemu. Lutosławski przyjmuje ciągle kracjonizm jaźni, która wylania z siebie byt cielesny, przy czym eksterioryzacja jaźni w ciało jest procesem nieskończonym”. Cyt. z tegoż, *Eleuteryzm i mesjanizm. U źródeł filozofii społecznej Wincentego Lutosławskiego*, Kraków 1994, s. 74. Por. też A. Chorosińska, *Z Metafizyki Wincentego Lutosławskiego: Wiedza Rzeczywistości*, w: *Filozofia i mistyka Wincentego Lutosławskiego*, pod red. R. Zaborowskiego, Warszawa 2000, s. 125.

szkodza rozwojowi duchowemu¹¹, to problematyka związana z higieną, tężyzną i traktowaniem ciała jako dobrze działającej maszyny stanowi rodzaj motywu przewodniego wszystkich prac filozofa.

Opinie na temat krzewienia kultury fizycznej i higieny są związane z działalnością wychowawczą Lutosławskiego, który stał się filarem stowarzyszenia „Eleusis”, ruchu religijno-narodowego, skupiającego przede wszystkim studentów lwowskich i krakowskich uczelni wyższych, niezwykle znaczącego również i ze względu na historię harcerstwa. Członkowie „Eleusis” byli popularnie nazywani „elsami”: „od wyrazów greckich *eleuterii laon soteris* – tylko ludzie wolni mogą być zbawicielami ludów”¹². Stowarzyszenie wydawało własne pismo, w którym filozof zajmował się propagowaniem poczwórnej abstynencji – od alkoholu, tytoniu, gier hazardowych i rozpustry¹³, a która to abstynencja miała doprowadzić do wyzwolenia moralnego, w dalszej kolejności do odrodzenia narodu, ale założenie stowarzyszenia było także aktem niechęci wobec stylu życia krakowskiej cyganerii, której przewodził Stanisław Przybyszewski¹⁴.

¹¹ Por. chociażby uwagi filozofa w: W. Lutosławski, *Jeden łatwy żywot. Wierna kopia oryginalnego rękopisu autora*, Warszawa 1932, s. 5. Lutosławski traktuje ciało negatywnie zwłaszcza wtedy, gdy omawia tematy związane z używkami bądź życiem erotycznym, które wydaje mu się, jak sam to określa: „przykrą koniecznością, czasową niewolą, krepującą ducha”, tamże, s. 6. Rozkosz fizyczna była bowiem dla niego niepotrzebnym trawieniem sił życiowych, ich eksploatacją, a potomstwo zrodzone ze związku, które kieruje się jedynie zaspokojeniem swoich potrzeb, będzie potomstwem mało sprawnym fizycznie.

¹² W. Lutosławski, *Ludzkość odrodzona...*, s. 234.

¹³ Jedynym remedium na wspomniane używki była dla niego bezwzględna abstynencja, która „wyzwoliła miliony ludzi od zbrodni, obłędu i degeneracji.”. Cyt. z W. Lutosławski, *Praca narodowa. Program polityki polskiej*, Wilno 1922, s. 233.

¹⁴ Por. W. Lutosławski, *Bańki mydlane. Pogląd krytyczny na tak zwany satanizm nagich a pijanych dusz*, Kraków 1899; S. Pigoń, *Z Komborni w świat. Wspomnienia młodości*, Kraków 1957, s. 197-199; J. Sosnowski, *Młodopolskie komuny*, w: *Stulecie Młodej Polski*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1995.

W pierwszym numerze „Eleusis”, który ukazał się w 1903 roku, znalazły się teksty napisane wyłącznie przez Lutosławskiego i podpisane różnymi pseudonimami. Eleuteryzm zakładał wiarę w nieśmiertelność przejawiającą się w różnego rodzaju formach reinkarnacyjno-palingenetycznych, a także istnienie związków wspólnych duchów połączonych kolektywną pracą nad rzeczami istotnymi, takimi jak koncepcja narodu¹⁵. W ramach eleuteryzmu myśliciel w swoich artykułach zajmował się propagowaniem światopoglądu, który sam określał jako „nowoczesny filaretizm polski”, budowanego na lekturze pism wielkich romantyków, przede wszystkim zaś na mistycznej twórczości Juliusza Słowackiego (co omówiła wnikliwie wspomniana Floryńska w swojej książce o „spadkobiercach Króla-Ducha”¹⁶).

W piśmie tym filozof opublikował wiele artykułów, które mają charakter pedagogiczny, a sprawy związane z higieną i tężyzną pełnią w nich niebagatelną rolę. Ale zdarzają się również w jego pracach uwagi, które ujawniają małą łączliwość koncepcji metafizycznych z cielesnością i zdradzają wyłącznie fascynację sprawnością fizyczną. Jak zauważyła Małgorzata Dernes-Sarnowska w *Rozwoju potęgi woli*, spotykamy kilka przykładów ćwiczeń estetycznych, któ-

¹⁵ T. Podgórska, *Stowarzyszenie Patriotyczno-Religijne „Eleusis” w latach 1902–1914*, Lublin 1999, s. 17. Por. również omówienie koncepcji palingenezy w książce Wita Jaworskiego, dz. cyt., s. 89.

¹⁶ Por. H. Floryńska, *Spadkobiercy Króla-Ducha*, Wrocław 1976. Por. także artykuł programowy Lutosławskiego w „Eleusis”: Klimak (W. Lutosławski), *Eleusis*, w: „Eleusis” 1903, t. I. Por. także: T. Podgórska, *Stowarzyszenie Patriotyczno-Religijne „Eleusis” w latach 1902–1914*, dz., cyt., s. 10. Lektura pism wieszczów była niezwykle istotna w działalności „Eleusis” – cały numer 5 w 1909 był poświęcony Słowackiemu. Por. również: E. Łuniewska, *Słowacki – Lutosławski (czyli niebezpieczne związki Rewelatora z Reformatorem...)*, w: *Filozofia i mistyka Wincentego Lutosławskiego*, pod red. R. Zaborowskiego, Warszawa 2000; E. Frykowski, *Poglądy pedagogiczno-filozoficzne Wincentego Lutosławskiego*, w: *Od Platona do współczesności. Zbiór rozpraw*, pod red. S. Sarnowskiego i G. A. Dominiaka, Bydgoszcz 1999, s. 134.

re „mają na celu wyrobienie piękna ruchów i gestów”¹⁷, łącznie z entuzjastycznym podejściem do tzw. harmonijnej gimnastyki opracowanej w Stanach Zjednoczonych około roku 1892. Trafnie również przytacza Sarnowska cytaty z *Metafizyki płci* (Kraków 1903) Lutosławskiego dotyczący „ciała kształtnej dziewicy”, które: „...należy do najpiękniejszych przedmiotów w przyrodzie”¹⁸.

Zagadnienia związane z higieną i tężyzną fizyczną Lutosławski czerpie m.in. z filozofii greckiej oraz z jogi. Filozofię grecką omówił w dwóch tomach *Wykładów Jagiellońskich* wydanych w latach 1901–1902 w Krakowie. Pierwszy tom tej publikacji zawiera przedmowę *O wychowaniu narodowym*, w której Lutosławski pisze o wstrzeźliwości wzmacniającej ciało¹⁹. W tekście tym zarysowany został projekt ognisk wychowania narodowego, szkół filaretów, w których większość wolnego czasu pochłaniałyby ćwiczenia fizyczne i moralne. Charakteryzując światopoglądy ojców greckiej filozofii, chociażby Pitagorasa, Lutosławski zwraca uwagę na system zależności pomiędzy duszą i ciałem oraz wyciąga z lektury stoików wnioski o charakterze ostrzeżenia przed nadmierną konsumpcją różnego rodzaju używek, jak np. alkoholu, który jest niebezpieczny, gdyż: „Jeszcze żaden pijak ani rozpustnik nie pamiętał przeszłych wcieleń”²⁰.

Lutosławski w artykułach popularyzujących jogę zauważa, iż zarówno pośpiech życia współczesnego, jak i nadmierne leczenie się od różnych chorób²¹ nie sprzyjają systematycznym ćwiczeniom. Do

¹⁷ M. Dernes-Sarnowska, *Koncepcja sztuki i twórczości Wincentego Lutosławskiego*, w: *Od Platona do współczesności*, dz. cyt., s. 106.

¹⁸ Tamże, s. 107.

¹⁹ W. Lutosławski, *Wykłady Jagiellońskie*, Kraków 1901, t. I, s. LIII.

²⁰ Tegoż, *Wykłady Jagiellońskie*, Kraków 1902, t. II, s. 32.

²¹ L. (W. Lutosławski), *Joga, czyli rozwój potęgi woli przez psychofizyczne ćwiczenia*, „Eleusis” 1907, t. II, s. 85.

czynników niszczących ogólną sprawność ciała Lutosławski zalicza także lenistwo, negowane zwłaszcza w kontekście kolektywnej pracy: „Z obżarstwem i rozpustą bardzo ściśle wiąże się lenistwo. Ludzie leniwi czas tracą własny, a nieraz cudzy wskutek licznych zawodów, jakie sprawiają, gdy przez swą ociężałość opóźniają wszelką zbiorową pracę. Naturalnie bywają również niesłowni i niepunktualni.”²². Przeciwwagą takiego stylu życia ma być wstrzeźliwość rozumiana jako pokonanie grzechu, ale też i eksponowanie zdrowego, czystego ciała – „żarłok cuchnie ze wszech stron”²³, człowiek wstrzeźliwy emanuje zdrowiem, już samo odżywianie jest elementem ogólnej higieny ciała:

Jedzenie ma być poważnym obrządkiem wzmacniania i budowania ciała, nie zaś tylko zadowoleniem żądy rozkoszy smaku²⁴.

Kontrolowanie ciała przez różnego rodzaju posty oznacza zwiększoną zdolność do panowania nad nim²⁵, powiększenie obszaru władzy duchowości oraz „wzmaga ogromnie nasze siły działania na innych myślą i wolą”²⁶. Stąd też i tak duży udział różnego rodzaju rad dotyczących wspólnego praktykowania wstrzeźliwości, higieny i tężyzny – są one niezbędne do zespolenia w ramach wspólnoty duchowej narodu, elementem kolektywnego działania społecznego.

Podkreślając znaczenie higieny w swoich rozważaniach i traktując ją jako element doskonalenia ducha, Lutosławski dedykuje *Roz-*

²² W. Lutosławski, *Praca narodowa. Program polityki polskiej*, Wilno 1922, s. 240.

²³ Tegoż, *Joga*, dz. cyt., s. 88.

²⁴ Tamże, s. 90.

²⁵ Tamże, s. 97.

²⁶ Tamże, s. 113.

wój potęgi woli Apolinaremu Tarnawskiemu²⁷ jako „działającemu przez wpływ ducha na ciało”. To właśnie w tej pracy filozof pisze o swojej fascynacji zdrowiem oraz stosunkiem ducha do ciała, a także zwalczaniem różnych chorób poprzez doświadczenia praktykowane przez joginów. Przebywając w 1903 roku w Londynie, autor wiele czasu spędza na lekturze staroindyjskich pism, które potwierdzają jego obserwacje z zakresu własnych badań nad zachodnią nauką fizjologiczną²⁸. Z ich lektury wyciągnie później wnioski na temat psychofizycznej natury ćwiczeń kształtujących ciało i to właśnie joga stanie się w działalności Elsów jedną z najbardziej popularnych form ćwiczeń, zaraz za nią skauting, wreszcie głodówki²⁹. Z czasem uzupełnią ją codzienna, poranna gimnastyka oraz kąpiele w zimnej wodzie³⁰. Systematyczne kształtowanie ciała, wzmacnianie tężyzny i umiłowanie do udziału w różnego rodzaju ćwiczeniach fizycznych zaczerpnął Lutosławski już z dzieciństwa, w czasie którego uprawiał gimnastykę i jazdę konną. W latach trzydziestych XX wieku pisał: „Miałem od urodzenia organizm żywotny, zdrowy i wytrzymały. Unikałem szczęśliwie nadużyć, które niszczą zdrowie.”³¹. Wspominając dzieciństwo, zauważa także, iż bardzo chętnie i często zażywał kąpiele w Narwi, w rodzinnym Drozdowie, a także systematycznie ćwiczył taniec towarzyski.

Wszystkie te sposoby spędzania wolnego czasu wyrobiły w przyszłym wykładowcy Uniwersytetu Jagiellońskiego niezwykłą

²⁷ Tarnawski leczył Lutosławskiego z depresji w Kosowie w roku 1905. Por. T. Podgórska, *Stowarzyszenie Patriotyczno-Religijne „Eleusis” w latach 1902–1914*, dz. cyt., s. 37.

²⁸ W. Lutosławski, *Rozwój potęgi woli*, Wilno 1923, s. XII.

²⁹ Por. T. Podgórska, *Stowarzyszenie Patriotyczno-Religijne „Eleusis” w latach 1902–1914*, dz. cyt., s. 108.

³⁰ Tamże, s. 109.

³¹ W. Lutosławski, *Jeden łatwy żywot. Wierna kopia oryginalnego rękopisu autora*, Warszawa 1932, s.1.

wrażliwość na sprawy związane z teźyźną fizyczną. Dużą rolę w tego typu edukacji odegrali rodzice Lutosławskiego, którzy zabierali go na różne wycieczki krajoznawcze, między innymi do Zakopanego³². Wpływ pedagogiki rodziców jest widoczny w tych fragmentach pism Lutosławskiego, które zawierają uwagi na temat wychowania narodowego, w *Pracy narodowej* zauważał przykładowo, iż: „Do historycznego wykształcenia należą wędrówki wakacyjne po ziemi ojczystej i wycieczki pod kierunkiem odpowiednich nauczycieli do dawnych ognisk kultury.”³³.

W celu twórczych spotkań podobnych sobie charakterów oraz kształtowania tych podobieństw w działaniu Lutosławski projektuje istnienie „kuźnic narodowych”, czyli ognisk pielęgnacji ducha narodowego i „budzenia go z czasowego uśpienia”³⁴, z których „wychodziłyby publikacje, wyrażające i budzące świadomość narodową”³⁵.

³² Tamże, s. 8.

³³ W. Lutosławski, *Praca narodowa. Program polityki polskiej*, dz. cyt., s. 94. Lutosławski konstruując „program polityki polskiej” w przytoczonej pracy staje się krzewicielem skautingu, dbającym o należyte kształtowanie teźyźny od najwcześniejszych lat: „W gimnazjum, podobnie jak w szkole ludowej, trzeba daleko większy nacisk kłaść na sprawność fizyczną, a daleko mniej obciążać pamięć, niż to dotąd czyniono (...) Lecz wymagajmy od każdego ucznia pewnych ćwiczeń fizycznych, odpowiadającym jego uzdolnieniom lub upodobaniom i żądajmy, by w tym zakresie ćwiczeń, który sobie wybrał osiągnął największą sprawność. Są pewne ćwiczenia fizyczne, które powinny wszystkich uczni z bardzo rzadkim wyjątkiem zobowiązywać: jak np. piesze wędrówki i ćwiczenia gimnastyczne, rozwijające sprawność cielesną ogólną”, tamże, s. 114. Wspominając o rozwoju polskiego skautingu, nie sposób nie pamiętać o działalności tych członków Eleusis, którzy byli szczególnie zaangażowani w jego promowanie jak np. A. Małkowski, J. Grodyński, T. Strumiłło i M. Afanasowicz. Szczególnie na tym polu wyróżniał się A. Małkowski jako autor podręcznika *Skauting jako system wychowania młodzieży* (Lwów 1911). Jak zauważa Podgórska, to dzięki Elsom, zamieszczono w polskim prawie skautowym punkt dotyczący czystości skauta i jego uwolnienia się od nałogów. T. Podgórska, dz. cyt., s. 129.

³⁴ W. Lutosławski, *Ludzkość odrodzona...*, dz. cyt., s. XI.

³⁵ Tamże, s. XI.

I właśnie w tych osławionych kuźnicach, obok rozwiniętego życia umysłowego i pracy jednostek wybitnych na rzecz ogólnego rozwoju narodowego, ma również odbywać się polepszanie ich sprawności fizycznej, higieny, zapewniającej większą bystrość umysłową przysłych obywateli:

Wyzwolenie od chorób i słabości ciała przez higienę i ćwiczenia psychofizyczne jest zatem wstępnym warunkiem dla pełni rozwoju ducha narodowego, a zarazem stanowi zadanie już dziś najzupełniej możliwe do wykonania³⁶.

Stąd też i wynika stale akcentowana w pismach autora *Ludzkości narodowej* potrzeba zaprojektowania w każdej kuźnicy obowiązkowej sali gimnastycznej.

Równie istotna jest właściwa dieta oraz kształtowanie sprawności rąk. W przedmowie pisanej około 1914 *Pracy narodowej* Lutosławski zauważa: „Zasypialiśmy przed dziewiątą wieczorem, a wstawaliśmy bardzo rano. Żywiliśmy się nabiałem, jarzynami i owocami, jedząc tylko dwa razy dziennie, o 10-ej i o 4-ej.”³⁷. Rozdział tej książki, zatytułowany *Wychowanie narodowe*, zawiera wiele uwag na temat potrzeby propagowania wycieczek, a także odpowiedniej, stosowanej w czasie tych wypraw diety, na którą składają się przede wszystkim chleb, ser i owoce. Do obowiązkowych czynności w szkołach państwowych, systematycznie powtarzanych na różnych poziomach edukacji, należą również takie, które wyrabiają sprawność rąk, kształtowaną przez obrabianie drzewa i żelaza, co, jak zauważa Lutosławski, „daje niezrównaną okazję do wyrobienia charakteru”³⁸. Na poziomie gimnazjalnym zaś, chociaż uczeń powinien być poddawa-

³⁶ W. Lutosławski, *Ludzkość odrodzona...*, dz. cyt., s. 249.

³⁷ Tegoż, *Praca narodowa. Program polityki polskiej*, Wilno 1922, s. V.

³⁸ Tamże, s. 109.

ny systematycznej obserwacji w celu wyodrębnienia jego zdolności i późniejszego ich kształtowania wedle ujawnianych predyspozycji, to ćwiczenia fizyczne są obowiązkowe dla wszystkich, a należą do nich przede wszystkim wspomniane piesze wycieczki i gimnastyka.

Zarysowany w poprzednim akapicie model edukacji powinien tak naprawdę być obecny w całym życiu Polaka. Opisując w roku 1912 w pracy *Na drodze ku wielkiej przemianie przyszłość ludzkości*, Lutosławski wiele miejsca poświęca edukacji, której integralną częścią staną się biblioteki narodowe, jako rozpoznawalne części narodowych muzeów. Ale i w tych przyszłych bibliotekach muszą znaleźć się miejsca, które posłużą podniesieniu znaczenia higieny i kultury fizycznej. Pisząc o przyszłych gościach tego typu przybytków, zauważa, iż:

(...) powinni znaleźć obok czytelni i pożywienie, którego mogą potrzebować i celę dla spoczynku, i kąpiel dla obmycia potu i kurzu, który do książek przylegać będzie nawet w mieście o najczystszej atmosferze (...) Naokoło zaś ogromnej sali kąpielowej i gimnastycznej będą małe cele dla spoczynku, otaczające ze wszystkich stron salę kąpielową, tworząc kilka piętér niskich, odpowiadających wysokości Sali³⁹.

Wszystkie czynności związane ze sprawnością fizyczną, jakie opisuje Lutosławski, wykonywane w projektowanych instytucjach, posiadają jedną wspólną cechę, a mianowicie muszą mieć charakter kolektywny, bowiem:

Gdy jednostka stoi sama i pragnie kosztem innych jednostek dla siebie zyskać więcej niż potrzebuje, to większa część sił idzie na współzawodnictwo, w którym słabsi ulegają i dochodzą do nędzy⁴⁰.

³⁹ Tamże, s. 83.

⁴⁰ W. Lutosławski, *Ludzkość odrodzona...*, dz. cyt., s. 153.

Już w *Rozwoju potęgi woli* fascynacja praktykami wschodnimi sprawiła, iż Lutosławski zaczyna krytykować nastawioną na rywalizację tradycję europejską, a postulaty podtrzymywania higieny fizycznej oraz tężyzny stają się w jego rozważaniach kolektywną formą współdziałania, budowania wspólnej przyszłości. Filozof neguje uprawianie „sportów angielskich” jako tych, które zajmują się tylko i wyłącznie kształtowaniem ciała: „Naśladowaliśmy ślepo sporty angielskie, które ćwiczą tylko ciało”⁴¹. Indywidualizm ma być również przewyciężony w kuźnicach wychowania narodowego, kształtujących elity danego środowiska zawodowego, na przykład robotników, oferując im m.in. higieniczne warunki rozwoju, aby te następnie zajęły się edukacją swoich towarzyszy w ramach tej samej grupy zawodowej⁴², a także dawały przykład pozostałym obywatelom:

Tragarz przenoszący pakunki – będzie to przecie czysto umyty i ubrany obywatel, który poza kilkoma godzinami ciężkiej pracy, obranej z zamiłowania lub dla higieny – będzie miał swe duchowe zainteresowania i pod wszelkim względem będzie się czuł równym towarzysko najwykwintniejszym pasażerem⁴³.

Nawet te pomysły, które mają charakter ekstremalny, jak np. wielokrotnie postulowana potrzeba oczyszczania kiszek bądź długotrwałe posty, nabierają znaczenia uniwersalnego remedium, złotego środka na wszelkie problemy związane z codziennym życiem:

⁴¹ W. Lutosławski, *Rozwój potęgi woli*, dz. cyt., s. 3.

⁴² „(...) kuźnice istniejące w higienicznych warunkach na wsi, skupiałyby najzdolniejszych robotników, dając im wyższe wykształcenie, pod warunkiem, aby do pracy ręcznej powracali i wiedzę narodową nabytą, szerzyli wśród towarzyszy (...) aby uduchowić przemysł polski i uczynić zeń potężne narzędzie narodowego życia”. Cyt. z W. Lutosławski, *Bądźmy ludźmi*, Warszawa 1921, s. 36.

⁴³ W. Lutosławski, *Praca narodowa...*, dz. cyt., s. 181.

Gdy w zwykłych okolicznościach pospolitego życia nastęrcza się jakaś poważna trudność bądź teoretyczna, bądź praktyczna – czyli bądź trudność zrozumienia czegoś, bądź trudność decyzji co do czynu, to dłuższy post jest najskuteczniejszym środkiem przewyciężania takich trudności. Wątpliwości się rozpraszają, zdobywamy jasność myśli i postanowień, gdy się wyzwolimy choć czasowo od tej zależności jaką potrzeba jadła stanowi⁴⁴.

Podsumowując powyższe rozważania, można stwierdzić, iż ciało w pismach Wincentego Lutosławskiego to materia posłuszna, taka, którą należy bezwzględnie uporządkować, podporządkować, czy może jeszcze szerzej – zideologizować. W tym znaczeniu przydają się właśnie higiena i tężyzna fizyczna, a także wszystkie zasady związane z poczwórną abstynencją, które wpisują się w działalność kuźnic i Elsów, a szerzej, stają się, używając określenia Floryńskiej, składnikami „programu odrodzenia narodowego”⁴⁵. Według Lutosławskiego świadomość narodowa człowieka jest wyznaczona przez „poczucie związku jaźni z jaźniami zasadniczo do niej podobnymi”⁴⁶. Wobec powyższego przedstawione w niniejszym tekście uwagi Lutosławskiego na temat tężyzny fizycznej i higieny pokazują, w jaki sposób dbanie o ciało jest polepszaniem ludzkich zdolności umysłowych, również w zakresie kolektywnej pracy, jak i rozwoju własnej indywidualności duchowej. Indywidualność taka, materialny element większej, połączonej narodowym interesem całości, staje się jednostką, która dbając o siebie, własną higienę, tężyznę w ramach większej wspólnoty, dba jednocześnie o innych.

⁴⁴ W. Lutosławski, *Rozwój potęgi woli*, dz. cyt., s. 136.

⁴⁵ H. Floryńska, *Spadkobiercy Króla-Ducha*, dz. cyt., s. 232.

⁴⁶ W. Lutosławski, *Ludzkość odrodzona...*, dz. cyt., s. X.

X.

Melodramatyzm w opowiadaniu *Pavoncello* Stefana Żeromskiego i adaptacji filmowej Andrzeja Żuławskiego (1967)

Pavoncello to nowela pochodząca ze zbioru *Pomyłki*, mająca swój pierwodruk prasowy w 1923 r. w „Gazecie Administracji i Policji Państwowej” (nr 14-24)¹. Z recenzji, które ukazały się po wydaniu tomu warto przytoczyć zwłaszcza sądy Marii Dąbrowskiej, określającej *Pomyłki* jako zejście z „wielkiego gościńca twórczości Żeromskiego” („Bluszcz 1924, nr 7)² oraz recenzję Władysława Zawistowskiego („Pani” 1923, nr 27). Krytyk pisze o omawianej noweli jako o tekście „wychodzącym spod pióra, które największe trudności artystyczne pokonuje ze spontaniczną łatwością i zdumiewającą potęgą”³. Te dwie skrajne opinie odzwierciedlają rozbieżność sądów pierwszych czytelników, towarzyszącą większości utworów pisarza opublikowanych po 1906 roku. Obok głosów pochwalnych, pojawiających się zawsze, ilekroć autor *Szyzyfowych prac* publikował swoje kolejne utwory, na łamach prasy można było spotkać recenzje krytykujące melodramatyzację fabuły, nadmierne rozbudowanie wątków

¹ Utwór został wydrukowany w przywołanym piśmie pomiędzy 31.03.1923 a 9.04.

² M. Dąbrowska, „*Pomyłki*” – *St. Żeromskiego*, „Bluszcz” 1924, nr 7. Cyt za: Stefan Żeromski. *Kalendarz życia i twórczości*, oprac. S. Eile, S. Kasztelowicz, Kraków 1976, s. 547. Pisarka nazywa romans bohaterów „idiotycznym”, tamże.

³ W. Z. (Władysław Zawistowski), „Pani” 1923, nry 7-8, cyt za: Stefan Żeromski. *Kalendarz życia i twórczości*, dz. cyt., s. 535.

romansowych, kreacji kobiecych, przesadne skupianie się na emocjach i relacjach postaci. Elementy melodramatyczne w tekstach Żeromskiego sygnalizowane były przez krytyków przy okazji podkreślania niedostatków, a przede wszystkim dramatów (*Grzech*, *Biała rękawiczka*), powieści (*Dzieje grzechu*) czy opowiadań (*Pavoncello*)⁴. Dlatego również i w związku z obecnym stanem badań nad melodramatyzmem należy postawić pytanie o istotną wartość, jaką wprowadza on do utworów pisarza.

Żeromski odnotował duże powodzenie *Pomyłek* (osiem tysięcy sprzedanych egzemplarzy). Ta popularność całego tomu, a zwłaszcza omawianej noweli trwała również i po śmierci pisarza. W 1962 roku zostało zrealizowane słuchowisko radiowe zatytułowane *Pavoncello*⁵ w reżyserii Natalii Szydłowskiej z Ignacym Gogolewskim w roli Ernesta Foski i Niny Andrycz wcielającej się w Zinaidę Szczebieniew. Zaś w roku 1967 Andrzej Żuławski zadebiutował 27-minutowym

⁴ O *Białej rękawiczce* C. Backvis napisze, iż „nie wznosi się ponad poziom melodramatu”, por. C. Backvis, *Myśli cudzoziemca o Żeromskim*, w: *Żeromski. Z dziejów recepcji twórczości 1895–1964*, wybór tekstów i wstęp Z. J. Adamczyk, Warszawa 1975, s. 340. A. Hutnikiewicz o dramacie *Ponad śnieg bielszym się stanę* napisał: „W ten wątek ideowy wplątano romansową awanturę, oscylującą między grecką tragedią a współczesnym melodramatem”, por. A. Hutnikiewicz, *Żeromski*, Warszawa 2000, s. 153. W swoim omówieniu *Nawracania Judasza* J. Kleiner zauważył, iż opis morderstwa Ryszarda Nienaskiego przez Mścicieli ma w sobie zbyt dużo akcentów sensacyjnych: „Sensacyjność skrzywiła linię koncepcji; w sposób szkodliwy ułatwiła rozwiązanie...”, J. Kleiner, *St. Żeromski, Walka z szatanem, „Sfinks” 1917, z. 4*, cyt. za: S. Kasztelowicz, S. Eile, *Stefan Żeromski. Kalendarz życia i twórczości*, Kraków 1961, dz. cyt., s. 442.

⁵ S. Żeromski, *Pavoncello*, (1962), reżyseria: Natalia Szydłowska, obsada: Marian Wyrzykowski (narrator), Witold Kałuski (gość w barze), Tadeusz Bartosik (kelner Ubaldo), Ignacy Gogolewski (Ernesto Fosca), Nina Andrycz (Zinaida Szczebieniew), Tadeusz Białoszczyński (Michaił Szczebieniew, mąż Zinaidy), Henryk Borowski (Siergiej Emielianow).

filmem krótkometrażowym⁶, będącym telewizyjną adaptacją omawianej noweli. W filmie w postać Foski wcielił się Stefan Friedmann, Zinaidy – Joanna Kasperska, Emielianowa – Michał Pawlicki, a Szczebieniewa – Mieczysław Milecki. Film nakręcono w kolorze, ale do tej pory pokazywany jest jako dzieło czarno-białe. Adaptacja ta została uhonorowana wyróżnieniem Akademii Wiedzy i Sztuki Telewizyjnej w Los Angeles w 1968 roku.

Omawiany tekst Żeromskiego spotkał się z zainteresowaniem nielicznych badaczy, wymieńmy autorów najciekawszych interpretacji, takich jak Zbigniew Lisowski czy Artur Hutnikiewicz, który sygnalizował obecność melodramatyzmu w przytoczonej noweli. Mój artykuł będzie więc po części rozwinięciem uwagi Hutnikiewicza sformułowanej przez niego we wstępie do *Wyboru opowiadań* z Biblioteki Narodowej.

Melodramatyzm realizowany był początkowo w melodramacie scenicznym⁷ w XVII w. we Włoszech, następnie rozwinął się na francuskich scenach, a pod koniec XIX wieku ujawnia się również w prozie przełomu XIX i XX wieku. Niebywały wpływ na ewolucję melodramatu scenicznego, na charakterystyczne dla tego gatunku postacie miała Wielka Rewolucja Francuska. Początkowo słowo melodramat było utożsamiane wyłącznie z widowiskiem scenicznym

⁶ *Pavoncello* (1967) na podstawie opowiadania Stefana Żeromskiego pod tym samym tytułem. Reżyseria Andrzej Żuławski, scenariusz Andrzej Żuławski, Mirosław Żuławski, muzyka Andrzej Korzyński. W rolach głównych wystąpili: Stefan Friedmann – Fosca, Joanna Kasperska – Zinaida, Michał Pawlicki – Emielianowa, Mieczysław Milecki – Szczebieniew, Bolesław Kamiński – Lokaj.

⁷ W tekście niniejszym określenia „melodrama”, „melodramat” traktowane są wymiennie. W badaniach anglosaskich melodramat jest nazwą gatunku filmowego, melodrama zaś scenicznego, w których to utworach występuje wspólna obu określeń estetyka melodramatyczności. Powyższy fakt utożsamienia semantyki obu tych wyrazów ma również charakter pragmatyczny, określenie „efekty melodramatyczne” jest bowiem charakterystyczne zarówno dla melodramy, jak i melodramatu.

przeznaczonym dla niewyrobionej artystycznie publiczności w celu wywołania jej wzruszeń, strachu, płaczu i innych skrajnych emocji⁸. Jak to już zostało wcześniej napisane⁹, celom tym służyła schematyczna fabuła, a także charakterystyczne dla melodramatu figury: dobry, prześladowany bohater *versus* czarny charakter, najczęściej łotr, dążący do zniszczenia pozytywnego protagonisty i jego świata. Melodramatyczne schematy zaczęły się również pojawiać w dwiętnastowiecznej powieści francuskiej, chociażby w utworach Aleksandra Dumasa, ojca, (*Trzej muszkietierowie*, *Królowa Margot*, *Hrabia Monte Christo*), którego książki były połączeniami fabuł charakterystycznych dla melodramatów i powieści gotyckich.

Wyznacznikami melodramatyzmu w literaturze będą: heroicznie przedstawiana mimika, sytuacje hiperboliczne, nadmiernie eksponowana prawość bądź przesadnie wyrażana jej krytyka. Świat w melodramacie jest zbudowany na opozycjach¹⁰. Ale też i melodramatyczność można również rozumieć jako kategorię estetyczną znacznie szerszą niż praktyka teatralna, z której słowo to się wywodzi. Jak zauważyli współcześni badacze, w prozie jest nowoczesnym sposobem świadomości i reprezentacji¹¹. Wyróżnia ją od innych fabuł nieklasyczna struktura narracji, przejawiająca się w znacznej ilości nagromadzonych przypadków, braku prawdopodobieństwa, zawiłymi pe-

⁸ Por. J. John, *Dickens's Villains. Melodrama, Character, Popular Culture*, Oxford 2006, s. 9.

⁹ Por. rozdział *Modernizacje mocnego człowieka (Mocny człowiek Stanisława Przybyszewskiego i Henryka Szaro)* w niniejszej książce.

¹⁰ J. D. Mason, *Melodrama and the Myth of America*, Bloomington 1993.

¹¹ M. Hays, A. Nikolopoulou, in: *Melodrama. The Cultural Emergence of a Genre*, red. M. Hays, A. Nikolopoulou, London 1996, s. VII. Badacze opierając się na badaniach Hansa Roberta Jausa uważają „melodramę” za gatunek, który nie jest skończony, czy „spełniony”, ale prezentuje nieustannie jej nowe realizacje, dz. cyt., s. XI.

rypetiami czy epizodycznością akcji¹². Melodramat ujawnia się w tych utworach, w których znaczenie zostaje zogniskowane na gestach i wyglądzie postaci, a emocje mają charakter metaforyczny, tekst staje się więc nie tyle świadectwem odwzorowującym życie jednostki w określonym środowisku, ale obrazuje niejasną wewnętrzną pasję protagonisty¹³, czasami jego miłość i pożądanie¹⁴.

Gra i pożądanie

Nowela *Pavoncello* to historia wizyty Szczebieniewa – bogatego, bezdzietnego, carskiego urzędnika i arystokraty w Rzymie, przebywającego tam ze swą piękną żoną Zinaidą, szukającą rozrywki i miłostek. Zinaida pochodzi ze zbankrutowanej rosyjskiej rodziny. We wszystkich eskapadach towarzyszy jej Emielianow, pracownik konsulatu rosyjskiego i zaufany Szczebieniewa. W czasie jednej z wieczornych wypraw Zinaida spotyka filharmonika i skrzypka Ernesta Foskę, urodziwego Włocha, w którym rozkochane są liczne kobiety. Fosca zostaje oczarowany urodą Zinaidy, skutkiem czego popełnia błędy wykonując „Symfonię Patetyczną” oraz traci pracę w rzymskiej filharmonii i znajduje sobie nowe zajęcie w kinematografie, a następnie zakochuje się w pani Szczebieniew.

Zanim zostaną wskazane elementy melodramatyczne w opowiadaniu, warto wstępnie zarysować podstawowe chwytły właściwe

¹² B. Singer *Meanings of Melodrama*, w: tegoż, *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and Its Context*, New York 2001, s. 46.

¹³ J. John, *Dickens's Villains. Melodrama, Character, Popular Culture*, dz. cyt., s. 99.

¹⁴ Więcej o historii i znaczeniu melodramatyzmu w literaturze piszę w: *Melodramatyzm i powieść (Żeromski, Mniszkówna, Strug). Od rytuału do sensacji*, Białystok 2015, s. 9-65.

dla melodramatyzmu oraz pokazać ich funkcje w budowaniu sensów tekstu. Istotne jest również przedstawienie tego, co w melodramatycznych schematach zostało zmienione lub wykracza poza konwencje. Oprócz znaczeń związanych z melodramatyzmem *Pavoncello* bowiem w sposób wielowarstwowy pokazuje działanie miłości fatalnej. Czyni to sięgając po ironię i groteskę, uwikłanie Ernesta w sytuację miłosną wynika z „racji pewnych powłóczystych spojrzeń”¹⁵. Do opisu relacji kochanków Żeromski wykorzystuje zewnętrzne atrybuty modernistycznego doświadczenia miłosnego, jak chociażby fascynację mistycznym spojrzeniem wybranki, sygnalizującym początek miłości idealnej, pozbawionej erotycznego tła: „Tymczasem nie było tam nic zgoła, prócz rozkoszy wzajemnego obcowania, zatapiania się w sobie dwu bytów, dwu dusz” (*P*, 199). Dodatkowo, charakterystyka Zinaidy zawiera cechy modernistycznej kobiety fatalnej, bohaterka ma wypielęgnowane białe dłonie „o palcach jak gdyby rzeźbionych w przezroczystym marmurze, na których w dodatku połyskiwały brylanty, migocące tysiącem blasków.” (*P*, 178). Z kolei nagle polepszenie statusu materialnego Ernesta – od bezdomności do bogactwa, przypomina schemat opowieści „z chłopca król”, opisanej chociażby w znanej komedii Piotra Baryki.

Bohaterka pociąga Foskę urodą oraz bezpośrednim i bezpretensjonalnym stylem życia. Jej postać jest od początku nacechowana wyraźną ambiwalencją, z jednej strony spotykamy spragnioną męskiego kontaktu mężatkę, podróżującą z kalekim mężem, z drugiej zaś osobę charakteryzowaną na postać demoniczną i złowieszczą – Zinaida porównywana jest przez Ernesta do węża: „Istny wąż grzechotnik, czy nawet boa”. W wizerunku bohaterki pojawiają się ele-

¹⁵ S. Żeromski, *Pavoncello*, w: *Sen o szpadzie. Pomyłki*, t. IV, *Dzieł*, red. S. Pigoń, wstęp H. Markiewicz, Warszawa 1957, s. 168. Dalej korzystam ze skrótu *P* z numerem strony w nawiasie.

menty związane z kuszeniem i obcością: „Ja... jestem tutaj obca. Jestem Rosjanka” (*P*, 181); Foskę ogarnia „diabelskim pokuszeniem przejmujące piękno jej postaci” (*P*, 183). Tłem dla miłości kochanków są przestrzenie Rzymu z jego muzeami i innymi zabytkowym dzielnicami.

Jednym z istotnych wątków w opowiadaniu jest praca Foski w kinematografii firmy Cines. Ernesto jest tam taperem, osobą odpowiedzialną za wzmocnienie emocji wywołanych przez oglądanie filmu, ich intensyfikacji u oglądających. Kontekst jego pracy jest bardzo istotny, na początku XX wieku w kulturze zaszła zmiana polegająca na zwiększeniu ilości bodźców wizualnych, wynikających z ekspansji kina. Kino nieme stanowiło część dynamicznej kultury spektaklu, w której, podobnie jak w melodramie scenicznej, a później w powieści, następuje dramatyzacja i teatralizacja codzienności bohaterów. Nieme kino wykorzystywało bogatą symbolikę ciała oraz przekazywanych przy jego pomocy znaczeń.

Jedną z form obecności melodramatyzmu w opowiadaniu są chwytliwy związane z filmem. Kinematograficzność tekstu jest wielopoziomowa, widoczna już w motoryce postaci poruszających się w przesadzony, wystudiowany sposób, wcielających się w różne role: „przywołał do siebie winowajcę ruchami przypominającymi zarzucanie rzemieńnego arkanu, długiego lasso, na antylopę uciekającą w popłochu” (*P*, 170). Działaniom postaci towarzyszy, podobnie jak w niemym kinie, wykonywana przez nich z pasją dramatyczna muzyka, będąca dopełnieniem ich postępowania – fascynacja Foski Zinaidą rozpoczyna się w filharmonii podczas koncertowego wykonania symfonii *Patetycznej* Czajkowskiego.

Hutnikiewicz określa omawianą nowelę wprost jako historię „z komedii filmowej lub melodramatu”¹⁶. Doświadczenie kinematograficzne modeluje późniejsze zachowanie bohatera. Sfera związana z filmem jest widoczna w *Pavoncellu* nie tylko w związku z zawodem Foski, ale i z niektórymi uwagami narratora oraz zastosowanymi przez niego rozwiązaniami fabularnymi. Ernesto, po nietypowym zaproszeniu do willi Ifigenia, gdzie rezydują Szczebieniewowie: „doznawał uczucia, iż sam włożył oto na ekran kinowy, przed którym codziennie musi wygrać, i pokazuje samemu sobie jakieś niestworzone ambaje przygód”. Niemy film kreował wzorce zachowań związane z namiętym pożądaniem, sceną rodem z pierwszych filmów jest ognisty pocałunek na grzbietach dwóch koni, przypominający westernową ekwilibrystykę:

Ona przerzuciła prawą nogę przez kulę siodła i zsunęła się w jego ramiona. Zgrzane konie pomknęły się i przywarły do siebie, jeden drugiemu zakładając głowy na szyję, a kochankowie wśród ostrego ich odoru, w ich zasłonie ulegli swej pasji. Oparta plecami o siodło wierzchowca, amazonka wzdychała z szalonej rozkoszy, która w tej chwili dosięgła dla niej najwyższego zenitu. Setki słów pieśzcotliwych we wszelkich odmianach mowy łatyńskiej i mowy słowiańskiej, szept dziękczynienia i szept zaklania o rozkosz spływały jej z ust pływających w usta Ernesta. (P, 214)

Podstawowym zabiegiem melodramatycznym w tekście jest schemat Kopciuszka¹⁷, pokazywany niejako *a rebours*, ubogi, ale przystojny Fosca/Kopciuszek jest wprowadzony przez Zinaidę: „Nieznajoma kobieta wyprowadziła go za rękę z tłumu, jak dobre bóstwo,

¹⁶ A. Hutnikiewicz, *Wstęp* do: S. Żeromski, *Wybór opowiadań*, oprac. A. Hutnikiewicz, Wrocław 1971, s. LXX.

¹⁷ Więcej na temat schematu Kopciuszka czyt. w: A. Martuszevska, *Jak szumi Dewajtis. Studia o powieściach Marii Rodziewiczówny*, Kraków 1989, s. 92-98.

między tyle ciekawy, nieznany, dostojny ród bogaczy, pokazała mu zupełnie innych ludzi i inne stosunki” (*P*, 202). Zinaida oczarowuje Foskę bogactwem, dając mu coraz to kosztowniejsze przedmioty, które ten początkowo odrzuca, ale później, na skutek protestów kochanki, przyjmuje: „Te objawy wytworności, wykwintu, czystości, elegancji, blasku, smaku, połysków i zapachów dawały mu poczucie rozkoszy” (*P*, 203). Ernesta fascynuje świat zamożnej arystokracji reprezentujący w noweli sferę kuszenia: „Ręce jego ślizgały się po mahoniu i hebanie, po brzoze i inkrustacji, doświadczając uczucia zimna, które było tak samo rozkoszne jak wszystko inne, albo wyczuwając upał, jak gdyby palce jego miotają iskry”.

Wykorzystując świat materialny Zinaida manipuluje Foską i uzależnia go od siebie: „Wskazała mu groźnym gestem ręki drzwi sąsiedniego pokoju” (*P*, 209); „Położyła mu rękę na ustach i z gestem iście katowskiej groźby kazała milczeć” (*P*, 210). Również intryga związana z grą w karty jest zaplanowana. Fosca gra z gospodarzami domu, odnosi spore sukcesy finansowe umożliwiające mu spłatę długu i życie na przyzwoitym poziomie, co ma zwiększyć jego atrakcyjność w oczach Zinaidy. Innym zabiegiem melodramatycznym jest eskalacja uczuć miłosnych dokonująca się w czasie deszczowej nawałnicy. Zgodnie z zasadą ekspresjonizmu melodramatycznego¹⁸ nagłe zjawiska przyrody intensyfikowały ewokowanie zachowań widzów, pobudzały ich wrażenia.

Zakończenie tekstu ma charakter zarówno tragiczny, jak i melodramatyczny. Zinaida wyjeżdża z mężem, Fosca wyprzedaje wszystkie swoje kosztowności, Emielianow tłumaczy mu, iż jego rolą było przedłużenie rodu Szczebieniewa („Murzyn spełnił swoją powinność, Murzyn może odejść” [*P*, 222]). O dalszych losach kochanki

¹⁸ P. Brooks, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven 1995, s. 126.

i jej rodziny po wybuchu rewolucji bohater dowiaduje się z ust jednego z arystokratów, który musiał uciekać przed bolszewikami. Według jego wersji cała rodzina została zamordowana przez bolszewików w letniej posiadłości Szczebieniewa nad Wołgą. Tragizm wynika tutaj z umieszczenia człowieka w wielowymiarowym uniwersum oraz ze zderzenia go z przerastającymi go siłami, wobec których jest bezsilny. Z drugiej strony *Pavoncello* kończy się jak melodramat klęski, z tragedią Ernesta polegającą na: „przywłaszczeniu dziecka przez Szczebieniewa, jego okrutnej śmierci oraz śmierci Zinaidy” (P, 272). Melodramatyzm tych wydarzeń obecny jest więc również w konflikcie, który jest rozgrywany zewnętrznie, w sferze międzyludzkiego dyskursu związanego z władzą, będącego efektem przecięcia się kilku sił reprezentujących ofiary lub zbrodniarzy.

Żeromski Żuławskiego

Przyczyny zainteresowania się Andrzeja Żuławskiego opowiadaniem Żeromskiego, jeśli wierzyć reżyserowi i wspomnieniom snutym przez niego w wydanym ostatnio książkowym *Przewodniku Krytyki Politycznej*, były dosyć przewrotne. Pod koniec lat 60. pojawił się w Polsce kanadyjski milioner, który zamówił kilkadziesiąt półgodzinnych filmów, adaptacji arcydzieł literatury światowej z przeznaczeniem do telewizji kanadyjskiej i amerykańskiej. Dwa filmy, na podstawie opowiadań Turgieniewa i Żeromskiego, miał zrealizować właśnie Żuławski. Reżyser po latach komentuje: „To były najgorsze opowiadania jakie w życiu napisali Turgieniew i Żeromski. Po prostu dno, które bez wstydu w latach trzydziestych jakiś początkujący Cecil B. De Mille w Hollywoodzie mógłby nakręcić na

taśmie Technicolor, po prostu koszmar”¹⁹. W związku z tego typu odczuciami, Żuławski postanawia nakręcić oba opowiadania w sposób nostalgiczny, w formie czarnobiałej kinematografii.

Chociaż reżyser wyraźnie podważa artyzm tekstu Żeromskiego, to w tym krótkim, lekceważonym przez niego filmie, można zaobserwować tematy, które staną się motywami przewodnimi jego kolejnych dzieł, takie jak wyrachowana, pozbawiona skrupułów demoniczna kobieta, za którą stoi uosabiający siły logosu bogaty, potężny starzec oraz niewinny, zdziecinniały i zagubiony artysta, nieświadomy założonej na niego sieci – pułapki²⁰. Reżyser dokonał jednakże kilku istotnych zmian, w filmie Zinaida jest znudzoną bogaczką, która u boku schorowanego, kalekiego i niechodzącego męża przybywa w podróży poślubnej do Rzymu, gdzie dostrzega młodego Foskę, w czasie jego pracy w kinematografie. Emielianow proponuje Ernestowi, by ten udzielał bohaterce lekcji gry na skrzypcach. Po schadzce miłosnej skrzypka i Zinaidy Emielianow wyjaśnia Fosce misterną intrygę i dziękuje mu za jego udział. Finałowa scena przedstawia elegancko ubranego skrzypka, pojawiającego się w willi z kwiatami, które Zinaida ofiarowuje innemu młodzieńcowi, pozostawiając bohaterowi talię kart. W filmie Żuławskiego nie ma Rzymu, reżyser uniwersalizuje całą opowieść pozbawiając ją konkretnego czasu (rewolucji wspomianej w opowiadaniu Żeromskiego). Mniej istotny jest również motyw przedłużenia rodziny, u reżysera ważniejszy jest aspekt zaspokojenia erotycznego Zinaidy.

Żuławski w pierwszej sekwencji obrazu wykorzystuje fragment z filmu *Bestia*, niemego melodramatu z Polą Negri z 1917 roku w re-

¹⁹ P. Marecki, P. Kletkowski, *Żuławski. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2008, s. 73.

²⁰ Wszystkie te tematy pojawiają się chociażby w następujących filmach reżysera: *Opętanie* (1981), *Narwana miłość* (1985), *Błękita nuta* (1991), *Wierność* (2000).

żyserii Aleksandra Hertza. Główny bohater, grany przez Stefana Friedmanna, zabawia publiczność muzyką w czasie projekcji tego klasycznego dzieła. Na ekranie widzimy tańczącą, ubraną na biało dziewczynę. Połączenie tańca i muzyki ma charakter melodramatyczny, w tym przypadku sygnalizuje niewinność głównego bohatera, który za chwilę zauroczy się piękną Zinaidą bawiącą się na kinowym pokazie. Pod jej wpływem Fosca gubi rytm i zostaje wyrzucony z pracy, a ostatecznie wepchnięty do rynsztokowej kałuży, w której zauważa obserwującego go Emielianowa. Ten pracownik rosyjskiego konsulatu jest symbolem przejścia biednego filharmonika na materialną stronę życia. Emielianow oferuje mu bowiem pracę i pieniądze, a zdziwiony odmową Foski wyrzuca banknoty do kałuży. Film ma bardzo mało dialogów, napięcie ewokowane jest głównie spojrzeniami postaci oraz muzyką. Teoretycy estetyki melodramatyczności zauważyli, iż musi w jej realizacjach zaistnieć pewien poziom dosłowności i realizmu, służący „zadomowieniu” się odbiorców w prezentowanej historii²¹. U Żuławskiego opowieść rozgrywa się w swoistym bezczasie miłości, nie ma również historii, która zdecydowanie o losach Zinaidy i synka Foski.

Żuławski we wspomnianym wywiadzie zdradza, iż uważa kicz za niezbędny element każdego filmu. W adaptacjach literackich zarówno Dwudziestolecia, jak i okresu powojennego, dominowały tendencje prowadzące do upraszczania różnych wariantów literackich, przy jednoczesnym ich popularnym zróżnicowaniu²². Już w dwudziestoleciu, jak zauważyła Alina Madej: „Głównym czynnikiem pośredniczącym między podmiotem a tekstem oraz między tekstem a systemem narracyjnym był w kinematografii polskiej melodramat,

²¹ J. Mercer, M. Schingler, *Melodrama: Genre, Style, Sensibility*, London 2004, s. 84.

²² A. Madej, *Mitologie i konwencje: o polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 1994, s. 17.

który zespałał kino i wyobraźnię²³. Żuławski dokonał ekranizacji noweli, eksponując wyłącznie istniejący w niej poziom popularnego melodramatu. Rodzącą się między postaciami miłość Hutnikiewicz w literackim *Pavoncellu* interpretował jako uczucie będące „istniejącym poza jakimkolwiek ludzkim rachunkiem, wewnętrzną koniecznością, nieodpartą jak przeznaczenie”²⁴ z przejmującym finałem. U Żuławskiego tego typu rozumienia uczucia nie ma, całość prezentowana jest w estetyce właściwej dla harlequinowych romansów z motywem seksualnego wykorzystania Kopciuszka i jego materialnego kuszenia. O ile bowiem można mówić o dialektyce tragizmu i melodramatyzmu w noweli *Pavoncello*, czy innych utworach Żeromskiego²⁵, o tyle Żuławski tworzy już filmowy kicz.

Również współczesne wypowiedzi reżysera pokazują, iż dzieło Żeromskiego przeczytał on pobieżnie i nie do końca zrozumiał. Mówi chociażby: „W noweli Żeromskiego Friedmann wcale nie gra w żadnym kinie, nie ma tam w ogóle kina”²⁶. Jednakże, jak to zostało wspomniane, nowelowy Fosca zarabiał na życie grając codziennie po godzinie 17 dla publiczności w kinematografie.

Żuławski jest Żeromskim wyraźnie zaintrygowany, po latach od nakręcenia *Pavoncella* wspomina, że planował realizację jego *Dzienników* (scenariusz filmu według *Dzienników* napisał również Maciej Karpiński), jednak jego sposób odbioru tekstu, jak i samego życiorysu autora *Przedwiośnia* jest, najprościej rzecz ujmując, banalny:

A więc żyje ten młody Stefan bardzo biednie i nędźnie i zakochuje się w siostrze pani, która prowadzi pensjonat, gdzie on mieszka

²³ Tamże, s. 17.

²⁴ A. Hutnikiewicz, *Żeromski*, dz. cyt., s. 286.

²⁵ Co udwadniam w oddzielnej publikacji: M. Kochanowski, *Melodramatyzm i powieść*, dz. cyt.

²⁶ P. Marecki, P. Kletkowski, *Żuławski*..., dz. cyt., s. 74.

i w którym żyje kątem. Przyjeżdża młoda kuzynka, ale już mężata i dzieciata zresztą i odbywa się między nimi płomienna miłość. Stefan się w nikim nigdy nie kochał, bo był dziewicem, a ta dziewczyna, ta młoda kobieta, też nigdy nikogo nie kochała, tylko została wydana na bardziej jeszcze głuchej prowincji za ekspowstańca. Po prostu koszmar²⁷.

I jeszcze jeden fragment: „jest za biedny, dostaje się na weterynarię i dostaje z głodu i zimna gruźlicy kości. Czyli on rżnie te zwierzęta, a jego kroją, skrobią mu kości z nędzy i głodu”²⁸. Wczytując się głęboko w te zwierzenia reżysera, można w sumie dziękować opatrznosci, że planowany przez niego serial telewizyjny na podstawie *Dzienników*, do którego reżyser napisał scenariusz 8 odcinków, nigdy nie powstał.

Zakończenie

Naszkiecowane w powyższym tekście analizy zmierzały do zasygnalizowania podstawowych różnic między wydaną w 1923 roku nowelą Żeromskiego, a nakręconym w roku 1967 filmem Andrzeja Żuławskiego, pod tym samym tytułem. Realizowane w wielu dziedzinach sztuki, także w sztuce filmowej, tematy literatury modernistycznej, często przetworzone przez filtr sztuki popularnej, ulegały znacznemu zniekształceniu. Ekranizacja Żuławskiego uwypukliła zaledwie główne wątki, zredukowała tematy i postacie z drugiego planu. Nie ma tam groteski, tak widocznej w noweli, przywołajmy jedno z pierwszych zdań opisujących reakcję kapelmistrza na błędy Folski:

²⁷ Tamże, s. 76.

²⁸ Tamże, s. 77.

Targał swe długie, mocno przerzedzone kędziory, zgrzytał wypróchniałymi zębami, jakby z zamiarem odgryzienia cudnego nosa zgłupiałemu skrzypicielowi i pocwałował w przestrzeń do miarodajnych czynników, ziejąc żądaniem kontrasygnowania natychmiast tychże postanowień. (*P*, 170)

Istniejącą w powieści i zauważoną przez recenzentów sferę melodramatu Żuławski wyeksponował, czyniąc jednak finalnie z opowieści o Fosce opowieść komiczną i naiwną.

XI.

Kultura masowa pod redakcją Czesława Miłosza. Aktualność i dialog

„Mass culture”

W filmie dokumentalnym poświęconym pracy akademickiej Czesława Miłosza na uniwersytecie w Berkeley przytoczony zostaje sąd poety: „kultura popularna to chmura jętek lecących do krematorium”¹. Zdanie to, jak sądzę, warto skonfrontować z wcześniejszymi opiniami pisarza, które ten zanotował pod koniec lat 50. w tekście kończącym autorski wybór zredagowanych przez siebie artykułów, zamieszczonych w antologii z 1959 roku zatytułowanej *Kultura masowa*. Jest to również zestawienie istotne z tego powodu, iż stosunek noblisty do kultury masowej był sygnalizowany raczej szczątkowo w nielicznych uwagach badaczy, pojawiał się przede wszystkim w pracach, które dotyczyły doświadczeń poety w czasie pobytu w Ameryce, utrwalonych w jego poezji².

¹ *Czarodziejska góra. Amerykański portret Czesława Miłosza*, reżyseria: M. Zmarz-Koczanowicz, scenariusz: A. Franaszek, J. Illg, zdjęcia: K. Pakulski, Polska 2000. Zdanie to cytuje Robert Hass, uczeń Czesława Miłosza i profesor literatury na jednym z amerykańskich uniwersytetów.

² Amerykańskie wrażenia poety, rozsiane w licznych jego pismach, można generalnie ujmować na dwóch poziomach: pierwszym będzie refleksja wynikająca z kontaktu z naturą, po latach Miłosz przyzna: „dzisiaj też odbieram Amerykę wyłącznie jako naturę”, drugi stanowi spojrzenie, w którym przenikają się obserwacje dotyczące życia codziennego oraz przemian społecznych, także w zakresie uprzedyskutowania, które Miłosz obserwował. Cyt. z R. Górczyńska, *Podróżny świat. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, Kraków 1992, s. 117. J. Błoński, pisząc o pierwszej wizycie Miłosza w Stanach w 1945 roku, zauważył: „Zachwytowni

Miłosz zjawisku umasowienia kultury poświęcił kilka oddzielnych tekstów, między innymi omówienie książki Ortegi y Gasseta *Dehumanizacja sztuki*³. Luźne uwagi na temat kultury masowej przeplatają jego liczne eseje. Dotyczą one przykładowo finansowania rynku filmowego przez Hollywood (miernikiem ich sukcesu jest odpowiednia doza seksu i przemocy) czy popularnych postaci literackich, pojawiających się na marginesie krytycznych rozważań pisarza dotyczących współczesnego bohatera prozy frankojęzycznej (komiksowy Tintin i komisarz Maigret z powieści detektywistycznych Simenona) oraz anglojęzycznej (Frodo Baggins, bohater *Władcy Pierścienia* Tolkiena)⁴.

Z czasem krytyka kultury masowej w pismach poety znacznie się pogłębi, złożą się na nią refleksje wywołane obserwacją różnych przejawów życia codziennego w Stanach w czasie pobytu pisarza w Berkeley. Wrażenia te zostały utrwalone w *Widzeniach nad Zatoką San Francisco*, książce złożonej z 33 esejów, w których Miłosz pisał o inwazji nachalnie promowanej seksualności, amerykanizacji,

nad Ameryką towarzyszył bowiem jaskrawy wstręt, spowodowany spotkaniem z kulturą masową”, cyt. z J. Błoński, *Europa Miłosza*, w: tegoż, *Miłosz jak świat*, Kraków 1998, s. 185. Por. też: *Ameryka w poezji Miłosza*, w: R. Gorczyńska, *Podróżny świat*, dz. cyt.; E. Bieńkowska, *Ameryka*, w: *W ogrodzie ziemskim. Książka o Miłoszu*, Warszawa 2004. Wrażenia Miłosza dotyczące jego pierwszego pobytu w Stanach można odnaleźć w: Cz. Miłosz, *Notatnik amerykański*, w: *Kontynenty*, Paryż 1958. W *Przedmowie* do omawianej antologii poeta pisze, iż wychowywał się w obrębie kultury inteligentkiej i ludowej, ale już w czasach szkolnych zdarzyło mu się czytać romanse kryminalne i powieści o Marsjanach. Literatura popularna, chociażby w jej młodzieżowej odmianie, jest częścią młodzieżowych lektur Miłosza, do których sam poeta bardzo często wraca; wymienia w *Roku myśliwego*, *Ogrodzie nauk*, *Piesku przydrożnym*, *Spiżarni literackiej*, własnym *Abecadle*, powieści Juliusza Verne’a, Rudyarda Kiplinga, Selmy Lagerlöf, Karola Maya, Thomasa Mayne’a Rida, Jamesa Fenimore’a Coopera, *Gucia zaczarowanego* Zofii Urbankowskiej.

³ Cz. Miłosz, *Dehumanizacja sztuki*, w: tegoż, *Ogród nauk*, Lublin 1986.

⁴ Czyt. więcej w: Cz. Miłosz, *Rzeczywistość*, w: tegoż, *Ogród nauk*, dz. cyt., s. 36.

agonii zachodu, „telewizyjnym pokoleniu” ludzi młodych, które stało się motorem rewolty studenckiej roku 1968. Najwięcej uwag o charakterze obiektywnego namysłu nad problemami wynikającymi z wysokich kosztów uprzemysłowienia i kulturowej alienacji jednostki pojawiło się w będącej przedmiotem poniższych rozważań antologii zatytułowanej *Kultura masowa*⁵.

W 1959 roku Instytut Literacki w Paryżu wydaje zbiór prac poświęconych kulturze masowej pod redakcją Czesława Miłosza. W tomie tym ukazały się rozprawy autorstwa znanych w tamtym czasie literaturoznawców, estetyków i filozofów, takich jak Leslie A. Fiedler, Clement Greenberg, Dwight Macdonald, Marshall McLuhan, Melvin Tulmin. W całym zbiorze, ze względów dla Miłosza osobistych, wypada szczególnie odnotować obecność autora pierwszego tekstu, wspomnianego Dwighta Macdonalda, znanego poecie redaktora pisma „Politics” i bohatera jednego z utworów poetyckich zatytułowanego *W Mediolanie*⁶. Miłosz poświęcił mu również oddzielny szkic, który opublikował w „Kulturze” w 1954 roku, zatytułowany po prostu *Dwight Macdonald*⁷, oraz samodzielne hasło w autorskim *Abecadle*⁸. Teksty, które złożyły się na omawianą antologię, były relatywnie nowe, wszystkie wcześniej zostały opublikowane w liczącej ponad 500 stron antologii Bernarda Rosenberga i Davida

⁵ Omawiana antologia nie cieszyła się jak do tej pory zbyt dużym zainteresowaniem badaczy twórczości autora *Doliny Issy*. Być może jej treść nie mieściła się w żadnym ze wskazywanych przez nich „tematów Miłosza”, por. A. Kijowski, *Tematy Miłosza*, w: *Poznanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, pod red. J. Kwiatkowskiego, Kraków 1985.

⁶ Por. Cz. Miłosz, *Rok Myśliwego*, Kraków 1991, s. 137.

⁷ Cz. Miłosz, *Dwight Macdonald*, „Kultura” 1954, nr 4, tekst został opublikowany również w *Kontynentach*, wyd. pierwsze Paryż 1958. Korzystam z przedruku tego artykułu opublikowanego w: tegoż, *Zaczynając od moich ulic*, Wrocław 1990, s. 155-165.

⁸ Cz. Miłosz, *Macdonald*, w: tegoż, *Abecadło Miłosza*, Kraków 1997, s. 163-168.

M. White'a *Mass Culture and the Popular Arts in America* w 1957 roku, a ich pierwodruki ukazywały się pomiędzy rokiem 1938 a 1957.

W październiku 1958 roku Miłosz w liście do Jerzego Giedroycia pisze, iż przymierza się do zaprezentowania kilku artykułów z tej obszernej i popularnej antologii⁹. Właśnie ze względu na pierwotny rozmiar amerykańskiej publikacji autor *Ocalenia* tłumaczy Giedroyciowi, iż będzie ona zawierała przede wszystkim teksty ogólne: „nie da się uwzględnić szczegółowych badań socjologicznych nad jazzem, komikami, telewizją itp.”¹⁰. Wybór akurat tych, a nie innych artykułów Miłosz objaśnia wysokim stopniem ich abstrakcyjności oraz wielością spojrzeń i planów, jakie dominują w wybranych tekstach. Poeta pisze również o własnej próbie uaktualnienia dyskusji z punktu widzenia polskiego czytelnika, a także o wykorzystaniu terminów, które się pojawiają w przetłumaczonych tekstach „do zrozumienia wielu konfliktów w krajach komunistycznych, zwłaszcza konfliktu pomiędzy gustem przywódców i urzędników a upodobaniami intelektualistów”¹¹. Wszelkie uwagi Miłosza dotyczące uaktualnienia stanu badań nad kulturą masową są bardzo istotne, by nie rzec, pionierskie.

Data wydania antologii jest znacząca ze względu na stan ówczesnej humanistyki, a szczególnie nielicznych wtedy pozycji diagnozujących obiektywnie status kultury masowej w tamtych latach. Do lat pięćdziesiątych XX wieku w refleksji krytycznej poświęconej kultu-

⁹ Jerzy Giedroyc, *Czesław Miłosz. Listy 1952–1963*, opracował i wstępem opatrzył M. Kornat, Warszawa 2008, list z X 1958, s. 309. Wspominana książka to nader obszerna, licząca ponad 560 stron antologia tekstów, por. *Mass Culture. The Popular Arts in America*, red. B. Rosenberg, D. M. White, Glencoe 1957.

¹⁰ Jerzy Giedroyc, *Czesław Miłosz. Listy 1952–1963*, dz. cyt., s. 312, list prawdopodobnie z października 1958.

¹¹ Tamże, s. 312.

rze masowej trwała bowiem hegemonia szkoły frankfurckiej, przełomem stają się dopiero prace z zakresu strukturalizmu i semiologii, a szczególnie teksty Rolanda Barthesa¹² (w 1957 roku ukazują się jego *Mitologie*) i Umberto Eco (poświęcone stałym strukturom literackim pojawiającym się w każdych opowieściach)¹³.

Antologia Miłosza to zbiór jak na tamte czasy z wielu względów nowatorski, także jeśli chodzi o język publikacji. I to nie tylko dlatego, iż wybrane teksty aktualizują ważną na Zachodzie dyskusję, ale i ze względu na brak omówienia zjawiska masowości w rodzimej kulturze tamtych czasów. *Kultura masowa* Kłóskowskiej, pierwsza syntetyczna, wydana w państwowym wydawnictwie publikacja pojawi się dopiero pięć lat po ukazaniu się omawianej książki¹⁴. Argumentując za przeniesieniem dyskusji o kulturze masowej do języka polskiego, Miłosz pisze, iż jeśli nie traktujemy tej polemiki jako coś już teraz aktualnego i spazmatycznie reagujemy na nią określeniami w rodzaju „(...) co nas to obchodzi. Ostatecznie dla nas to odległa przyszłość”¹⁵, to nie będziemy wystarczająco pozytywnie zmodernizowani i skazujemy się na zatopienie w „słomianych strzechach, wierzbach i Chopinie”. Pytania, które pojawiają się w *Kulturze ma-*

¹² Pojawiające się w ostatnich latach prace literaturoznawcze poświęcone dialogowi kultury elitarniej i popularnej pokazują niejednoznaczny stosunek wielu uznanych modernistów do kultury popularnej, por. przykładowo: B. Kerschner, *Joyce, Bakhtin, and Popular Literature. Chronicles of Disorder*, North Carolina 1989; M. Brottman, *High Theory/Low Culture*, New York 2005.

¹³ U. Eco, *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*, przeł. J. Ugniewska, Warszawa 1996. Pierwsze szkice z tego tomu, jak np. *Struktury narracyjne u Fleminga* ukazały się w języku włoskim w 1965 roku.

¹⁴ A. Kłóskowska, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*. Warszawa 1964. Oczywiście należy też uwzględnić specyfikę polityczną pewnego opóźnienia takich publikacji jak książka Kłóskowskiej.

¹⁵ Cz. Miłosz, *Przedmowa*, do: *Kultura masowa*, (Biblioteka „Kultury”, t. 41), przeł. i oprac. Cz. Miłosz, Paryż 1959, s. 8.

sowej, są więc ważne i aktualne ze względu na nasz narodowo-kulturowy rozwój¹⁶.

Przyczyny swojej pracy poeta przedstawia w sposób klarowny już w *Przedmowie*; chodzi mu o to, aby „przenieść dyskusję o *mass culture*, czyli kulturze masowej, do języka polskiego”¹⁷. Kwestia leksykalna jest tutaj niezwykle ważna, Miłosz nie tylko bowiem prezentuje dyskusje nad stanem konkretnego zjawiska w kulturze Zachodu, ale i stara się przyswoić polskiemu czytelnikowi pewne wyrazy i określenia, które do tej pory nie istniały w języku polskim. Stąd też i problemy redaktora i tłumacza wszystkich tekstów, nazywającego komiksy komikami czy powieści detektywistyczne powieściami detektywnymi. Miłosz jest również autorem *Przedmowy* oraz rozdziału kończącego ten autorski wybór tekstów zatytułowanego *Pytania do dyskusji*.

Jest jeszcze jedna istotna kwestia leksykalna, na którą należy zwrócić uwagę. Otóż autor *Ocalenia* nie jest do końca przekonany co do słuszności określenia pojawiającego się w tytule. W *Przedmowie* stosuje na przemian zwrot „kultura masowa” z określeniem „kultura rozrywkowo-popularna”, poszczególni autorzy z całej antologii używają obydwu terminów wymiennie, utożsamiając kulturę masową z kulturą popularną, z tą różnicą, iż drugi termin występuje za-

¹⁶ Po latach Miłosz tak wspominał wydanie *Kultury masowej*: „W 1958 roku (data błędna, na pierwszym wydaniu widnieje rok 1959 – przyp. MK) wydałem u Giedroycia książeczkę pod tytułem *Kultura masowa*, rodzaj wyboru amerykańskich esejów na ten temat w moim przekładzie. Rysowała się już możliwość, że za parę lat problemy nurtujące intelektualistów amerykańskich staną się problemami polskimi”, cyt. z Cz. Miłosz, *Spizarnia literacka*, Kraków 2004, s. 96. Tom ten składa się z tekstów publikowanych w latach 2003–2004 na łamach „Tygodnika Powszechnego”. R. Górczyńska w swoich komentarzach do własnych rozmów z Miłoszem sugeruje, iż jedną z przyczyn zaangażowania się Miłosza w tłumaczenie *Kultury masowej* były „ograniczone dochody finansowe”, opr. tejże, *Podróżny świat*, dz. cyt., s. 351.

¹⁷ Cz. Miłosz, *Przedmowa*, dz. cyt., s. 7.

zwyczaj w pozytywnym kontekście prowadzonych przez nich rozważań. Według współczesnych badaczy zwrot „kultura popularna” nie ma tak mocno pejoratywnego wydźwięku jak „kultura masowa”. Określenie „kultura masowa” to termin „(...) sugerujący podrzędność opartej na kategorii towaru kultury kapitalistycznej, postrzeganej jako nieautentyczna, manipulacyjna i niesatysfakcjonująca”¹⁸, kultura popularna zaś jest zbiorem tekstów zawierającym „znaczenia i praktyki wytworzone przez zwykłego odbiorcę”¹⁹. Stąd też i unikanie (bardziej lub mniej świadome) tytułowego zwrotu ma charakter dialogiczny i otwarty.

Również określenie „kultura Vespy”, którym poeta się posługuje, nie zawiera silnego akcentu negatywnego, Vespa bowiem to marka znanego, kojarzącego się z młodością i witalizmem popularnego we Włoszech skutera.

Wielogłos

Już skrótowe streszczenie treści najważniejszych artykułów (niezbędne do zrozumienia argumentacji samego Miłosza), składających się na *Kulturę masową* ujawnia obiektywizm redaktora, a także dialogiczny charakter zawartości całego tomu – nic tu nie zostało zamknięte i podsumowane, to czytelnikowi po przeczytaniu wszystkich tekstów pozostawia się możliwość wyciągnięcia ostatecznych wniosków. Na początku znajdują się artykuły krytyków wyraźnie negujących kulturę masową, takich jak Dwight Macdonald, na końcu

¹⁸ Por. Ch. Barker, *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, przeł. A. Sadza, Kraków 2005, s. 516. Por. również H. J. Gans, *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste*, Basic Books, New York 1999.

¹⁹ Por. Ch. Barker, *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, dz. cyt., s. 516.

zaś Miłosz zamieścił wypowiedzi autorów zaintrygowanych tytułowym zjawiskiem (Leslie A. Fiedler).

Macdonald w artykule *Teoria kultury masowej* zauważa wyraźny podział kultury zachodniej na elitarną i popularną oraz systematyczną ekspansję tej drugiej, do której zalicza Eugeniusza Sue, Jacquesa Offenbacha, Maxfielda Parisha oraz wiktoriański gotyk, a także szereg współczesnych mediów jak: radio, film, telewizja. Wskazuje na zdemokratyzowanie amerykańskiego społeczeństwa i powszechną oświatę jako na podstawową przyczynę rozwoju kultury masowej, która jest nieautentyczna i odgórnie narzucana przez rynek. Kultura masowa żeruje na kulturze wyższej, jest jej zwulgaryzowaną formą, kiczem, czyniącym z dorosłych odbiorców zinfantylizowanych konsumentów. Macdonald krytykuje twórców elitarnych, dążących do zaspokojenia gustów pospolitego odbiorcy (podając w formie przykładów *Cocktail Party* Eliota²⁰ na Broadway czy teorie Freuda dostosowane do potrzeb kolorowych magazynów). Jest to według niego „kicz na poziomie”²¹.

Kolejny autor, Clement Greenberg, w znanym tekście *Awangarda i kicz* (pierwsze wydanie w 1939 roku) identyfikuje kulturę masową z kiczem jako produktem przemysłowym ówczesnej Europy i Ameryki, a Ernest van den Haag w rozprawie *Szczęścia i nieszczęścia nie umiemy mierzyć* używa terminu „kultura popularna” jako określenia zamiennego wobec zwrotu „kultura masowa”, przeciwstawiając go kulturze ludowej i wysokiej. Według van den Haaga

²⁰ O ciekawych przesunięciach interpretacyjnych w związku z biografią i twórczością Eliota pisze T. Majewski, który zauważa, iż w listach i twórczości poety istnieją świadectwa licznych kontaktów poety ze wczesnym kinem i komiksem, jazzem i wodewilem. Eliot pod pseudonimem recenzował również w „Criterionie” powieści A. Christie i R. Chandlera. Więcej czytaj w: T. Majewski, *Modernizmy i ich losy*, w: *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Warszawa 2009, s. 22-24.

²¹ D. Macdonald, *Teoria kultury masowej*, w: *Kultura masowa*, dz. cyt., s. 18.

kultura popularna alienuje człowieka, osłabia jego łączność z naturalnym otoczeniem i tępią, wprowadza go w stan nudy i melancholii, czyniąc z jednostki wiecznie nienasycony podmiot żądny ciągłej akcji.

Z głosów broniących kultury popularnej warto zwrócić uwagę na przedostatni tekst w antologii autorstwa Leslie A. Fiedlera (*Środek przeciwko krańcom*), biorący komiks w obronę przed teoriami zawartymi w słynnej książce Frederica Werthama²², który głosił tezy, iż komiksy wytwarzają morderców i psychopatów. Krytyczne zainteresowanie komiksem w przypadku tego eseisty nie jest przypadkowe, bowiem Fiedler wyrasta w krytyce amerykańskiej w latach 60. – wraz z Susan Sontag²³ – na znaczącego komentatora estetyki popularnej, otwierając swoim słynnym tekstem z 1969 roku drogę²⁴ wkraczającemu na arenę w latach 70. postmodernizmowi. Pisze, a co wydaje mi się zbieżne z postawą Miłosza, iż kultura popularna powinna być oceniana w ramach fachowości i rzetelności jej wykonania. Zarzuty wobec literatury popularnej są dla niego zarzutami, pojawiającymi się wobec różnych wytworów wielu sztuk od lat, nie ominęły też one chociażby dramatów Szekspira, sztuk, których pierwszym odbiorcą była londyńska gawiedź. Fiedler zwraca uwagę, iż należy również ustalić pozycję mitu super bohatera w komiksie, tzn. ustalić, jakie są jego wzorce i konotacje z wieloma wielkimi narracjami. Komiksy bowiem sięgają do spichlerza opowieści o łotrach, ujawniając „konflikt pomiędzy czarną magią a białą magią”²⁵. To nowoczesne miejskie baśnie, w których Czarny Las braci Grimm zmienia się w metropolis. Dlatego też, według Fiedlera, popularne opowieści są

²² F. Wertham, *Seduction of the Innocent*, London 2004 (wyd. pierwsze 1964).

²³ Por. T. Majewski, *Modernizmy i ich losy*, dz., cyt., s. 19-20.

²⁴ L. A. Fiedler, *Cross the Border-Close the Gap*, „Playboy” (edycja USA), grudzień 1969.

²⁵ Tegoż, *Środek przeciwko krańcom*, w: *Kultura masowa*, dz. cyt., s. 108.

świadczeniami życia współczesnych mieszkańców, wyrazem ich kolektywnych lęków i nadziei. Zarówno wysoka, jak i niska sztuka mają dla krytyka to samo źródło, jest nim szeroko rozumiana kultura antymieszczańska.

Komiks pojawia się również w kilku rozważaniach Miłosza w podobnym znaczeniu, w jakim egzystuje w tekście Fiedlera²⁶. W *Widzeniach nad Zatoką San Francisco* poeta wskazuje na opowieści komiksowe jako narracje aktualizujące kolektywne wyobrażenia dotyczące wizerunku demonicznych bohaterów w literaturze. Fiedler, a później Umberto Eco²⁷, również zwracali uwagę na powtarzalności prezentacji różnych form myślenia mitycznego. Według Miłosza dzisiejsze komiksy demonstrują struktury będące formą nowoczesnej imagologii, szczególnie jeśli chodzi o prezentację złych postaci: „bohaterem jest złoczyńca w białym kitlu, wszechpotężny dzięki swojemu laboratorium”²⁸. W podobny sposób Miłosz pisał o komiksie w *Piesku przydrożnym*, we fragmencie zatytułowanym *Obrazki*, w którym zauważył, iż różnego rodzaju obrazkowe publikacje „pasożytują na stereotypach, to znaczy na utrwalonych wyobrażeniach o miejscach i czasach”²⁹. Kultura popularna, twierdzi Miłosz, odzwierciedla pewne struktury, następnie poddaje je stereotypizacji, a czasami demaskacji oraz krytyce. Tak mocno podkreślany przez Barthesa w *Mitologiach* społeczny charakter znaków poeta dostrzeże chociażby w humorystyczno-parodystycznych przygodach

²⁶ Więcej na temat opinii modernistów, m.in.: T. Manna, E. E. Cummingsa, D. Parker dotyczących komiksu, a także ich wypowiedzi można znaleźć w: *Arguing Comics. Literary Masters on a Popular Medium*, red. J. Heer, K. Worcester, University Press of Mississippi 2004.

²⁷ U. Eco, *Superman w literaturze masowej*, dz. cyt.

²⁸ Cz. Miłosz, *Widzenia nad Zatoki San Francisco*, Kraków 2000, s. 181.

²⁹ Tegoż, *Obrazki*, w: *Piesek przydrożny*, Kraków 1997, s. 227.

Pana Naturalnego (Mister Natural) Roberta Crumba³⁰, czyli opowieściach o popularnej w Stanach Zjednoczonych w latach 60. Kontrkulturowej postaci komiksowej, ikony amerykańskiego komiksu undergroundowego.

Pytania redaktora

Zanim przejdę do rozważań związanych z bezpośrednimi uwagami samego Miłosza, warto postawić sobie zasadnicze pytanie: dlaczego zdobywający coraz to większe uznanie poeta i autor słynnego *Zniewolonego umysłu* dokonuje przekładu antologii zawierającej rozprawy poświęcone krytyce i obronie kultury masowej? Pisarzowi nie wystarczyło również zaprezentowanie wybranych przez siebie tekstów, pisząc rozdział zatytułowany *Pytania do dyskusji*, staje się współuczestnikiem debaty, pragnącym uświadomić czytelnikom, iż zagadnienie kultury masowej jest problemem dogłębnie aktualnym także dla polskiego odbiorcy. Już w *Przedmowie* zauważa, że antologia ta ma sprecyzować skutki uprzemysłowienia, to znaczy sytuacji, w której masy są uzależnione od sterującego nimi rynku w zakresie doboru i nakłaniania do konsumpcji konkretnych towarów³¹. Zwracał na to uwagę w swojej publicystyce Witkacy³², a jeszcze wcześniej Przesmycki w *Walce ze sztuką*. Ale dla Miłosza, w przeciwieństwie do wyżej wymienionych, brak kultury masowej w ja-

³⁰ W *Widzeniach nad Zatoką San Francisco* Miłosz przyznawał, iż czytał współtworzony przez Crumba satyryczny magazyn „Mad”.

³¹ Miłosz pisze więc również o współczesnych problemach i manipulacjach rynkowych, na które zwróciła uwagę parę lat temu Naomi Klein w swojej książce *No Logo*.

³² Bardzo ważnym kontekstem, przez który Miłosz czytał współczesne działania kultury masowej była refleksja światopoglądowa i twórczość Stanisława Ignacego Witkiewicza. Por. M. Skwara, *Witkacy Miłosza*, w: *Witkacy w Polsce i na świecie*, red. M. Skwara, Szczecin 2001.

kimkolwiek społeczeństwie, a szczególnie w przypadku Polski powojennej, jest przykładem ogólnego zacofania. Stąd też deklarowana potrzeba redaktorskiego przyswojenia najważniejszych nurtów w dyskusji.

W końcowych rozważaniach i próbach zrozumienia zjawiska Miłosz zauważa, iż to, co wysokie, zatraciło swój niezłomnie czysty charakter na rzecz różnego rodzaju układów z kulturą masową. Pisarz z uwagą „rozpoznaje” zjawisko, bada, ogląda z wielu stron, ale z pewnością nie neguje. Słusznie zauważa Jerzy Szacki, pisząc w przedmowie do drugiego wydania omawianej książki, iż negatywistyczne nastawienie do kultury popularnej i masowej jest bardzo widoczne w prawie wszystkich wybranych przez Miłosza tekstach w antologii, ale najmniej w jego własnych przemyśleniach³³.

Miłosz w redaktorskim podsumowaniu unika radykalizmu autorów negujących i krytykujących kulturę masową. Pisarz szuka wprawdzie jej źródeł, tak jak przedstawiciele frankfurckiej szkoły badań społecznych, w skutkach ogólnego uprzemysłowienia, ale dalsze rozważania poety wyraźnie odbiegają od ostracyzmu i krytycyzmu Adorna i Horkheimera³⁴. W przedmowie zauważa, iż nie zamierza w jakikolwiek sposób komentować poszczególnych głosów uczestników dyskusji nad kulturą masową i że zależy mu wyłącznie na prezentacji stanu współczesnych sporów poprzez umożliwienie zaznajomienia się polskiemu odbiorcy z tekstami.

Przyjrzyjmy się rozumowaniu Miłosza, który w *Pytaniach do dyskusji* dzieli kulturę w sposób tradycyjny, proponując rozróżnienie

³³ J. Szacki, *Czterdzieści parę lat później*, w: *Kultura masowa*, red. Cz. Miłosz, Kraków 2002, s. 10.

³⁴ Por. T. W. Adorno, M. Horkheimer, *Przemysł kulturalny. Oświecenie jako masowe oszustwo*, w: *Dialektyka oświecenia*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2010. Według autorów tej klasycznej książki kulturę masową cechują standaryzacja, nieautentyczność, homogenizacja i konformizm.

jej trzech typów, będą to więc kultura ludowa, elitarna i masowa. Podział ten, zgodny z podtrzymywanym przez rodzimą naukę różnieniem, utrzymywał się w Polsce aż do upadku komunizmu, który traktował kulturę masową jako produkt kapitalistyczny, w kulturze ludowej lokując swoje oczekiwania związane z wolnym czasem, eskapizmem, potrzebą niewyszukanej rozrywki. Kultura ludowa, według Miłosza, jest wyraźnie idealizowana przez amerykańskich intelektualistów, gdyż zatraciła swój rys, który z ludem ją wiąże. To kultura podlegająca obecnie różnym gradacjom i relacjom z innymi poziomami; poeta podaje przykład bluesa i jazzu jako sztuk ludowych, ale i hybrydycznych. To również kultura wymierająca, skazana dzięki telewizji i industrializacji na wyginięcie bądź na przeobrażenie się w kicz. W Polsce przykładem takiego kiczu jest rzemiosło artystyczne oraz stosunek ustroju komunistycznego do folkloru: „Z jednej strony dążą do uprzemysłowienia, które kulturę ludową niszczy, z drugiej udzielają jej poparcia, pod warunkiem jednak, że jest odpowiednio poprawiona i zwulgaryzowana”³⁵. Czynione na pokaz poparcie dla folkloru przez ustrój komunistyczny wynika z sympatii tegoż dla sfer niewykształconych i ludu. „Umasowiona” kultura ludowa, na siłę przeniesiona do wielkich miast, jest dla Miłosza wyłącznie potwierdzeniem władzy systemu, socrealistyczną szopką zacierającą autentyczny charakter sztuki, zwulgaryzowaną wersją autentycznej kultury ludowej.

Sednem rozważań Miłosza dotyczących kultury ludowej jest następująca teza: im szybciej przebiegała industrializacja, im pewniej i stabilniej jest ona osadzona w obrębie danej kultury narodowej, tym silniejszy i autentyczniejszy charakter zyskują resztki kultury ludowej. Wynika to z w miarę harmonijnego rozwoju niektórych regionów, takich jak Skandynawia, Wielka Brytania czy Szwajcaria.

³⁵ Cz. Miłosz, *Pytania do dyskusji*, w: *Kultura masowa*, dz. cyt., s. 131.

Pisząc o radykalnych obrońcach kultury wysokiej, Miłosz używa tonu ironicznego, zarzucając im pychę i zarozumiałstwo. W Rosji, w której nie ma pojęcia elity, podobnie jak w Polsce upaństwowienie gospodarki i powszechne kształcenie doprowadziło do rozwoju klasy średniej w społeczeństwie. Za pozytywny ferment rodzimej kultury elitarnej uważa Miłosz pobudzenie związane z „odwilżą” w Polsce po roku 1956, wynikające z otwarcia się młodej polskiej inteligencji na prądy zachodnie, co doprowadziło do tego, iż kultura wysoka zaczęła rozwijać się w związku z ponadnarodowymi zmianami w filozofii, literaturze i sztuce.

I wreszcie kultura masowa. Według poety w Polsce Anno Domini 1959 reprezentanta masy, rozumianego na sposób zachodni właściwie już po prostu nie ma. Są jednostki sztucznie wyrwane ze swojego rdzennego otoczenia kultury ludowej i przeniesione w świat nowoczesnej kultury miejskiej, w której to dopiero zostają określone jako masy. To, co miało być identyczne dla człowieka Zachodu i dla mieszkańca Europy wschodniej, czyli kultura masowa, przemieniło się u nas w socrealizm, który Miłosz określa jako „pod-sztukę”, nie klasyfikując go do żadnego z trzech tradycyjnych typów kultury. Kultura popularna, jak zauważył współczesny badacz John Fiske, rozwija się wyłącznie jako odbicie naturalnej potrzeby społeczeństwa. Powstaje ona na skutek połączenia produktów rynkowych oraz konieczności wynikającej z codzienności, zmuszającej odbiorców do różnego rodzaju selekcji, parodii, konwersji i zestawień³⁶. To odbiorca, a nie rynek, decyduje o selekcji poszczególnych wytworów, a czyni to zgodnie z własnymi uwarunkowaniami socjalnymi: „Produkt, który ma wejść do kultury popularnej, musi również odpowia-

³⁶ J. Fiske, *Zrozumieć kulturę popularną*, przeł. K. Sawicka, Kraków 2010, s. 25.

dać zainteresowaniom ludzi”³⁷. Rozrywka w jakikolwiek sposób narzucana, kontrolowana nie idzie w parze z rzeczywistymi potrzebami jej odbiorców, jest rezultatem jednej z wielu represji systemu.

Socrealizm okazuje się dla Miłosza nieprawdziwą mutacją tej kultury masowej, w której uczestniczył przed wojną (poeta wymienia zeszyty Nata Pinkertona, filmy z Charlie Chaplinem, Gretą Garbo i innymi gwiazdami kina niemego), wzbudza dystans oraz zdecydowany sprzeciw pisarza, ze względu na to, iż sztuka socrealistyczna eliminowała autonomiczną i opiniotwórczą kulturę elitarną. Zanik myślenia indywidualistycznego, elitarnego, wzmocnił również niebezpieczeństwo dla mas, które zostały skazane na jedyne możliwe wyjście, produkt komunistycznego państwa, czyli polityczno-estetyczny socrealistyczny kicz, który z jakąkolwiek kulturą nie ma już niczego wspólnego.

Do wielu ról kultury popularnej należy bowiem, jak zauważy inny współczesny badacz kultury popularnej, Richard Shusterman³⁸, tworzenie opozycyjnych źródeł dystrybucji tekstów oraz kreowanie myślenia satyrycznego (jakim było wspomniane przez Miłosza w *Widzeniach nad Zatoką San Francisco* kontrkulturowe pismo „Mad”) wymierzonego przeciwko istniejącemu porządkowi i różnym systemom. A socrealizm, jak powszechnie wiadomo, nie dopuszczał ani alternatywy, ani kontrkultury.

Aktualność pytań redaktora temu pokazują nowsze badania nad kulturą popularną. Wystarczy zestawić uwagi Miłosza z poglądami współczesnych teoretyków kultury popularnej, wymieniając chociażby tych najbardziej znanych, jak wspomniani powyżej John Fiske czy Richard Shusterman. Obaj badacze w swoich książkach za-

³⁷ Tamże, s. 23.

³⁸ R. Shusterman, *Forma i Funk: sztuka popularna jako wyzwanie estetyczne*, w: *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, przeł. A. Chmielewski i inni, Wrocław 1998, s. 229.

miast negacji wytworów kultury popularnej propagują kulturę namiętności i rzetelnej, obiektywnej analizy. Shusterman w duchu Deweyowskiego pragmatyzmu pisze o migracjach dzieł sztuki pomiędzy różnymi poziomami, a także o alienującym charakterze sztuki elitarniej³⁹. Autor *Estetyki pragmatycznej* zauważa, iż potępienie sztuki popularnej jest postawą wynikającą z pewnego zakłamania, potępiamy bowiem to, co sprawia nam przyjemność, do czego nie mamy odwagi się publicznie przyznać, a co powinniśmy uznać jako naturalną potrzebę ludzkiej ekspresji i spędzania wolnego czasu. Shusterman odnotowuje, na co zwrócił uwagę Miłosz, iż zainteresowanie odbiorców kulturą elitarną znacznie wzrosło od momentu zaistnienia kultury popularnej⁴⁰. Sztuka popularna zawsze była magazynem ukrytych, kolektywnych znaczeń. To uwarunkowania socjalno-historyczne wpływają na powstanie niektórych dzieł, czego przykładem mogą być pełne buntu i obywatelskiego oporu piosenki rockowe w latach osiemdziesiątych czy przepełnione satyrą, parodiujące angielską mentalność skecze Monty Pyhtona. Rozważania Miłosza ilustrują tezę mówiącą, iż w XX wieku kultura elitarna rozwija się w państwach, w których kultura masowa została zaakceptowana przez odbiorców. To korzystny wpływ na siebie obu stron; silna kultura elitarna jest potrzebna do umocnienia kultury masowej. Wydaje się bowiem, iż dla Miłosza najciekawszy rezultat daje miksowanie się poziomów, ich przenikanie, twórcze uzupełnianie, mające miejsce chociażby w architekturze. Pisarz widzi możliwość współdziałania także w kulturze wysokiej, która może być motywowana i napędzana przez kulturę masową.

Część ostatnia *Pytań do dyskusji* zatytułowana *L'homme moyen sensuel* (przeciętny zmysłowiec – tłumaczenie moje, MK) jest dosyć

³⁹ Tamże, s. 213-214.

⁴⁰ Tamże, s. 222.

szczególna, bowiem po przedstawieniu swojego stanowiska Miłosz przechodzi do omówienia artykułu autorstwa profesora Edwarda Shilsa⁴¹ (którego brak jest w antologii) z roku 1957. To właśnie artykuł Shilsa, jak można wnioskować z listu pisanego w lipcu 1958 roku do Giedroycia⁴², stał się dla Miłosza bezpośrednim pretekstem do skonkretyzowania poglądu na kulturę masową. Shils, atakując jakiegokolwiek formy krytyki kultury mas, zauważa, iż ich podłoże związane jest z inteligenckim marksizmem, którego korzenie powiązane są z niemieckim romantyzmem. Do współczesnych marksistów Shils zalicza również redaktorów *Mass Culture*, Dwighta Macdonalda i Bernarda Rosenberga, Maxa Horkheimera, Adorna, Fromma czy samego Miłosza. Według Shilsa wszystkich wymienionych łączy to, iż wierzą oni w ocalającą moc kultury wysokiej, czyniącej z każdej jednostki, niezależnie od wykształcenia, filozofa i poetę.

Miłosz ocenia taką argumentację krytycznie, tłumacząc uwagi Shilsa brakiem znajomości i realiów doświadczeń europejskich. Poeta zupełnie inaczej wartościuje samo pojęcie masy, są dla niego kraje, gdzie masa pozostaje bez formy i takie, jak kraje komunistyczne, gdzie forma jest sztuczna i narzucana z zewnątrz. Zewnętrznie sterowane rozrywki mieszkańców bloku wschodniego nie są jednak dla niego równoznaczne z przemysłem rozrywkowym, lecz z działalnością totalitarną, ubezwłasnowolniającą jednostkę. Błędem dowodzeń Shilsa jest bowiem niezrozumienie intelektualnych powiązań w in-

⁴¹ E. Shils (1910–1995 r.) był profesorem socjologii i specjalistą w zakresie myśli M. Webera na Uniwersytecie w Chicago. Zajmował się badaniami poświęconymi roli intelektualistów i ich relacji do władzy i porządku publicznego. Artykuł, o którym wspomina Miłosz to: *Daydreams and Nightmares*, „The Sewanee Review”, Autumn 1957.

⁴² „Ponieważ zostałem zahaczony ostatnio przez prof. Shilsa z Chicago (w znakomitym zresztą towarzystwie) za moje poglądy na „kulturę mas”, będę musiał kiedyś do tego problemu poważnie się zabrać.” Cyt. z: *Jerzy Giedroyc, Czesław Miłosz. Listy 1952–1963*, list z lipca 1958, dz. cyt., s. 300.

nych społecznościach, a także przyjęcie za podstawową miarę pozytywnej oceny konsumenta kultury masowej twierdzenie, iż miarą szczęścia jest zaspokojenie jego własnych przyjemności. Według Miłosza taka spełniona jednostka, *l'homme moyen sensuel*, zdolna jest również do poświęceń i ideologicznego oporu, do elementarnie rozumianego buntu wobec systemu. Pragnienie przyjemności, zabawy nie wyklucza pragnienia posiadania wolności. Skąd Miłosz o tym wie, a także skąd wiemy o tym my, odbiorcy jego pism? Bo czytając chociażby *Zniewolony umysł* oraz śledząc uwagi poety na temat jego popularnych lektur, widzimy, iż w artyście na równi może istnieć wspomniana zasada przyjemności współgzystująca wraz z „obywatelskim nieposłuszeństwem” wobec zewnętrznego zła w każdej postaci.

I tutaj kryje się jeszcze jedna odpowiedź na postawione powyżej pytanie dotyczące przyczyn zaangażowania się pisarza w dyskusję nad kulturą masową. Przyjemność, Barthesowskie *plaisir*, to zawieszenie myślenia logocentrycznego, ucieczka od dyscypliny, norm, które sami sobie nakładamy, wyzwolenie się z formy, którą w sobie i na zewnątrz kultuwujemy. To przyjemność opisywana przez autora *S/Z* jako stan marginalizowany: „Przyjemność jest nieustannie pomijana, umniejszana, spychana na rzecz wartości mocnych i szlachetnych, takich jak Prawda, Śmierć, Postęp, Walka, Radość itd.”⁴³. W kontekście rozważań Barthesa wystarczy zacytować Miłosza: „Żeby gra była jasna, podaję, że z przyjemnością czytam niektóre komiki (belgijsko-francuski »Tintin«) i wyżej cenię dziennikarską technikę sensacyjnej prasy paryskiej niż zbite kolumny nudnego „Le Monde”; ezoteryzm literackich klik mnie drażni”⁴⁴. Deklarowany

⁴³ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 69.

⁴⁴ Cz. Miłosz, *Pytania do dyskusji*, w: *Kultura masowa*, dz. cyt. 144. W przytoczonym filmie dokumentalnym Miłosz ujawnia również, iż jest wiernym widzmem realizowanego przez TVP serialu *Złotopolscy*.

przez poetę czasowy stan egzystuje niejako na marginesie jego podstawowych ról, to kultura popularna umożliwia chwilowe zdjęcie maski modernistycznego poety. *Plaisir* nie tłumi w pisarzu twórczości poetyckiej, ujawnia raczej pewną pełnię, harmonię obserwatora, który potrafi współegzystować w ramach dialektyki przyjemności i obowiązku, znosząc „fałszywą opozycję między życiem praktycznym a życiem kontemplacyjnym”⁴⁵. To przyjemność rozumiana jako dopełnienie.

Nasuwa się analogia pomiędzy życiem erotycznym a harmonią egzystowania w danej kulturze, o której pisał Brzozowski w pierwszym rozdziale swojej *Legandy Młodej Polski*. Człowiek, który pragnie działać w planie historii, zmieniać ją, powiadał Brzozowski, musi mieć udane życie erotyczne, to znaczy musi zaakceptować świadomość przyjemności. I nie jesteśmy w tej chwili aż tak daleko od przyjemności wynikającej z lektury tekstu popularnego, o której pisał Miłosz, bo przecież cały czas mówimy o sprawach, które świat duchowy, świat poetyckich ideałów zdaje się, najprościej mówiąc, wypierać.

Za i przeciw

Podsumujmy – w których szczególnie miejscach widoczna jest nieustająca aktualność uwag Miłosza, szczególnie istotna wobec dzisiejszych wyzwania?

Jerzy Szacki zwraca uwagę na przenikliwość sądu poety, który stwierdził, iż powodzenie kultury wysokiej zależy od teraźniejszej kondycji kultury popularnej. Dialektyka rozwoju obu tych stron, ich wzajemne, twórcze przenikanie, wpływa na status i jakość obu ty-

⁴⁵ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, dz. cyt., s. 71.

pów kultury. Podstawową tezę wszystkich sądów Miłosza jest uwaga o harmonii proporcji rozwojowych pomiędzy obydwoma poziomami kultury. Według autora *Doliny Issy* kultury powinny się dopełniać w twórczym rozwoju. Gdzie jednakże jest dzisiaj prawdziwa kultura elitarna i co jest w stanie ją uzupełnić?

Z biegiem lat ton poety wobec kultury popularnej zaczyna bowiem przybierać coraz to radykalniejsze brzmienie. Krytyka ta intensyfikowała się stosownie do długości życia Miłosza w Ameryce, jakby nie było, kolonizacyjnym centrum współczesnej popkultury. W *Piesku przydrożnym* znajdziemy krótką, wyimaginowaną, satyryczną scenę spotkania poety z ludźmi z Hollywood⁴⁶, reżyserami, aktorami i aktorkami, którzy popełniają zbrodnię „co dzień na umysłach milionów ludzi przez pieniądz, który nie działa w imię żadnej ideologii, ale w imię mnożenia siebie”⁴⁷. Być może ta postawa niechęci do Ameryki „umasowionej”, nie do ontologicznej łączności człowieka z naturą, którą poeta tam dostrzegł, ale do amerykańskiej⁴⁸, wynikała z zaburzenia proporcji, o których pisał Miłosz, a które tak trafnie wypunktował Szacki, z dojmującego wręcz zalewu coraz to prymitywniejszych wytworów współczesnej popkultury⁴⁹ pozo-

⁴⁶ Sądzę, że ciekawym zagadnieniem byłoby zbadanie stosunku Miłosza do filmu i kina. Poeta swój twórczy kontakt z filmem zaczął jeszcze przed wojną, publikując pierwsze recenzje w „Pionie”, w różnych dociekaniach eseistycznych zdarzyło mu się wspominać o tak odmiennych filmach jak *Matrix*, *Solaris* czy westerny. Napisał także wraz z J. Andrzejewskim scenariusz filmu o zniszczonej Warszawie, w której po wojnie przebywa wzorowany na postaci W. Szpilmana współczesny Robinson Crusoe. Film zrealizowano, ale scenariusz został zupełnie zmieniony i przerobiony w duchu ówczesnej propagandy.

⁴⁷ Cz. Miłosz, *Hollywood*, w: *Piesek przydrożny*, Kraków 1997, s. 96.

⁴⁸ Por. *Kultura masowa i amerykańizacja*, w: D. Strinati, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, przeł. W. J. Burszta, Poznań 1998, s. 30.

⁴⁹ Nawet na listach kandydatów do nagrody Nobla pojawiają się tacy pisarze jak Haruki Murakami, który nie tylko wykorzystuje elementy kultury popularnej w swojej twórczości, ale wręcz pisze popularne powieści.

stawiającej swojego odbiorcę w poczuciu wielu braków, z których brak mędrca, przewodnika, nauczyciela jest chyba najbardziej bolesny.

Czy wobec powyższego czytana po latach *Kultura masowa* oraz uwagi jej redaktora zachowały świeżość i oryginalność spojrzenia, które sprawiają, iż jeszcze jest za wcześnie, aby postawić ją na półce z napisem „prahistoria nauki”? Myślę, że tak, a dowody tego twierdzenia są następujące:

– Antologia została przetłumaczona przez pisarza, który swoją rolę poety podkreślał całe życie. Świadczy to o niebywałej intuicji i nowatorstwie Miłosza, także wobec współczesnego, naukowego stanu badań nad kulturą popularną, z którym uwagi pisarza są w wielu miejscach zgodne;

– Świadczy to również o otwarciu Miłosza na problemy codzienności, dostrzeganie jej wielowymiarowej postaci nie tylko z perspektyw twórcy elitarnego, modernistycznego, ale przede wszystkim zainteresowanego życiem we wszystkich jego przejawach;

– Świadczy wreszcie o konsekwencji postawy życiowej poety, którą sam Miłosz tak zdefiniował w *Widzeniach nad Zatoką San Francisco* (książce ważnej także dla omawianego zagadnienia oraz traktującej o umiejętności dostrzegania różnych potrzeb drugiego człowieka): „Tu i teraz staram się tylko odpowiedzieć sobie na pytanie, czego się w Ameryce nauczyłem i co w tym jest dla mnie szczególnie cenne. Streszczę to w trzech za i przeciw: za tzw. **przeciętnym człowiekiem** (pogrubienie moje – MK), przeciw arogancji intelektualistów; za tradycją biblijną, przeciw poszukiwaniom jednostkowej albo kolektywnej Nirwany; za nauką i techniką, przeciw mizeriom o pierwotnej niewinności”⁵⁰.

⁵⁰ Cz. Miłosz, *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, dz. cyt., s. 219.

Nota bibliograficzna

Artykuły zamieszczone w książce zostały wcześniej ogłoszone drukiem i opublikowane w czasopiśmie naukowych i monografiach zbiorowych. Podaję w kolejności chronologicznej, w jakiej ukazywały się poszczególne teksty:

1. *Uwagi o kompozycji „Demona ruchu” S. Grabińskiego*, w: *Cykl literacki w Polsce*, red. K. Jakowska, B. Olech, K. Sokołowska, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2001, s. 301-309.
2. *Modernizacje mocnego człowieka („Mocny człowiek” Stanisława Przybyszewskiego i Henryka Szaro)*, w: *Kody kultury. Interakcja, transformacja, synergia*, red. H. Kubicka, O. Taranek, Wydawnictwo Sutoris i Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 2009, s. 320-330.
3. *Miasto jako teatr. Obraz Londynu we wczesnych zapiskach podróżnych Władysława Stanisława Reymonta*, w: „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2010, nr 1, s. 185-201.
4. *Uwagi o higienie i tężyznie fizycznej jako elementach wychowawczych w wybranych pismach Wincentego Lutosławskiego*, w: *Nacjonalizm polski do roku 1939. Wizje kultury polskiej i europejskiej*, red. K. Stępnik, M. Gabryś, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2011, s. 97-107.
5. *„W wir tej nocy diabli biorą” – wiry w poezji modernistycznej. Wstępne rozpoznanie*, w: *Noc. Symbol – temat – metafora*, t. II, red. J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajko, Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana, Białystok 2012, s. 613-629.
6. *„Kultura masowa” pod redakcją Czesława Miłosza – aktualność i dialog*, w: *Pogranicza, cezury, zmiernicy Czesława Miłosza*, red. A. Janicka, K. Korotkich, J. Ławski, Narodowe Centrum Kultury, Zakład Badań Interdyscyplinarnych i Porównawczych „Wschód-Zachód”, Białystok 2012, s. 437-449.
7. *Stanisław Ignacy Witkiewicz i Queenie Dorothy Leavis – dwie modernistyczne wizje publiczności literackiej*, w: *Witkacy: bliski czy daleki?*, red. J. Degler, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, Słupsk 2013, s. 137-147.
8. *Dialektyka ruchu i pożądania w opowiadaniu „W przedziale” Stefana Grabińskiego*, „Litteraria Copernicana” 2013, nr 1, s. 154-166.
9. *Juliusz Słowacki w rozprawach krytycznych i pismach o teatrze Stanisława Ignacego Witkiewicza*, w: *Piękno Słowackiego*, t. II, red. J. Ławski, G. Kowalski, Ł. Zabielski, Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego, Katedra Badań Filologicznych „Wschód-Zachód”, Wydział Filologiczny Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2013, s. 561-569.

10. *Dialektyka fantastyki i religii. O „Buncie” Władysława Stanisława Reymonta*, w: *Motywy religijne we współczesnej fantastyce*, red. M. M. Leś, P. Stasiwicz, Wydawnictwo UwB, Białystok 2014, s. 253-265.
11. *Melodramatyzm w opowiadaniu „Pavoncello” Stefana Żeromskiego i adaptacji filmowej Andrzeja Żuławskiego (1967)*, w: *Żeromski i inni*, red. M. Gabryś, M. J. Olszewska, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2015, s. 141-151.

Bibliografia

- Adamczyk A., *Wampir Reymonta: zmierzch cywilizacji Zachodu?*, „Acta Humana” 2010, nr 1.
- Adamiec M., *Cień wielkiej tajemnicy. Rzecz o opowieściach Stefana Grabińskiego*, Gdańsk 1992.
- Adamowicz B., *Wybór poezji*, wybór i oprac. J. Zieliński, Kraków 1985.
- Adorno T.W., Horkheimer M., *Dialektyka oświecenia*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2010.
- Apokalipsa. Symbolika – tradycja – egzegeza*, red. K. Korotkich, J. Ławski, t. II, Białystok 2007.
- Arguing Comics. Literary Masters on a Popular Medium*, red. J. Heer, K. Worcester, University Press of Mississippi 2004.
- Bailey P., *Popular Culture and Performance in the Victorian City*, Cambridge 1998.
- Barker Ch., *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, przeł. A. Sadza, Kraków 2005.
- Barthes R., *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997.
- Beaumont M., *Railway Mania: The Train Compartment as the Scene of Crime*, w: *The Railway and Modernity: Time, Space and the Machine Ensemble*, red. M. Beaumont, M. Freeman, Bern 2007.
- Bergson H., *Materia i pamięć. Studium nad stosunkiem ciała do ducha*, przeł. K. Bobrowska, Warszawa 1930.
- Bergson H., *Pamięć i życie*, przeł. A. Szczepańska, Warszawa 1988.
- Błoński J., *Europa Miłosza*, w: tegoż, *Miłosz jak świat*, Kraków 1998.
- Bieńkowska E., *Ameryka*, w: *W ogrodzie ziemskim. Książka o Miłoszu*, Warszawa 2004.
- Błoński J., *Witkacy na zawsze*, Kraków 2003.
- Brooks P., *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven 1995.
- Brottman M., *High Theory/Low Culture*, New York 2005.
- Budrecka A., *Zagadnienia natury i cywilizacji w twórczości Reymonta*, „Prace Polonistyczne” 1968, seria XXIV.
- Bystron J. S., *Publiczność literacka*, Lwów-Warszawa 1938.
- Campbell J., *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Poznań 1997.
- Carter I., *Railways and Culture in Britan: the Epitome of Modernity*, Manchester 2001.
- Chorościńska A., *Z Metafizyki Wincentego Lutosławskiego: Wiedza Rzeczywistości*, w: *Filozofia i mistyka Wincentego Lutosławskiego*, pod red. R. Zaborowskiego, Warszawa 2000.
- Daly N., *Literature, Technology and Modernity 1860–2000*, Cambridge 2004.

- Dąbrowski M., *Struktury poznawcze powieści modernistycznej (zarys)*, w: *Modernistyczne źródła dwudziestowieczności*, M. Dąbrowski, A. Z. Makowiecki, Warszawa 2003.
- Degler J., *Nota wydawnicza do: S. I. Witkiewicz, Dzieła zebrane*, [Tom 20:] *Listy do żony (1928–1931)*, przygotowała do druku A. Micińska, opracowanie i przypisy J. Degler, Warszawa 2007.
- Dernes-Sarnowska M., *Koncepcja sztuki i twórczości Wincentego Lutosławskiego*, w: *Od Platona do współczesności*, w: *Od Platona do współczesności. Zbiór rozpraw*, pod red. S. Sarnowskiego i G. A. Dominiaka, Bydgoszcz 1999.
- Eco U., *Partyzantka semiologiczna*, w: *Semiologia życia codziennego*, przeł. J. Ugniewska i P. Salwa, Warszawa 1996.
- Eco U., *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*, przeł. J. Ugniewska, Warszawa 1996.
- Eliot T. S., *Wybór poezji*, wstęp W. Rulewicz, wybór tekstów i oprac. K. Boczowski i W. Rulewicz, Wrocław 1990.
- Eysteinson A., *The Concept of Modernism*, Ithaca and London 1990.
- Fiedler L. A., *Cross the Border-Close the Gap*, „Playboy” (edycja USA), grudzień 1969.
- Filipkowska H., *Z problematyki mitu w literaturze Młodej Polski*, w: *Problemy literatury polskiej lat 1890–1939*, pod red. H. Kirchner, Z. Babickiego, seria I, Warszawa 1972.
- Filozofia i mistyka Wincentego Lutosławskiego*, pod red. R. Zaborowskiego, Warszawa 2000.
- Fiske J., *Zrozumieć kulturę popularną*, przeł. K. Sawicka, Kraków 2010.
- Floryńska H., *Spadkobiercy Króla-Ducha*, Wrocław 1976.
- Fokkema D., Ibsch E., *Modernist Conjectures. A mainstream in European Literature 1910–1940*, London 1987.
- Freud Z., *Niesamowite*, w: *Prace psychologiczne, Dzieła*, t. III, przeł. R. Reszke, Warszawa 1996.
- Friedrich H., *Struktura nowoczesnej liryki*, przeł. E. Felisiak, Warszawa 1978.
- Frykowski E., *Poglądy pedagogiczno-filozoficzne Wincentego Lutosławskiego*, w: *Od Platona do współczesności. Zbiór rozpraw*, red. S. Sarnowski, G. A. Dominiak, Bydgoszcz 1999.
- Gans H. J., *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste*, Basic Books, New York 1999.
- Gawin D., *Polska, wieczny romans. O związkach literatury i polityki w XX wieku*, Kraków 2005.
- Gawliński S., *Teoria powieści Witkacego*, „Miesięcznik Literacki” 1977.

- Gazda G., *Wortycyzm*, w: G. Gazda, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2000.
- Głowiński M., *Mity przebrane*, Kraków 1990.
- Głowiński M., *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1997.
- Gorczyńska R., *Podróżny świat, Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, Kraków 1992.
- Grabiński S., *Demon ruchu*, przed., J. Jedlicz, Lwów 1922.
- Grabiński S., *Niesamowite opowieści*, Kraków 1975.
- Grabiński S., *Utwory wybrane*, wyb., wstęp i kom. A. Hutnikiewicz, Kraków 1930.
- Grzymała-Siedlecki A., *Listy literackie. Wyzwolenie się z fałszywej mocy*, „Tygodnik Ilustrowany” 1913, nr 12.
- Gutowski W., Stefan Żeromski, „*Dzieje grzechu*”, w: *Lektury polonistyczne. Od realizmu do preekspresjonizmu*, red. G. Matuszek, Kraków 2001.
- Gutowski W., *Aspekty inicjacyjne prozy Stanisława Przybyszewskiego*, w: *Konstelacja Przybyszewskiego*, Toruń 2008.
- Gutowski W., *Destrukcja i dominacja. Paradoxy sytuacji artysty w powieściach Stanisława Przybyszewskiego*, w: *Konstelacja Przybyszewskiego*, Toruń 2008.
- Gutowski W., *Nagie dusze i maski: o młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1997.
- Gutowski W., *Pokusy nicości i tajemnice Pełni. Młodopolskie obrazy eschatologii*, w: *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2001.
- Harrington R., *The Railway Journey and the Neuroses of Modernity*, w: *Pathologies of Travel*, red. R. Wrigley, G. Revill, Atlanta 2000.
- Heck D., *Witkacy-Stańczyk. Witkiewiczowska krytyka demokracji (wybrane zagadnienia)*, w: *Witkacy w Polsce i na świecie*, red. M. Skwara, Szczecin 2001.
- Hutnikiewicz A. w *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego (1887–1936)*, Toruń 1959.
- Hutnikiewicz A., *Żeromski*, Warszawa 2000.
- Ihnatowicz E., Tomkowski J., *Witraz z wampirem*, „*Twórczość*” 1987, nr 10.
- Ingram F. L., *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century. Studies in a Literary Genre*, The Hague-Paris 1971.
- Inny Reymont*, red. W. Książek-Bryłowa, Lublin 2002.
- Jakowska K., *Delimitacja tekstu w cyklu opowiadań*, „*Pamiętnik Literacki*” 1993, z. 2.
- Jakowska K., *Czas i przestrzeń w cyklu opowiadań*, w: *Czas i przestrzeń w prozie polskiej XIX i XX wieku*, red. Cz. Niedzielski, J. Speina, Toruń 1991.
- Janaszek-Ivaničková H., *Świat jako zadanie inteligencji. Studium o Stefanie Żeromskim*, Warszawa 1971.

- Janus B., *Historiozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 2002, nr 4.
- Jaworski W. *Eleuteryzm i mesjanizm. U źródeł filozofii społecznej Wincentego Lutosławskiego*, Kraków 1994.
- Jerzy Giedroyc, *Czesław Miłosz. Listy 1952–1963*, opracował i wstępem opatrzył M. Kornat, Warszawa 2008. *Mass Culture. The Popular Arts in America*, red. B. Rosenberg, D. M. White, Glencoe 1957.
- John J., *Dickens’s Villains. Melodrama, Character, Popular Culture*, Oxford 2006, s. 9.
- Judek C., *Witkacy o pisarzach w listach do żony*, w: *Powroty do Witkacego. Materiały sesji naukowej poświęconej Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi*, pod red. J. Tarnowskiego, Słupsk 2006.
- Karczewska H., *Funkcja wieńców w tradycji antycznej*, „Seminare” 2009, nr 26.
- Kaszyński S., *Reymont – człowiek teatru*, „Prace Polonistyczne” 1968.
- Kerschner B., *Joyce, Bakhtin, and Popular Literature. Chronicles of Disorder*, North Carolina 1989.
- Kijowski A., *Tematy Miłosza*, w: *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Kraków 1985.
- Kisielewska A., *Film w twórczości Andrzeja Struga*, Białystok 1995.
- Klimak (W. Lutosławski), *Eleusis*, w: „Eleusis” 1903, t. I.
- Kłosiński K., *Mimesis w chłopskich powieściach Orzeszkowej*, Katowice 1990.
- Kłosowska A., *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 1964.
- Knysz-Tomaszewska D., *Opowiadania fantastyczne i niesamowite Władysława Reymonta*, w: *Reymont. Radość i smutek czytania*, red. J. Rohoziński, Pułtusk 2001.
- Kochanowski M., *Melodramatyzm i powieść (Żeromski, Mniszkówna, Strug). Od rytuału do sensacji*, Białystok 2015.
- Kochanowski M., *Miasto jako teatr. Obraz Londynu we wczesnych zapiskach podróżnych Władysława Stanisława Reymonta*, w: „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2010, nr 1.
- Kochanowski M., *Powieści Witkacego wobec schematów powieści popularnej*, Białystok 2007.
- Kocówna B., *Reymont. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1971.
- Kopij M., *Friedrich Nietzsche w literaturze i publicystyce polskiej lat 1883–1918*, Poznań 2005.
- Korab-Brzozowski S., incipit *Barwy błyszczące, jasne*, „Życie” 1899, nr 1.
- Kotowski W., *Szkoły Reymonta i jego znajomość języków obcych*, „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 4.

- Kowalczykowska A., *Słowacki europejski*, w: *Słowacki współczesny*, red. M. Troszyński, Warszawa 1999.
- Kowalik K., *Koncepcja procesu twórczego i percepcji dzieła sztuki w estetyce Stanisława Ignacego Witkiewicza*, „Studia Estetyczne”, Warszawa 1973, t. X.
- Kowalski P., *Droga, wędrówka, turystyka w kulturze popularnej*, w: *Wędrować, pielgrzymować, być turystą*, red. P. Kowalski, Opole 2003, s. 17.
- Kowalski P., *Kultura magiczna. Omen, przesąd znaczenie*, Warszawa 2007, s. 446.
- Król M., *Polska w twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, w: *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Wrocław 1972.
- Krzyk i ekstaza. *Antologia polskiego ekspresjonizmu*, wybór i wstęp J. Ratajczak, Poznań 1987.
- Krzyżanowski J. R., *Jasnogórska pielgrzymka Reymonta*, w: *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski. Świadectwo poszukiwań*, red. S. Fiata, Lublin 1993.
- Kuchtówna L., *Irena Solska jako model postaci literackich*, w: *Wiek kobiet*, J. Zacharska, M. Kochanowski, Białystok 2002.
- Kultura masowa*, (Biblioteka „Kultury”, t. 41), przedm., przeł. i oprac. Cz. Miłosz, Paryż 1959.
- Kuryluk E., *Wiedeńska apokalipsa. Eseje o sztuce i literaturze wiedeńskiej około 1900*, Kraków 1974.
- Kuźma E., *Z problemów świadomości literackiej i artystycznej ekspresjonizmu w Polsce*, Wrocław 1976.
- Kwiatkowski J., *Od katastrofizmu solarnego do synów słońca*, w: *Młodopolski świat wyobraźni*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1977.
- L. (W. Lutosławski), *Joga, czyli rozwój potęgi woli przez psychofizyczne ćwiczenia*, „Eleusis” 1907, t. II.
- Lange A., *Wiersze wybrane*, Kraków 2003.
- Leavis Q. D., *Fiction and the Reading Public*, London 1965.
- Leśmian B., *Poezje wybrane*, Wrocław 1983.
- Lombroso G., *Geniusz i obłąkanie w związku z medycyną sądową, krytyką i historią*, przeł. J. L. Popławski, Warszawa 1887.
- London: A Pilgrimage*, text. B. Jerrold, ilustr. G. Doré, introduction: P. Ackroyd, London 2005.
- Lutosławski W., *Bańki mydlane. Pogląd krytyczny na tak zwany satanizm nagich a pijanych dusz*. Kraków 1899. Pięgoń S., *Z Komborni w świat. Wspomnienia młodości*, Kraków 1957.
- Lutosławski W., *Jak rośnie dobrobyt. Zarys polskiej teorii gospodarstwa narodowego*, Kraków 1936, s. 21.
- Lutosławski W., *Ludzkość odrodzona. Wizje przyszłości*, Warszawa 1910.

- Lutosławski W., *Nieśmiertelność duszy. Zarys metafizyki polskiej*, Warszawa 1925.
- Lutosławski W., *Praca narodowa. Program polityki polskiej*, Wilno 1922.
- Lutosławski W., *Rozwój potęgi woli*, Wilno 1923.
- Lutosławski W., *Wykłady Jagiellońskie*. Kraków 1901, t. I, Kraków 1902, t. II.
- Lutosławski W., *Bądźmy ludźmi*, Warszawa 1921.
- Lutosławski W., *Jeden łatwy żywot. Wierna kopia oryginalnego rękopisu autora*, Warszawa 1932.
- Ławski J., *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005.
- Łuniewska E., *Słowacki – Lutosławski (czyli niebezpieczne związki Rewelatora z Reformatorem...)*, w: *Filozofia i mistyka Wincentego Lutosławskiego*, red. R. Zaborowski, Warszawa 2000.
- Madej A., *Mitologie i konwencje: o polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 1994.
- Mann S., *The Short Story Cycle. A Genre Companion and Reference Guide*, New York-London 1989.
- Marcus L., *Psychoanalytic Training: Freud and The Railway*, w: *The Railway and Modernity: Time, Space and the Machine Ensemble*, red. M. Beaumont, M. Freeman, Bern 2007.
- Marczewska B., *Poetyka zbioru opowiadań*, „Acta Universitatis Lodziensis. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego. Nauki Humanistyczno-Społeczne. Seria I” 1980, z. 35.
- Marecki P., Kletkowski P., *Żuławski. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2008.
- Martuszevska A., *Jak szumi Dewajtis. Studia o powieściach Marii Rodziewiczówny*, Kraków 1989.
- Marx L., *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America*, New York 1964.
- Mason J. D., *Melodrama and the Myth of America*, Bloomington 1993.
- Matuszek G., *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii*, Kraków 2008.
- Melodrama. The Cultural Emergence of a Genre*, red. M. Hays, A. Nikolopoulou, London 1996.
- Mercer J., Schingler M., *Melodrama: Genre, Style, Sensibility*, London 2004.
- Miłosz Cz., *Ogród nauk*, Lublin 1986.
- Miłosz Cz., *Spizarnia literacka*, Kraków 2004.
- Miłosz Cz., *Abecadło Miłosza*, Kraków 1997.
- Miłosz Cz., *Notatnik amerykański*, w: *Kontynenty*, Paryż 1958.
- Miłosz Cz., *Obrazki*, w: *Piesek przydrożny*, Kraków 1997.

- Miłosz Cz., *Rok Myśliwego*, Kraków 1991.
- Miłosz Cz., *Widzenia znad Zatoki San Francisco*, Kraków 2000.
- Miłosz Cz., *Zaczynając od moich ulic*, Wrocław 1990.
- Modernizm i nowoczesność* 2002 nr 4 (tam teksty W. Boleckiego, *Modernizm w literaturze polskiej XX wieku (rekonesans)*) i R. Nycza, *Literatura nowoczesna: cztery dyskursy(tezy)*.
- Narracja i tożsamość*, tom I: *Narracje w kulturze*, tom II: *Antropologiczne problemy literatury*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2004.
- Narracje po końcu (wielkich) narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra...*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2007.
- Nycz R., *Dwa pejzaże Reymonta*, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 3.
- Nycz R., *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.
- Nycz R., *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997.
- Orwell G., *O sobie*, w: *I ślepy by dostrzegł. Wybór esejów i felietonów*, przeł. B. Zborski, Kraków 1990.
- Paczoska E., *Stolica „świata zwyrodniałego”. Londyn w literaturze angielskiej i polskiej początków XX wieku (z rzutem oka na następne stulecie)*, w: E. Paczoska, *Prawdziwy koniec XIX wieku*, Warszawa 2010.
- Pichois C., *Komentarze i przypisy*, w: Charles Baudelaire, *Rozmaitości estetyczne*, wstęp i przeł. J. Guze, Gdańsk 2000.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, wydanie 4, Poznań-Warszawa 1986.
- Podgórska T., *Stowarzyszenie Patriotyczno-Religijne „Eleusis” w latach 1902–1914*, Lublin 1999.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Wolność i transcendencja: studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Somnambulicy – dekadenci – herosi*, Kraków 1985.
- Podróż i literatura, 1864–1914*, pod red. E. Ihnatowicz, Warszawa 2008 i *Europejszczyk w podróży 1850–1939*, red. E. Ihnatowicz, S. Ciara, Warszawa 2010.
- Poe E. A., *Człowiek tłumy*, przeł. S. Wyrzykowski, w: tegoż, *Opowiadania*, t. I, Warszawa 1989.
- Popiel M., *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, Kraków 1999.
- Pound E., *Vorticism*, in: *Early Writings. Poems and Prose*, New York 2005.
- Przesmycki Z., (Miriam), *Wybór poezji*, wybór i oprac. T. Walas, Kraków 1982.
- Przesmycki Z., *Walka ze sztuką*, cyt z: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław 2000, s. 286.
- Przybyszewski S., *Listy S. Przybyszewskiego*, oprac. S. Helsztyński, t. 3, Warszawa 1954.
- Puzyna K., *Witkacy*, oprac. i red. Janusz Degler, Warszawa 1999.

- Pycka A. M., *Obrazki z Francji w korespondencji i notatkach podróży Władysława Stanisława Reymonta*, w: *Inny Reymont*, oprac. W. Książek-Bryłowa, Lublin 2002.
- Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, T. Majewski, Warszawa 2009.
- Rewers E., *Post-polis: wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005.
- Reymont W. S., *Bunt*, Warszawa 2004.
- Reymont W. S., *Dziennik nieciągły 1887–1924*, Kraków 2009.
- Reymont W. S., *Pielgrzymka do Jasnej Góry. Wrażenia i obrazy*, „Tygodnik Ilustrowany” 1894, nr 24, 25, 27-36.
- Reymont W. S., *Z konstytucyjnych dni. Notatki*, w: W. S. Reymont, *Pisma*, wydanie zbiorowe zupełne, ze wstępem A. Grzymały-Siedleckiego, t. XX, 1925.
- Reymont W. S., *Z notat podróży. Zapiski dzienne*, w: tegoż, *Pisma*, z przedmową Z. Szweykowskiego, oprac. i do druku podał A. Bar, t. I, Warszawa 1952, s. 432-433.
- Reymont W. S., *Listy do rodziny*, oprac. T. Jodelka-Burzecki i B. Kocówna, Warszawa 1975.
- Reymont, W. S., *Korespondencja 1890–1925*, oprac. i wstęp. B. Koc, Warszawa 2002.
- Rosner K., *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003.
- Ruffer J., *Wybór poezji*, wybór i oprac. M. Wyka, Kraków 1985.
- Rybicka E., *Formy labiryntu w prozie polskiej XX wieku*, Kraków 2000.
- Rybicka E., *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003.
- Przybyszewski S., *Mocny człowiek*, Warszawa 1929.
- Schivelbusch W., *The Pathology of the Railroad Journey*, w: *The Railway Journey: the Industrialization of Time and Space in 19th Century*, Berkeley 1987.
- Sennett R., *Upadek człowieka publicznego*, przeł. H. Jankowska, Warszawa 2009.
- Sheppard R., *Problematyka modernizmu europejskiego*, przeł. P. Wawrzyszko, w: *Odkrywanie modernizmu*, pod red. R. Nycza, Kraków 2004.
- Sheppard R., *The Crisis of Language*, w: *Modernism 1890–1930*, red. M. Bradbury, J. McFarlane, London 1991.
- Shusterman R., *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, przeł. A. Chmielewski i inni, Wrocław 1998.
- Simmel G., *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, w: G. Simmel, *Socjologia*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1975.
- Singer B., *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and Its Context*, New York 2001.

- Siwicka D., *Szybkość: wyobrażenia i wartości*, w: *Szybko i szybciej. Eseje o pośpiechu w kulturze*, red. D. Siwicka, M. Bieńczyk, A. Nawarecki, Warszawa 1997.
- Skwara M., *Witkacy Miłosza*, w: *Witkacy w Polsce i na świecie*, red. M. Skwara, Szczecin 2001.
- Sławiński J., *Semantyka poetycka Leśmiana*, w: *Studia o Leśmianie*, pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego, Warszawa 1971.
- Soin M., *Filozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wrocław 1995.
- Sokół L., *Groteska w teatrze Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wrocław 1973.
- Sosnowski J., *Czas żelaznych potworów*, w: *Szybko i szybciej. Eseje o pośpiechu w kulturze*, red. D. Siwicka, M. Bieńczyk, A. Nawarecki, Warszawa 1997.
- Sosnowski J., *Młodopolskie komuny*, w: *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995.
- Stachówna G., *Niedole Miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*, Kraków 2001.
- Stala M., *Metafora w liryce Młodej Polski*, Kraków 1988.
- Strinati D., *Wprowadzenie do kultury popularnej*, przeł. W. J. Burszta, Poznań 1998.
- Strug. A., *Na drogach „Mocnego człowieka”*. Wywiad z Andrzejem Strugiem, „Kino dla Wszystkich” 1929, nr 95.
- Symboliści francuscy (od Baudelaire’a do Valery’ego)*, wybór, wstęp i oprac. M. Jastrun, Wrocław 1965.
- Szpakowska M., *Światopogląd Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wrocław 1976.
- Sztachelska J., *„Reporteryje” i reportaże. Dokumentarne tradycje polskiej prozy w 2 poł. XIX i na początku XX wieku*, Białystok 1997.
- „Teksty Drugie” (*Modernizowanie modernizmu*) 1994, nr 5/6 (tam teksty: E. Możejki, *Modernizm literacki: niejasność terminu i dychotomia kierunku* i S. Morawskiego, *Na tropach modernizmu jako formacji kulturowej*).
- Tomasik W., *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*, Wrocław 2007, s. 117.
- Trzeźniowski D., *W stronę człowieka. Biblia w literaturze polskiej (1863–1918)*, Lublin 2005.
- Tuczyński J., *Schopenhauer a Młoda Polska*, Gdańsk 1969.
- Tuwim J., *Wiersze wybrane*, oprac. M. Głowiński, Wrocław 1986.
- Utkowska B., *Poza powieścią. Małe formy epickie Reymonta*, Kraków 2004.
- Walas T., *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905)*, Kraków 1986.
- Warnęska M., *Medium piszące*, Łódź 1970.
- Wąchocka E., *Między sztuką a filozofią. O teorii sztuki artystycznej Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Katowice 1992.
- Wertham F., *Seduction of the Innocent*, London 2004 (wyd. pierwsze 1964).

- Wilde O., *Portret Doriana Graya*, przeł. M. Feldmanowa, Wrocław 1991.
- Witkiewicz S., *Listy do syna*, oprac. B. Danek-Wojnowska, A. Micińska, Warszawa 1969.
- Witkiewicz S. I., *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*, zebrał i opracował J. Degler, Warszawa 1976.
- Witkiewicz S. I., *Dziela zebrane*, [Tom 3] *Nienasylenie*, oprac. J. Degler, L. Sokół, Warszawa 1996.
- Witkiewicz S. I., *Dziela zebrane*, [Tom 4] *Jedynie wyjście*, oprac. A. Micińska, Warszawa 1993.
- Witkiewicz S. I., *Dziela zebrane*, [Tom 7] *Dramaty*, oprac. J. Degler, Warszawa 1992.
- Witkiewicz S. I., *Dziela zebrane*, [Tom 8] *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne*, oprac. J. Degler, L. Sokół, Warszawa 2002.
- Witkiewicz S. I., *Dziela zebrane* [Tom 9] *Teatr i inne pisma o teatrze*, oprac. J. Degler, Warszawa 1995.
- Witkiewicz S. I., *Dziela zebrane*, [Tom 12] *Narkotyki – Niemyte dusze*, oprac. A. Micińska, Warszawa 2004.
- Witkiewiczowa J., *Wspomnienie o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, podała do druku A. Micińska, w: *Spotkanie z Witkacym. Materiały sesji poświęconej twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza (Jelenia Góra, 2-5 marca 1978)*, red. J. Degler, Jelenia Góra 1979.
- Wójcicka Z., *Konteksty „Wirów” Henryka Sienkiewicza*, „Ruch Literacki” 2007.
- Wydrycka A., „...Rymów gałgeczki skrzydlate...”. *W świecie poetyckim Bronisławy Ostrowskiej*, Białystok 1998.
- Yeats W. B., *Drugie przyjście*, w: *Z Tobą, więc ze wszystkim. 222 arcydzieła angielskiej i amerykańskiej liryki religijnej*, wybór przeł. i oprac. S. Barańczak, Kraków 1992.
- Zawistowska K., *Utwory zebrane*, oprac. L. Kozikowska-Kowalik, Kraków 1982.
- Zdziechowski M., *Widmo przyszłości*, w: *Widmo przyszłości. Rosja, bolszewizm, Polska*, Warszawa 1988.
- Ziejka F., *Paryż młodopolski*, Warszawa 1993.
- Żeromski S., *Organizacja inteligencji zawodowej*, w: *Bicze z piasku. Szkice publicystyczne. Pisma Stefana Żeromskiego. Pierwsze wydanie zbiorowe*, Warszawa 1975.
- Żeromski S., *Pavoncello*, w: *Sen o szpadzie. Pomyłki*, t. IV, *Dzieł*, red. S. Pigoń, wstęp. H. Markiewicz, Warszawa 1957.
- Żeromski S., *Wybór opowiadań*, oprac. A. Hutnikiewicz, Wrocław 1971.

-
- Żeromski. Kalendarz życia i twórczości*, oprac. S. Eile, S. Kasztelowicz, Kraków 1976.
- Żeromski. Z dziejów recepcji twórczości 1895–1964*, wybór tekstów i wstęp Z. J. Adamczyk, Warszawa 1975.
- Żółkiewski S., *Kultura literacka (1918–1932)*, Wrocław 1973.

Indeks nazwisk

A

Ackroyd Peter – 27, 203
Adamczyk Anna – 36, 199
Adamczyk Zbigniew Jerzy – 161,
209
Adamiec Marek – 103, 114, 199
Adamowicz Bogusław – 96-98, 199
Adorno Theodor W. – 51, 199
Afanasowicz Michał – 155,
Amiel Henri Frédéric – 90
Andrycz Nina – 161
Andrzejewski Jerzy – 194

B

Babicki Zbigniew – 97, 200
Bachtin Michaił – 100
Backvis Claude – 161
Bailey Peter – 20, 199
Bajko Marcin – 97, 197
Balzac Honoré de – 139, 140, 168,
199
Bałucki Michał – 77
Bar Adam – 12, 206
Barańczak Stanisław – 95, 208
Barker Chris – 181, 199
Barthes Roland – 179, 184, 192-193,
199
Bartosik Tadeusz – 161
Baryka Piotr – 165
Baudelaire Charles – 24, 50, 83-84,
121, 205, 207
Beaumont Matthew – 120-121, 125,
199, 204

Behn Aphra – 60-61, 63
Benjamin Walter – 51
Berent Wacław – 83-84, 142
Bergson Henri – 92, 123-124, 199
Besant Anna – 20
Białoszczyński Tadeusz – 161
Bieńczyk Marek – 109, 207
Bieńkowska Ewa – 176, 199
Bieńkowski Zbigniew – 83
Biskupski Łukasz – 144
Bławatska Helena – 19-20
Błoński Jan – 68, 78, 81, 175-176,
199,
Bobrowska Karolina – 124, 199
Boczkowski Krzysztof – 100, 200
Bolecki Włodzimierz – 9, 14, 31,
205
Borowski Henryk – 161
Bradbury Malcolm – 99, 206
Brandes Georg – 92
Braun Jerzy – 73, 135
Brecht Bertold – 141
Brooks Peter – 139-140, 142, 144,
168, 199
Brottman Mikita – 179, 199
Brzozowski Stanisław – 86, 193
Budrecka Aleksandra – 21, 199
Buhaj Teodor – 71
Bulwar-Lytton Edward – 60
Bunyan John – 59-60, 63
Burszta Wojciech Józef – 194, 207
Bystroń Jan Stanisław – 53, 199

C

Campbell Joseph – 48, 199
Carter Ian – 115, 199
Chandler Raymond – 182
Chaplin Charles – 139, 189
Chłędowski Kazimierz – 26
Chmara Grzegorz – 136
Chmielewski Adam – 189, 206
Chopin Fryderyk – 179
Chorosińska Anna – 149, 199
Christie Agatha – 182
Ciara Stefan – 26-27, 205
Cooper James Fenimore – 176
Crumb Robert – 185
Cummings Edward Estlin – 184
Czajkowski Piotr – 166
Czerwińska Małgorzata – 31

D

Daly Nicholas – 116, 120, 199
Danek-Wojnowska Bożena – 70, 208
Dąbrowska Maria – 109, 160
Dąbrowski Mieczysław – 9, 200
De Mille Cecil B. – 169
Defoe Daniel – 59-60
Dernes-Sarnowska Małgorzata –
151-152, 200
Dewey John – 190
Dickens Charles – 16, 60, 163-164,
202
Diderot Denis – 50
Dominiak Grzegorz – 151, 200
Doré Gustave – 27, 203

Drzewiecki Józef – 11, 19, 21
Dumas Aleksander (ojciec) – 163

E

Eco Umberto – 66, 179, 184, 200
Eile Stanisław – 160-161, 209
Eliot Thomas Stearns – 99-101, 182,
200
Eysteinson Astradur – 9, 200

F

Feldmanowa Maria – 16, 208
Felisiak Elżbieta – 84, 200
Ferens Ewa – 26
Fiedler Leslie A. – 177, 182-184,
200
Filipkowska Hanna – 97, 200
Fiske John – 188-189, 200
Fita Stanisław – 46, 203
Floryńska Halina – 149, 151, 159,
200
Fokkema Douwe – 9, 200
Fraszczek Andrzej – 175
Fredro Aleksander – 77
Freeman Michael – 120, 125, 199,
204
Freud Zygmunt – 125-126, 131, 182,
200, 204
Friedman Stefan – 162, 171-172
Friedrich Hugo – 84, 101, 200
Fromm Erich – 191
Frykowski Edward – 151, 200
Frymus-Dąbrowska Ewa – 4

G

Gabrys-Sławińska Monika – 4, 197-198
Gans Herbert J. – 181, 200
Garbo Greta – 189
Gaudier Brzeska Henri – 86
Gautier Teophile – 50
Gawin Dariusz – 34, 200
Gawliński Stanisław – 74, 200
Gazda Grzegorz – 86, 201
Gebethner Gustaw Adolf – 132
Giedroyc Jerzy – 178, 180, 191, 202
Głowiński Michał – 22, 73, 82, 99, 101, 106, 201, 203, 207
Gogolewski Ignacy – 161
Gombrowicz Witold – 9
Gorczyńska Renata – 175, 176, 180, 201
Gosk Hanna – 14, 205
Grabiński Stefan – 9-10, 102-105, 108-110, 112-115, 117, 119, 121-122, 125, 130-131, 197, 199, 201
Greenberg Clement – 177, 182
Griffith Dawid W. – 139, 145
Grimm Jacob – 38, 183
Grimm Wilhelm – 38, 183
Grodyński Jerzy – 155
Grubiński Wacław – 77
Grzymała-Siedlecki Adam – 35, 132, 201, 206
Gutowski Wojciech – 94, 97, 133-134, 201
Guze Joanna – 50, 205

H

Haag Ernest van den – 182
Harrington Ralph – 127-128, 201
Hass Robert – 175
Hays Michael – 163, 204
Heck Dorota – 64, 201
Heer Jeet – 184, 199
Helsztyński Stanisław – 133, 205
Hertz Aleksander – 171
Highsmith Patrycja – 121
Hitler Adolf – 141
Hoffmann Ernst Theodor Amadeus – 119
Hofmannsthal Hugon von – 88
Horkheimer Max – 51, 186, 191, 199
Hulewicz Jerzy – 133
Hutnikiewicz Artur – 102-103, 113-115, 121, 124-125, 130, 161-162, 167, 172, 201, 208

I

Ibisch Elrud – 9, 200
Ingram Forrest L. – 103, 201
Illg Jerzy – 175
Ihnatowicz Ewa – 20, 26-27, 201, 205

J

Jakowska Krystyna – 103-104, 106-109, 114, 197, 201
James Henry – 58, 139-140, 168, 199
Janaszek-Ivaničková Halina – 51, 201

Janicka Anna – 197
Jankowska Hanna – 15, 206
Jankowski Andrzej – 48, 199
Janus Bartłomiej – 63, 202
Jastrun Mieczysław – 83, 207
Jaus Hans Robert – 163
Jaworski Wit – 147, 149, 151, 202
Jedlicz Józef – 91, 102, 114, 201
Jerrold Blanchard. – 27, 203
Jeske-Choiński Teodor – 34-35
Jezierski Edmund – 35
Jodełka-Burzecki Tomasz – 25, 206
John Juliet – 163-164, 202
Judek Cecylia – 54, 202
Judge William – 19

K

Kaden Juliusz – 109
Kałuski Witold – 161
Kamiński Bolesław – 162
Karczewska Helena – 129, 202
Karkowska Magdalena – 140
Karpiński Maciej – 172
Kasperska Joanna – 162
Kasztelowicz Stefan – 160-161, 209
Kaszyński Stefan – 14, 202
Kerschner Brandon – 179, 202
Kiedrzyński Stefan – 77
Kijowski Andrzej – 177, 202
Kipling Rudyard – 176
Kirchner Hanna – 97, 200
Kisielewska Alicja – 136, 202
Klein Naomi – 185

Kleiner Juliusz – 161
Kletkowski Piotr – 170, 172, 204
Kłosiński Krzysztof – 139, 202
Kłoskowska Antonia – 179, 202
Knysz-Tomaszewska Danuta – 35,
202
Kochanowski Marek – 36, 53, 71,
89, 114, 116, 172, 202-203
Kocówna (Koc) Barbara – 13, 25,
33, 202, 206
Konopko Marta – 4
Kopij Marta – 92, 202
Korab-Brzozowski Stanisław – 90,
202
Korab-Brzozowski Wincenty – 90
Korotkich Krzysztof – 94, 97, 197,
199
Korzyński Andrzej – 162
Kotowski Witold – 37, 202
Kowalczykowska Alina – 27, 69, 203
Kowalik Krystyna – 74, 203
Kowalski Grzegorz – 197
Kowalski Piotr – 29, 39, 203
Kozikowska-Kowalik Lucyna – 82,
208
Kracauer Siegfried – 140
Krajewska Anna – 77
Kraśiński Zygmunt – 141
Król Marcin – 72-73, 203
Krzewiński Julian – 136
Krzywicki Ludwik – 92
Krzyżanowski Jerzy R. – 46, 203
Książek-Bryłowa Władysława – 30,
36, 201, 206

Kubicka Hanna – 197
Kuchtówna Lidia – 71, 203
Kuck Agnes – 136
Kuryluk Ewa – 94, 203
Kuźma Erazm – 88, 203
Kwiatkowski Jerzy – 97, 177, 202-203

L

Lagerlöf Selma – 176

Lange Antoni – 82, 93, 96, 203
Le Bon Gustave – 51
Leavis Frank Raymond – 52
Leavis Queenie Dorothy – 50-52, 57-63, 66, 197, 203
Legierski Michał – 9
Lem Stanisław – 102
Leś Mariusz Maciej – 198
Leśmian Bolesław – 82-83, 99, 203, 207
Lewańska Adriana – 192, 199
Limanowski Mieczysław – 70-71
Lisowski Zbigniew – 162
Lombroso Cesare – 25, 203
Lutosławski Wincenty – 9-10, 147-159, 197, 199-200, 202-204

Ł

Ławski Jarosław – 81, 94, 97, 197, 199, 204
Łukasiewicz Małgorzata – 24, 86, 199, 206
Łuniewska Ewa – 151, 204

M

Macdonald Dwight – 177, 181-182, 191
Maciejowski Ignacy – 26
Madej Alina – 138, 146, 171, 204
Majdrowicz Maria – 136
Majewski Tomasz – 140, 182-183, 206
Makowiecki Andrzej Zdzisław – 9, 200
Malczewski Jacek – 90
Maleńczuk Maciej – 145
Malik Jakub Aleksander – 37-38, 46
Małkowski Andrzej – 155
Mann Susan – 103, 106, 113, 204
Mann Tomasz – 184
Marcus Laura – 125, 204
Marcuse Herbert – 51
Marczewska Bożena – 103, 204
Marecki Piotr – 170, 172, 204
Markiewicz Henryk – 165, 208
Martuszevska Anna – 167, 204
Marx Leo – 116, 204
Mason Jeffrey D. – 163, 204
Matuszek Gabriela – 132-135, 201, 204
May Karol – 176
Mayne Reid Thomas – 176
McFarlane James – 99, 206
Mercer John – 143, 171, 204
Meyerhold Wsiewołod – 135
Meyrink Gustav – 119
Michalski Bogdan – 68

Micińska Anna – 53-54, 57, 64, 68,
70, 200, 208
Miciński Tadeusz – 63, 67, 72, 79-
80, 94
Mickiewicz Adam – 72, 107
Milecki Mieczysław – 162
Milton John – 60
Miłosz Czesław – 10, 175-195, 197,
199, 201-205, 207
Mniszkówna Helena – 164, 202
Modrzejewska Helena – 71
Morawski Stefan – 9, 207
Moréas Jean – 84-85
Morris William – 27
Możejko Edward – 9, 207
Murakami Haruki – 194
Musset Alfred de – 50
Mussolini Benito – 140-141

N

Nałęcz-Lipko Tadeusz – 77, 79
Nietzsche Friedrich – 88, 92, 134,
202
Niedzielski Czesław – 104, 201
Nawarecki Aleksander – 109, 207
Nikolopoulou Anastasia – 163, 204
Negri Pola – 170
Noiret Ignacy – 13, 22
Nycz Ryszard – 9, 14, 31, 45, 48, 86,
88, 99, 205-206

O

Offenbach Jacques – 182
Olcott Henry Steel – 19

Olech Barbara – 114, 197
Olszewska Maria Jolanta – 198
Oramus Marek – 33
Ortega y Gasset José – 51, 176
Orwell George – 33-34, 205
Orzeszkowa Eliza – 139, 202
Ostrowska Bronisława – 83-85, 92,
208

P

Paczoska Ewa – 23, 27, 205
Pakulski Krzysztof – 175
Parish Maxfield – 182
Parker Dorothy – 184
Pawlicki Michał – 162
Pichois Claude – 50, 205
Pigoń Stanisław – 150, 165, 203, 208
Piniński Leon – 92
Pitagoras – 98, 152
Podgórska Teresa – 151, 154-155,
205
Podraza-Kwiatkowska Maria – 51,
83, 93, 95-97, 150, 203, 205, 207
Poe Edgar Allan – 24, 102, 205
Popiel Magdalena – 83-84, 205
Popławski Jan Ludwik – 25, 203
Potocki Antoni – 86
Pound Ezra – 86, 205
Przesmycki Zenon (Miriam) – 51,
83-84, 89, 91-94, 97, 185, 205
Przybyszewski Stanisław – 119, 132-
136, 140-143, 146, 150, 163,
197, 201, 204-206
Puzyna Konstanty – 74, 205

Pycka Anna Małgorzata – 30, 206

R

Rejment Franciszek, brat Władysława Reymonta – 25

Radcliff Ann – 61

Ratajczak Józef – 95, 203

Remarque Erich Maria – 137

Reszke Robert – 125, 200

Revill George – 127, 201

Rewers Ewa – 25, 206

Reymont Władysław Stanisław – 9-38, 43, 45-46, 48-49, 197-199, 201-203, 205-207

Richardson Samuel – 58

Rilke Rainer Maria – 99

Rimbaud Arthur – 84, 91, 94

Roberts William – 86

Rodziewiczówna Maria – 167, 204

Rohoziński Janusz – 35, 202

Rosenberg Bernard – 177-178, 191, 202

Rosner Katarzyna – 13-14, 206

Rouc Hans – 135

Rubens Peter Paul – 83

Ruffer Józef – 88, 206

Rulewicz Wanda – 100, 200

Ruskin John – 27

Rutkowski Jakub – 145

Rybicka Elżbieta – 15, 22, 206

S

Sadza Agata – 181, 199

Salwa Piotr – 66, 200

Samain Albert – 85

Sarnowski Stefan – 151, 200

Saussure Ferdinand de – 99

Sawicka Katarzyna – 188, 200

Schingler Martin – 143, 171, 204

Schivelbusch Wolfgang – 126, 206

Schopenhauer Arthur – 92-94, 207

Scott Walter – 61

Seneka – 48

Sennett Richard – 15, 206

Sheppard Richard – 99, 206

Shils Edward – 191

Shusterman Richard – 189-190, 206

Sienkiewicz Henryk – 28-29, 86, 208

Sikora Ireneusz – 96

Simenon Georges – 176

Simmel Georg – 24, 206

Singer Ben – 139, 144, 164, 206

Siwicka Dorota – 109, 207

Skarga Piotr – 37

Skwara Marta – 64, 185, 201, 207

Sławiński Janusz – 73, 99, 203, 207

Słowacki Juliusz – 27, 67-72, 74-81, 151, 197, 203-204

Soin Maciej – 74, 207

Sokołowska Katarzyna – 114, 197

Sokół Lech – 57, 63, 68, 71, 76, 78, 81, 207-208

Solska Irena – 71, 203

Sontag Susan – 183

Sosnowski Jerzy – 110, 121, 150, 207

Speina Jerzy – 104, 201

Spengler Oswald – 141

Stachówna Grażyna – 139, 207
Stala Marian – 95-96, 207
Stasiewicz Piotr – 198
Stevenson Robert Louis – 118-119
Stępnik Krzysztof – 197
Strinati Dominic – 194, 207
Strindberg August – 119
Stroheim Erich von – 139
Strug Andrzej – 135-137, 164, 202,
207
Strumiłło Tadeusz – 155
Stur Jan – 95
Sue Eugeniusz – 182
Szacki Jerzy – 186, 193-194
Szaro Henryk – 132, 135-136, 140-
141, 143-146, 163, 197
Szczepańska Anita – 92, 199
Szekspir William – 13, 59, 67-69,
76, 183
Szpakowska Małgorzata – 64, 207
Szpilman Władysław – 194
Sztachelska Jolanta – 15, 207
Szweykowski Zygmunt – 12, 206
Szydłowska Natalia – 161

T

Taranek Olga – 197
Tarnawski Apolinary – 154
Tarnowski Jan – 54, 202
Tolkien John Roland Reuel – 176
Tołstoj Lew – 121
Tomasik Wojciech – 118, 120, 131,
207
Tomkowski Jan – 20, 201

Troszyński Marek – 27, 69, 203
Trześniowski Dariusz – 37, 96-97,
207
Tuczyński Jan – 92, 207
Turgieniew Iwan – 169
Tuta Robert – 145
Tuwim Julian – 82, 100-101, 207

U

Ugniewska Joanna – 66, 179, 200
Urbankowska Zofia – 176
Utkowska Beata – 11, 14, 29, 32-33,
38, 42-43, 45, 207

V

Valery Paul – 83, 101, 207
Varga Krzysztof – 102
Verne Juliusz – 176
Vitrotti Giovanni – 135
Vojnović Ivo – 71

W

Wagner Ryszard – 92
Walas Teresa – 89, 91, 93, 97, 205,
207
Walczak Małgorzata – 38
Wallace Edgar – 58
Warneńska Monika – 35, 37, 207
Wawrzyszko Paweł – 99, 206
Wąchocka Ewa – 55, 207
Weber Max – 191
Weiss Wojciech – 90
Wertham Frederic – 183, 207
White David M. – 178, 202

Wilde Oskar – 16, 119, 208
Wiśniewska Lidia – 97
Witkiewicz Stanisław Ignacy (Wit-
kacy) – 9, 35-36, 50-57, 63-81,
89, 141, 185, 197, 199-203, 205,
207-208
Witkiewiczowa Jadwiga – 54, 56,
64, 72, 208
Wojtkiewicz Witold – 90
Wolff August Robert – 132
Wolski Waclaw – 95-96
Woolf Wirginia – 58
Worcester Kent – 184, 199
Wójcicka Zofia – 86, 208
Wrigley Richard – 127, 201
Wydrycka Anna – 92, 94, 97, 208
Wyka Marta – 88, 206
Wyrzykowski Marian – 161
Wyrzykowski Stanisław – 24, 205
Wyspiański Stanisław – 67, 72-73,
77

Y
Yeats William Butler – 95-96, 99,
208

Z
Zabielski Łukasz – 197
Zaborowski Robert – 147, 149, 151,
199-200, 204
Zacharska Jadwiga – 48, 71, 203
Zawistowska Kazimiera – 82-83, 85,
87, 208
Zawistowski Władysław – 160
Zborski Bartłomiej – 34, 205
Zdziechowski Marian – 49, 141, 208
Zelwerowicz Aleksander – 136, 145
Ziejka Franciszek – 30, 95, 208
Zieliński Jan – 96, 199
Zieniewicz Andrzej – 14, 205
Zmarz-Koczanowicz Maria – 175
Zola Emil – 121

Ż
Żeromski Stefan – 9, 51, 133, 136,
160-162, 164-165, 167, 169-170,
172-173, 198, 201-202, 208-209
Żółkiewski Stefan – 53, 209
Żuławski Andrzej – 160-162, 169-
174, 198, 204
Żuławski Mirosław – 162

