

ROSSICA
STEFANA ŻEROMSKIEGO

Halince

„Monografia opublikowana ze środków projektu finansowanego w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Regionalna Inicjatywa Doskonałości” na lata 2019–2022 nr projektu 009/RID/2018/19 kwota finansowania 8 791 222,00 zł.”



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego



ROSSICA
STEFANA ŻEROMSKIEGO

Wybrane konteksty i dyskursy

ANDRZEJ BARANOW



Temida2
Białystok 2020

Redaktor Naukowy Wydawnictwa Temida 2: Eugeniusz Ruśkowski

Rada Naukowa Wydawnictwa Temida 2:

Przewodniczący Rady Naukowej Wydawnictwa Temida 2: Rafał Dowgier

Członkowie z Uniwersytetu w Białymstoku: Stanisław Bożyk, Leonard Etel, Ewa M. Guzik-Makaruk, Adam Jamróz, Dariusz Kijowski, Cezary Kulesza, Jarosław Ławski, Agnieszka Malarewicz-Jakubów, Maciej Perkowski, Emil W. Pływaczewski, Stanisław Prutis, Eugeniusz Ruśkowski, Walerian Sanetra, Joanna Sieńczyło-Chlabicz, Ryszard Skarzyński, Halina Świączkowska, Mieczysława Zdanowicz

Członkowie z Polski: Katarzyna Dudka (UMCS w Lublinie), Sabina Grabowska (Uniwersytet Rzeszowski), Edward Gniewek (Uniwersytet Wrocławski), Bogumił Pahl (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie), Lech Paprzycki (Sąd Najwyższy), Maria Zabłocka (Uniwersytet Warszawski), Mariusz Załucki (Krakowska Akademia Frycza Modrzewskiego, członek Komitetu Nauk Prawnych PAN)

Członkowie zagraniczni: Lidia Abramczyk (Państwowy Uniwersytet im. Janki Kupąły w Grodnie, Białoruś), Vladimir Babčak (Uniwersytet w Koszycach, Słowacja), Renata Almeida da Costa (Uniwersytet La Salle, Brazylia), Chris Eskridge (Uniwersytet w Nebrasce, USA), José Luis Iriarte Ángel (Uniwersytet Navarra, Hiszpania), Marina Karasjewa (Uniwersytet w Woroneżu, Rosja), Bernhard Kitous (Uniwersytet w Rennes, Francja), Martin Krygier (Uniwersytet w Nowej Południowej Walii, Australia), Petr Mrkyvka (Uniwersytet Masaryka, Czechy), Marcel Alexander Niggli (Uniwersytet we Fryburgu, Szwajcaria), Andrej A. Novikov (Państwowy Uniwersytet w Sankt Petersburgu, Rosja), Sławomir Redo (Uniwersytet Wiedeński, Austria), Bernd Schünemann (Uniwersytet w Monachium, Niemcy), Sebastiano Tafaro (Uniwersytet w Bari, Włochy), Wiktor Trinczuk (Kijowski Narodowy Handlowo-Ekonomiczny Uniwersytet, Ukraina)

Żadna część tej pracy nie może być powielana i rozpowszechniana w jakiegokolwiek formie i w jakikolwiek sposób (elektroniczny, mechaniczny), włącznie z fotokopiowaniem – bez pisemnej zgody wydawcy.

ISBN 978–83–65696–54–0

Recenzenci: *Andriej Moskwin, Hanna Ratuszna*

Opracowanie graficzne i typograficzne: *Jerzy Banasiuk, Joanna Ziarko*

Projekt okładki: *Hubert Pilcicki*

Redakcja techniczna: *Jerzy Banasiuk*

Korekta: *Krzysztof Rutkowski*

Wydawca: Temida 2, przy współpracy Wydziału Filologicznego
Uniwersytetu w Białymstoku

WSTĘP

Klucze interpretacyjne	9
------------------------------	---

ROZDZIAŁ I

Polsko-rosyjskie związki literackie XIX i przełomu XIX/XX stulecia..19

1. Estetyka recepcji literatury rosyjskiej w Polsce.....	20
1.1. Iwan Turgieniew – Europejczyk i ambasador literatury rosyjskiej w Polsce.....	20
1.2. Lew Tołstoj jako namiętny oskarżyciel caratu.....	22
1.3. Kontrowersyjny i genialny Dostojewski. Klasyczny i swój wśród polskich modernistów	26
1.4. Wyjątkowość Sałtykowa-Szczedrina. Sympatia do Polski i Polaków. Specyfika jego odbioru jako tropiciela rusyfikacji.....	30
1.5. Odnowione odczytania wcześniejszej klasyki i odbiór rosyjskich pisarzy nowoczesnych	31
2. <i>I vice versa</i> . Estetyka recepcji literatury polskiej w Rosji.....	34
2.1. Fenomen Przybyszewskiego – „meteora Młodej Polski”	35
2.2. Oddziaływanie literatury polskiej na rosyjską.....	37
2.3. Żeromski jako soczewka polsko-rosyjskich związków literackich. Swoistość odbioru w Rosji. Mnogość przekładów i wielogłosowość dyskursu dawnej krytyki rosyjskiej	39

ROZDZIAŁ II

<i>Dzienniki</i> Stefana Żeromskiego jako źródło dyskursywnego spojrzenia na twórczość pisarza	43
---	----

1. Osobowość diarysty. Walory artystyczne. Percepcyjne formy relacji komparatystycznych. Ferment zachodnioeuropejski	43
---	----

2. Wzmocniona dyskursywność. Żywioł słowiański. Zagęszczenie rosyjskości. Architekstualność i intertekstualność48

ROZDZIAŁ III

Małe formy narracyjne Żeromskiego w kontekście literatury rosyjskiej.....	61
1. Zbliżenia historycznoliterackie.....	61
2. Iwan Turgieniew – „smutny mędrzec” i „wieczny filozof”	62
3. Wypowiedzi dziennikowe.....	64
4. <i>Zapiski myśliwego</i> i opowiadania Żeromskiego. Etyczna rehabilitacja chłopstwa	68
5. Wnikliwa obserwacja artystyczna. Obiektywizm. Obraz ziemiaństwa.....	72
6. Wyznaczniki poetyki opowiadań Żeromskiego i Turgieniewa....	74
7. Nowelistyka Żeromskiego i Antoniego Czechowa (zestawienie typologiczne).....	81
8. <i>Siłaczka</i> i <i>Jonycz</i>	84
9. Nowy bohater. Problematyka egzystencjalna.....	90
10. Środki artystyczne	95

ROZDZIAŁ IV

Żeromski i Lew Tołstoj. Paradygmat psychologiczny.....	99
1. Estetyczne podobieństwa prozy.....	99
2. Artystyczne ujęcie człowieka z „nizin”	102
3. „Dialektyka duszy” Lwa Tołstoja i wiwisekcja świata wewnętrznego bohaterów Żeromskiego	104
4. <i>Popioły</i> oraz <i>Wojna i pokój</i>	109
5. <i>Dzieje grzechu</i> i <i>Anna Karenina</i>	114
6. Zakodowana w poetyce dwudziestowieczność.....	124

ROZDZIAŁ V

W kręgu poetyki Fiodora Dostojewskiego.....	127
1. Eliza Orzeszkowa wobec Dostojewskiego	127
1.1. Rossica i rozmaite konteksty komparatystyczne	127
1.2. Poza granicami arcydzieła literackiego <i>Nad Niemnem</i> . Metafizyka. Człowiek jako wielka tajemnica	130
1.3. Rezygnacja ze „światlistego” realizmu. <i>Ad astra</i> . Religia serca.....	135
2. Wyjątkowy Sienkiewicz i Dostojewski.....	140
2.1. Lektura z literatury rosyjskiej i odmienna droga twórcza ...	140
2.2. Niedocenione powieści współczesne Sienkiewicza. W nurcie tradycji europejskiej.....	143
2.3. Leon Płozowski niczym z kart powieści Dostojewskiego ..	146
2.4. Dobry geniusz – Anielka. Pokrewieństwo z bohaterami Dostojewskiego	148
2.5. Oczyszczająca siła miłości.....	150
2.6. Rodzina Połanieckich jako lustrzane odbicie wcześniejszych treści artystycznych	154
3. Bolesław Prus wobec Dostojewskiego.....	159
3.1. Akceptacja autora <i>Zbrodni i kary</i> . Jaskrawe paralele typologiczne	159
3.2. <i>Lalka</i> w świetle poetyki Dostojewskiego.....	161
3.3. <i>Emancypantki i Dzieci</i> . Próba odczytania przez pryzmat poetyki Dostojewskiego.....	164
3.4. Specyfika psychologizmu.....	166
3.5. Poza sferą realizmu klasycznego	170

ROZDZIAŁ VI

Żeromski jako odkrywca Dostojewskiego w Polsce	173
1. Żeromski wobec Dostojewskiego. Wstrząs, olśnienie, rywalizacja, ambiwalencja.....	173
2. Związki integralne	180
3. <i>Dzieje grzechu</i> i <i>Uroda życia</i> a poetyka Dostojewskiego. Dramatyzm. Polifonia.....	183
4. Nowy typ bohatera. Ideał Madonny i ideał Sodomy. Podziemie.....	189
5. Psychologizm inny niż u Lwa Tołstoja.....	193
6. Poetyka oniryczna	199

ZAKOŃCZENIE

<i>Rossica</i> Stefana Żeromskiego. Ciąg dalszy.....	205
Резюме	213
Summary.....	217
Bibliografia.....	221
Indeks nazwisk.....	231

WSTĘP

Klucze interpretacyjne

Moje pierwsze spotkanie ze Stefanem Żeromskim odbyło się w sposób niemodny, zupełnie nietypowy dla współczesnych czasów, zwłaszcza dla doby Internetu. Sięgnąłem po *Popioły*, wyjęte... ze znalezionej na strychu skrzynki dziadka. W tamtym dawnym okresie dużo czytałem, daleko jeszcze było do późniejszych, ukierunkowanych lektur akademickich. Interesowała mnie literatura europejskiego średnio-wiecza i renesansu, utwory Giovanniego Boccaccia, Francesca Petrarcki, Cervantesa, Wiliama Szekspira, a także epok późniejszych: Ernesta T.A. Hoffmanna i Charlesa Dickensa. Czytało się to wszystko chaotycznie, na przemian z klasyką rosyjską.

I tu raptem wielka niespodzianka, która zostawiła głęboki ślad w mojej młodszej pamięci. Utwór zupełnie nieznan, inny, wyróżniający się na tle dotychczas czytanych. Miała ta książka jakąś siłę magiczną. Uderzyły, utkwily w mojej świadomości już pierwsze zdania owego dzieła, które mogę obecnie przywoływać niemal z pamięci:

Ogary poszły w las. Echo ich grania słabło coraz bardziej, aż wreszcie utonęło w milczeniu leśnym. Zdawało się chwilami, że nikły dwugłos jeszcze brzmi w boru, nie wiedzieć gdzie: to jakby od strony Samsonowskich lasów, od Klonowej, od Bukowej, od Strawczanej, to znowu jakby od Jeleniowskiej Góry... Gdy powiew wiatru nacichał, wyruszała się cisza bezdena i nieobjęta na podobieństwo błękitu nieba pomiędzy obłoków i wówczas nie słychać było nic a nic¹.

1 S. Żeromski, *Popioły*, t. 1, Warszawa 1983, s. 13.

Wówczas jeszcze nie zdawałem sprawy z tego, że lektura Żeromskiego pozwala mi już poznawać etos polski. Oczywiście, nie byłem także wtedy gotów do porównywania *Popiołów* z *Wojną i pokojem* Lwa Tołstoja i rozpoznania tego, czym są zaszyfrowane tutaj *rossica*.

Tkwi w mojej pamięci także wydarzenie późniejsze. Miałem już wtedy przeczytane wszystkie dostępne mi utwory Żeromskiego. Były to w Polsce czasy „Solidarności”. Mieszkałem w znanym z historii mieście nad Wołgą niedaleko Moskwy. Chciałem zamieścić artykuł o Żeromskim w centralnym piśmie obwodowym, które zgodziło się to opublikować. Byłem wręcz uskrzydłony, gdyż po raz pierwszy otrzymałem możliwość napisania o bliskim mi duchowo artyście słowa. Jednakże po pewnym czasie zadzwonił do mnie redaktor owego pisma i, niestety, odmówił zamieszczenia artykułu o Żeromskim. Myślę, że nawet nie sprawdził, w jakim okresie żył i tworzył ten polski pisarz. Była to sytuacja groteskowa, jakby z Mrożka, ale niezwykle typowa dla tamtych zniewolonych czasów. Mocno to na mnie, jako na człowieka młodego, emocjonalnie odbierającego świat, wpłynęło. Było to przeżycie niemal w duchu bohatera *Dzienników* Żeromskiego. Znalazłem jednakże rekompensatę, kiedy później, podczas wykładów, mogłem swobodnie mówić o ulubionym pisarzu tak, jak na to zasługiwał, tak, jak mi się podobało, kiedy mogłem eksponować treściowe i estetyczne walory jego twórczości.

Obecnie, z perspektywy czasu, mogę odtworzyć proces zgłębiania tajników spuścizny literackiej autora *Urody życia*, a nawet kolejność lektury utworów pisarza, który zaiste mnie oczarował. Kolejnym po *Popiołach* utworem były dla mnie *Szyzyfowe prace* – ze swoistym fermentem rosyjskim. Wtedy odebrałem ten utwór trochę inaczej. Sposób podania tematu rusyfikacji odczytywałem jako walor patriotyczny utworu, co było jedną z najważniejszych cech twórczości pisarza i co wzmocniło się już przy późniejszej lekturze *Dzienników*. Wtedy jednak zachwycony byłem innymi fragmentami powieści. Urzekły mnie opisywane przez Żeromskiego epizody miłosne, w tym arcydzielna scena spotkania Marcina i Rosjanki Ani, noszącej pseudonim litewskiej wajdelotki „Biruty”, który w nieszablonowy sposób uwypukla nieprzeciętność tej uroczej dziewczyny. Ta scena spotkania w parku jest, moim zdaniem, jedną z najbardziej oryginalnych, najciekawszych w literaturze polskiej i sta-

nowi teraz jeden z kluczowych fragmentów interpretacji prozy Żeromskiego ze studentami-polonistami. Wątki miłosne utworów pisarza były najczęstszym tropem wgłębiania się w twórczość autora *Urody życia*. Nie od razu uświadomiłem sobie, że Stefan Żeromski jest jednym z najwybitniejszych erotystów literatury europejskiej, co już było zauważone i stwierdzone w krytyce literackiej.

W podobnie emocjonalny sposób była przeczytana powieść *Wierna rzeka*, w której wątek miłosnej namiętności przesłaniał mi wówczas inne wątki.

Pozostawałem także długo pod wielkim wrażeniem dramatycznego romansu Tatiany Polenowej i Piotra Rozłuckiego w powieści *Uroda życia*. Tatiana, czarująca kobieta, dziecko rozkoszy, do końca pozostała dla mnie postacią zagadkową. W cudownej zaś przemianie Piotra poczułem coś smutno bliskiego także dla siebie, co później ujawniło się w sposób bardziej wyrazisty.

Zachłannie czytałem też *Dzienniki*. W momencie lektury byłem w podobnym wieku jak ich bohater-narrator. W *Dziennikach* znalazłem mnóstwo epizodów, w których wielką rolę odgrywały *rossica*. I to miało wpływ na dalszy odbiór twórczości pisarza. Żeromski jakby „zmuślił” mnie do tropienia śladów rosyjskich, licznie występujących w jego utworach. Same *Dzienniki* traktowałem już wtedy jako arcydzieło i obecnie mogę przywołać fragmenty, które głęboko zapadły mi w duszę, jak chociażby ten, opatrzony datą 12 lipca 1883 roku:

Dzień obfity we wrażenia. Byłem poetyczny i bardzo poetyczny dzisiaj. (...) poszedłem do mego ukochanego strumyka. Byłem poetą! Zachwycać się musiałem tą cudowną doliną. Gałązki kalin zwieszały się i kąpały w jego pianistych falach, lejących się to z szumem po ostrych kamykach, to łagodnie po gliniastym gruncie pełznących. Jakże nie miałem śpiewać o kalinie? Cudowna to w życiu mym chwila: byłem poetą!

Wieczorem wyszedłem. Jest już księżyc, którego tak bardzo pragnąłem. Słońce zaszło już dawno. Księżyc kąpie się w wodzie. Kontury dworku naszego tak się cudownie, otulone w lip ramiona, od zachodniego słońca odbijały, że go nie poznał. Uczułem, jak bardzo miejsce to kocham, uczułem, że miłość do tego gniazda mojego jest

niezmierzoną. Modrzew, mój ukochany modrzew, przedmiot moich zachwyków, kołysał się tak poważnie, staw, w którym łagodnie siwo zarysowana odbija się Łysica, ujęty w ramiona tatarakowych zarosli, nad którym stare wierzby i olbrzymie olchy w niebo strzelają, był tak cichy, kiedy niekiedy tylko płetwą ryby trącony, że zdał mi się jedną srebra bryłą, zwierciadłem odbijającym cuda natury. Dworek nasz biały odbił się w tym zwierciadle całkowicie z swym gankiem, tak prześlicznie dzikim obrośniętym winem, z swymi błyszczącymi oknami, z lipami, z modrzewiem, wierzbami i gruszą... Świątojańskie robaczki migały koło mnie, daleko na wsi świeciły się ognie jak błędne ogniki – a ja sam byłem nad stawem, sam, w ciszy, w samotności, których tak bardzo pragnąłem w Kielcach. Uczułem, że Bóg jest wkoło mnie. Co czułem – wyjawić trudno: byłem poetą! Żaden z poetów nie czuł więcej jak ja wczoraj – a więc i ja jestem poetą! (...).

Byłem na kawałku ziemi, gdzie mnie widziano ośmioletnim dzieckiem, gdzie miałem matkę, gdzie ojciec mój przeżył lat jedenaście, gdzie tyle było szczęścia, tyle szczęścia i bóleści tyle!... Schylony, kłęczący sam wśród natury, nie miałem innych słów do wyrażenia mych uczuć, jak tylko tę modlitwę do Miłosiernego Boga: „Ojcze nasz, który jesteś w niebie...”².

Żeromski, otwarty na świat, jest jak najbardziej nowoczesny i zarazem mocno zakorzeniony w tradycji. Jarosław Ławski nazywa autora *Ludzi bezdomnych* „(...) pisarzem tradycji, ale koniecznie z dodatkiem: tradycji w miażdżących kołach zmiany, tradycji kwestionowanej, wydrwionej”. I dalej stwierdza:

I tak odnawianej. Polskiej, jasne. Ci arianie, Napoleon, Bałtyk, Siedlce, Góry Świętokrzyskie – to mówi za siebie samo. Ale na równych prawach staje się on pisarzem literackiej, kulturowej tradycji światowej, lecz z dodatkiem: tak samo miażdżonej w kole przemian i naraz rewitalizowanej. Tyle się pisze o związkach Tołstojowskiej *Wojny i pokoju* z *Popiołami*. Przecież: jeśli jest w *Popiołach* Tołstoj, to prze-

2 S. Żeromski, *Dzienniki*, oprac., przedmowa J. Kądziała, t. 1, Warszawa 1963, s. 229–230.

mieniony, zakwestionowany, przetrawiony i polemicznie skontestowany w zupełnie innej formie gatunkowej i językowej, estetycznej³.

Bardzo bliskie jest mi również stwierdzenie Haliny Kurkowskiej:

Na mojej indywidualnej skali wartości literackich Żeromski zajmuje wciąż wysokie miejsce obok Kraszewskiego, Orzeszkowej, Prusa, Sienkiewicza, Dąbrowskiej. To oni obdarowali nasz naród wspaniałym dziedzictwem. Naszym obowiązkiem jest strzec tego dziedzictwa i ocalać je od lekceważenia przez tzw. kulturę masową i od zapomnienia. Strach pomyśleć, o ile uboższe byłoby moje życie duchowe bez ich mądrych książek. Na pewno u Żeromskiego zaciągnęłam wielki duchowy dług. Czy go spłaciłam? Staralam się, pamiętając o drodze jego bohaterów do duchowego postępu wzwyż, o ich geście wyrzeczenia, o ich tragicznej samotności, o ich etycznej pasji⁴.

Spuścizna Żeromskiego stanowi dla mnie przestrzeń estetyczną, gdzie można odpocząć, odetchnąć na chwilę od zawiłych eksperymentów postmodernistycznych i projektów ponowoczesnych, zanurzyć się w tradycji. To w pewnym sensie ratuje przy uświadomieniu faktu, że ten styl pisania bezpowrotnie należy już do przeszłości.

Miał rację Jarosław Iwaszkiewicz, który w szkicu *Dziedzictwo*, składającym się na tom eseistyczny *Ludzie i książki*, napisał o autorze *Dziejów grzechu*, że jest to „najbardziej polski ze wszystkich pisarzy”⁵. Podobnie sformułował swój wywód belgijski polonista Claude Bacvis, który nazwał Żeromskiego „najbardziej rosyjskim ze wszystkich wielkich pisarzy polskich”⁶.

Zderzenie tych dwóch wypowiedzi, na pozór przeciwstawnych, ujawnia to, co można nazwać zagadką Żeromskiego. Stosunek Żeromskiego do Rosji był ambiwalentny. Odzwierciedlają to w sposób oczywisty *rossica* pisarza. Dyskurs polityczny najbardziej ujawnił się w tekstach

3 J. Ławski, *Żeromski. Wolta w kanonie* [w:] *Żeromski. Tradycja i eksperyment*, red. A. Janicka, A. Kowalczykowa, G. Kowalski, Białystok–Rapperswil 2013, s. 33.

4 H. Kurkowska, *O Żeromskim z żalem*. Tamże, s. 61.

5 J. Iwaszkiewicz, *Ludzie i książki*, Warszawa 1983, s. 26.

6 C. Bacvis, *Mysli cudzoziemca o Żeromskim* [w:] *Żeromski. Z dziejów recepcji twórczości (1895–1964)*, Warszawa 1975, s. 332.

paraliterackich, przeświała się w narracjach polifonicznych dojrzałych utworów.

Znaczące są stwierdzenia, że Turgieniew, „genialny melancholik Północy”, pisał rozprawy, „popierające system wynaradawiania w Królestwie”, Dostojewski nienawidził Polaków, u innych, Gleba Uspienkiego, Wsiewołoda Garszyna, wymowny był język milczenia⁷. Równoległe z dyskursem politycznym funkcjonował dyskurs estetyczny. Słabo się one ze sobą krzyżowały, funkcjonowały raczej niezależnie. Autor *Wiernej rzeki* zdradzał rzadką umiejętność odróżniania spraw sprzecznych, oddzielał politykę od literatury, wprowadzając odmienne konteksty i narracje.

Już w *Szyfowych pracach* kształt artystyczny uzyskały przemyślenia pisarza, dotyczące rosyjskiego charakteru narodowego. To są postacie ludzi rosyjskich – z typowymi, często powtarzającymi się cechami. Żeromski kreuje pewien model bohatera. To jest postać rozdwojona, załamana psychicznie, która przeżywa dramat egzystencjalny. Taki jest inspektor Jaczmieniew. Żeromski podaje nie tylko rozbudowany portret psychologiczny bohatera, lecz także dość szczegółowo przybliża jego przeszłość.

Jaczmieniew ukończył Uniwersytet Moskiewski, zainteresował się ideałami narodników, marzył o szlachetnej, pożytecznej pracy, zgłębiał doświadczenie nauczycieli wiejskich, przemierzył na piechotę wiele dróg, marzył o wcieleniu w życie idei Pestalozziego.

Jednakże nie wytrzymał on zmagania z rzeczywistością, złamały go okoliczności, które przekształciły bohatera w rusyfikatora niezależnie od jego woli. Autor niejako zmusza, aby obdarzyć litością płaczącego Jaczmieniewa.

W podobnej tonacji przedstawiony jest doktor Wiłkin w opowiadaniu *Mogila*. W przeszłości był on duchowo uskrzydłym działaczem koła „Narodnaja Wola”. On też nie wytrzymał zderzenia z rzeczywistością, mocno cierpi, nie jest w stanie pożegnać się z ideałami młodości.

7 S. Żeromski, *Sędzia – „Obrusitiel”* [w:] S. Żeromski, *Elegie i inne pisma literackie i społeczne*, oprac. W. Borowy, Warszawa–Kraków 1928, s. 192.

Na jednym z wystawnych balów odmawia wzniesienia toastu na cześć rusyfikacji ziem polskich. Bohater ten, ze względu na swoje położenie, wzbudza współczucie.

Jaskrawa, niedoceniona przez krytykę jest postać dragona Wiesnycyna. Okazał się on w sytuacji dramatycznej, stanął przed dylematem: wierność wobec obowiązku żołnierskiego czy zachowanie uczuć humanistycznych. Naturalnie artystycznie umotywowanym rozwiązaniem jest to, że Wiesnycyn zwalnia rannego powstańca, nie wyrządzając mu krzywdy. Żeromski odsłania bogaty świat wewnętrzny swojego bohatera, opowiadając o jego nieodwzajemnionej miłości do Salomei.

Wróćmy na chwilę do postaci kobiet-Rosjanek, nigdzie w literaturze polskiej nie przedstawionych tak kolorystycznie jak u Żeromskiego. Fascynująca jest postać pani Stogowskiej, zwykłej kobiety, która przyjechała z rosyjskiej stolicy do prowincjonalnego polskiego miasteczka. Z miłości do męża nauczyła się języka polskiego. Uczyniła ten język panującym w domu i stała się autentycznie szczerą Polką. Żeromski odzwierciedla takie zjawisko jak świadoma „autopolonizacja” Rosjan i w taki sposób nawiązuje do dyskursu społecznego i politycznego.

W *Dziennikach*, prywatnych notatkach, można odnaleźć wzruszające opinie Żeromskiego o bohaterkach Turgieniewa. Nieraz porównywał je z brylantami rzadko spotykanej urody.

Dominująca tonacja, która towarzyszy ich dążeniom duchowym, może być określona jako „jasny smutek”. Charakterystyczne są dla nich nietuzinkowe cechy wyróżniające: wrażliwość moralna i zdolność do oczyszczającej ofiary, którymi to cechami obdarzał Żeromski także kreowane przez siebie bohaterki-Rosjanki (pani i panna Stogowskie w *Szyfowych pracach*), ofiarność wobec bliskich (Zinaida Szczebieniew w opowiadaniu *Pawonczello*), namiętna miłość życia, samozaparcie i honor (Tatjana Polenowa w powieści *Uroda życia*). Żeromski, podobnie jak Turgieniew, akcentuje pierwiastek heroiczny w naturze rosyjskiej kobiety.

Podobnie jak kobiety Turgieniewa niektóre bohaterki są przedstawione w najbardziej kwitnącym okresie swojego kobiecego losu. Od-

słaniana jest także cała poezja ich miłości z oczywistym dramatycznym rozwiązaniem.

Liczne motywy rosyjskie pełnią w utworach Żeromskiego główne funkcje. Mogą one być głęboko ukryte w poetyce i potrzebują odpowiedniego rozszyfrowania albo znajdują się na powierzchni i łatwo je uchwycić. Motywy najbardziej przejrzyste często charakteryzują postać bohatera. Bliscy Żeromskiemu bohaterowie czytają książki cenionych przez niego autorów: Maurycy Zych czyta Czernyszewskiego (*Mogila*), młoda Joasia – Lwa Tołstoja (*Ludzie bezdomni*), Piotr Rozłucki – Turgieniewa (*Uroda życia*).

Poszczególne motywy występują jako środek analizy psychologicznej. Tak, na przykład, utrwalona jeszcze w *Dziennikach* tonacja poezji Lermontowa urasta w świadomości Żeromskiego do symbolu czystości czy nawet świętości. W późnej twórczości pisarza, w powieści *Dzieje grzechu* (1908), motyw zainspirowany przez poezję Lermontowa odsłania stan duchowy jego głównej bohaterki Ewy Pobratyńskiej, która popełniła przestępstwo, utraciła niewinność.

W innych wypadkach te motywy wyrażają pozycję światopoglądową autora. Żeromski wstępuje w polemikę wewnętrzną z Lwem Tołstojem, dotyczącą niektórych tez jego nauki moralnej, którą próbuje wcielić w życie Bodzanta (*Dzieje grzechu*), bądź też wprowadza charakterystykę Dostojewskiego jako „duchowego wodza czarnej sotni”, daną przez jednego z bohaterów⁸.

Rossica Żeromskiego są polifunkcjonalne i powinny być odczytywane w sposób kontekstowy. Występują na różnych poziomach poetyki i estetyki, ujawniają się już w recepcji (pisarze rosyjscy w odbiorze autora *Urody życia* i odbiór jego własnych utworów w Rosji). Rzeczy najważniejsze dotyczące *rossiców* zawierają *Dzienniki* pisarza. Dyskursy w *Dziennikach* krystalizują się przez medium literatury. Wymiar artystyczno-literacki naprowadza na znaczące figury pisarzy rosyjskich. I znowu zagadkowość Żeromskiego polega na tym, że potrafił on łączyć figury odmienne i kontrastowe, o czym będzie mowa później, w odpowiednich rozdziałach rozprawy. Przewidująca krytyka rosyjska XIX

8 S. Żeromski, *Dzieje grzechu*, t. 1, Warszawa 1974, s. 263.

wieku akcentowała, że potrafił on połączyć „miękki pędzel Turgeniewa” z „okrutnym talentem Dostojewskiego”. Można śmiało stwierdzić, iż Żeromski stał się odkrywcą Dostojewskiego w Polsce. Bez tego czynu nie mógłby autor *Zbrodni i kary* wejść w sposób percepcyjny do „dwudziestowieczności” literatury polskiej.

Rozpatrując zagadnienie „Żeromski wobec Rosji”, Jerzy Snopek zaakcentował ważne kierunki badawcze tego tematu:

(...) dwa ujęcia porównawcze ukazujące z jednej strony miejsce literatury i kultury rosyjskiej na mapie zainteresowań i fascynacji pisarza, z drugiej zaś specyfikę jego stosunku do Rosji w kontekście postaw wobec niej, znajdujących odzwierciedlenie w życiu i twórczości innych, współczesnych Żeromskiemu, polskich literatów⁹.

W niniejszej rozprawie niezbędne było wprowadzenie kontekstów, dotyczących recepcji i percepcji Dostojewskiego w Polsce, sięgnięcie do utworów Elizy Orzeszkowej, Bolesława Prusa i Henryka Sienkiewicza, w których twórczości „obecność” autora *Biesów* powoli i z trudem nabierała mocy, i w pewnym stopniu dyskursy uruchomione przez tych autorów przyczyniły się do odkrycia i zrozumienia talentu artystycznego rosyjskiego pisarza przez Żeromskiego.

Problem związków Stefana Żeromskiego z Rosją, literaturą rosyjską był już podejmowany niejednokrotnie, na różnych poziomach badawczych, przez wcześniejszą humanistykę, do czego będą jeszcze nawiązania w kolejnych rozdziałach. Zasadniczą tezę stanowi to, że dyskurs w swojej istocie jest zawsze inny i zmienny w czasie, ciągle potrzebuje korekty i wywołuje odnowione, połączone z nowoczesnością komentarze. Michel Foucault zauważył, że „(...) w każdym społeczeństwie wytworzenie dyskursu jest równocześnie kontrolowane, selekcjonowane, organizowane i poddane redystrybucji”¹⁰.

Przestały obecnie działać niektóre formułki literaturoznawstwa radzieckiego, dotyczące *rossiców* Żeromskiego. Richard Rorty w odniesie-

9 J. Snopek, *Żeromski wobec Rosji. Uwagi wstępne*, [w:] *Żeromski. Piękno i wolność*, red. A. Janicka, I.E. Rusek, G. Czerwiński, Białystok–Rapperswil 2014–2015, s. 190.

10 M. Foucault, *Porządek dyskursu*, przeł. M. Kozłowski, Gdańsk 2002, s. 7.

niu do naszych doświadczeń, czerpanych z dynamicznej rzeczywistości, wskazuje na zmienność funkcjonowania pojęć i kategorii na pozór stałych¹¹. Niniejsza monografia stanowi próbę syntetycznego ujęcia *rossi-ców* autora *Popiołów* na podstawie wybranych dyskursów.

11 R. Rorty, *Przygodność, ironia, solidarność*, przeł. W.J. Popowski, Warszawa 1996.

Polsko-rosyjskie związki literackie XIX i przełomu XIX/XX stulecia

Przełom XIX/XX wieku stanowi osobny, bogaty treściowo okres w historii polsko-rosyjskich związków literackich. W tym czasie znacznie aktywizują się związki kontaktowo-genetyczne między literaturą polską i rosyjską. Niezwykła intensywność rozwoju oraz odnowienia sztuki polskiej i rosyjskiej łączą się z dynamiczną, zmienną sytuacją historyczną. Była to *la belle époque*, z drugiej zaś strony – czasy niepewności, napięcia, zagrożenia społecznego w obliczu takich zjawisk jak terroryzm. Wybuch rewolucji 1905–1907 przyczynił się do pewnych zmian, na które reagowała sztuka.

Kształtują się wówczas także podstawowe kierunki modernizmu, dochodzi do ich synkretyzmu z wcześniej uformowanymi prądami, następuje krzyżowanie się tendencji modernistycznych i klasycznych.

Polska i rosyjska sztuka modernistyczna przynosi nową tematykę i problematykę, jej poszukiwania prowadzą do przemiany środków wyrazu artystycznego. Można mówić o stabilnej pozycji realizmu w literaturze polskiej i rosyjskiej przełomu XIX/XX wieku, o odnowieniu samych jego treści, o wyzwoleniu innych, potencjalnie tkwiących w nim możliwości, pogłębia się także humanistyczny patos, wzrasta zainteresowanie problematyką etyczną, dramatyzm i katastrofizm artystycznego ujmowania świata, na pierwszy plan występuje także prorocze przewidywanie zbliżających się przemian.

Nowe barwy uzyskuje recepcja literatury rosyjskiej w Polsce i polskiej w Rosji: skraca się dystans czasowy, jeżeli chodzi o przekłady, bar-

dziej subtelna i dyferencyjna staje się ocena utworów, z którymi, dodajmy, czytelnik polski mógł się zapoznać już w oryginale, albowiem język rosyjski, jak wiadomo, był względnie rozpowszechniony, nauczano go w gimnazjach Królestwa Polskiego.

Przesłankę konkretnej analizy komparatystycznej stanowi opis naukowy zewnętrznofaktograficznej strony związków literackich. Poprzez klasyfikację maksymalnie dostępnego materiału należy ustalić funkcjonalne znaczenie faktów. Słowacka komparatystyka klasyczna zauważyła

(...) autentyczne podejście historycznoliterackie do takiego rodzaju materiału zakłada analizę jego znaczenia z punktu widzenia ewolucyjnego ukierunkowania procesu literackiego w odpowiednim okresie, odniesienie do ówczesnego stanu norm artystyczno-literackich i estetycznych środowiska literackiego¹.

1. Estetyka recepcji literatury rosyjskiej w Polsce

1.1. Iwan Turgieniew – Europejczyk i ambasador literatury rosyjskiej w Polsce

Jednym z najbardziej popularnych pisarzy w Polsce na przełomie XIX/XX wieku stał się Iwan Turgieniew². W krytyce owego czasu ukształtował się także odpowiedni stosunek do niego jako do „ambasadora literatury rosyjskiej” w Polsce, ze współczuciem odbierającego problemy Słowian³.

Utwory Turgieniewa stosunkowo szybko dotarły do polskiego czytelnika, zaś wyróżnienie powieści jako wiodącego gatunku w literaturach słowiańskich zachodziło właśnie pod oddziaływaniem takiego jej typu, jaki stworzył Turgieniew. Powieści Turgieniewa: *Ojcowie i dzieci*, *W przededniu*, *Nowizna*, *Dym*, *Gniazdo szlacheckie* były przekładane na język polski w latach 70. XIX w. Na tenże czas przypadają także przekła-

1 Д. Дюришин, *Теория сравнительного изучения литературы*, Москва 1979, s. 106.

2 Е.З. Цыбенко, *Тургенев и польская литература*, Москва 1983, s. 62.

3 J. Trochimiak, *Iwan Turgieniew w piśmiennictwie polskim lat 1850–1914*, Lublin 1982, s. 134.

dy jego utworów reprezentujących inne gatunki: *Zacisze*, *Trzy spotkania* (1871), *Dziennik zbędnego człowieka* (1875), *Asia* (1876), *Stepowy król Lir* (1871, 1876, 1878), *Punin i Baburin* (1876, 1877) oraz inne. Później ukazują się także polskie przekłady *Zapisków myśliwego* (1880, 1897), *Prozy poetyckiej* (1882, 1883, 1890), opowieści *Pierwsza miłość* (1892).

Aleksander Brückner, rozważając o specyficie talentu artystycznego Turgieniewa w odniesieniu do innych klasyków literatury rosyjskiej XIX wieku, podkreślał, że autor *Gniazda szlacheckiego* wśród innych najbardziej europejskich pisarzy był właśnie przesiąknięty duchem europejskim, bardziej dbał o formę, kompozycję, styl, występował jako człowiek wolny, nie skuwał go żaden dogmatyzm, nie uzależniała orientacja religijna, polityczna czy narodowa. Był to człowiek niezwykle świątły, bardzo dobry, wrażliwy i miły⁴.

Jan Trochimiak pisze o znaczeniu Turgieniewa dla młodzieży polskiej⁵. Analizując wypowiedzi polskich artystów słowa o pisarzu rosyjskim, badacz wyróżnia Józefa Ignacego Kraszewskiego, jednego z najbardziej znaczących popularyzatorów jego twórczości w Polsce⁶. Turgieniew oddziaływał na wielu pisarzy polskich: Elżę Orzeszkową, Bolesława Prusa, Wacława Sieroszewskiego i innych. Zachowały się świadectwa ich zainteresowań mistrzostwem Turgieniewa-powieściopisarza. Turgieniew przykuwał także uwagę modernistów. Reprezentanci Młodej Polski na przykład widzieli w Bazarowie rosyjskiego *Króla Ducha*⁷.

Zainteresowanie poetyką Turgieniewa okazywał Henryk Sienkiewicz. Julian Krzyżanowski zakładał, że postawa Płoszowskiego, jego krytyczny stosunek do siebie jako przedstawiciela „słowiańskiej niewydarzoności”, pochodzi zapewne z powieści Turgieniewa, który sceptycznie oceniał osiągnięcia kulturalne swojego narodu⁸.

4 A. Brückner, *Historia literatury rosyjskiej*, t. 2, Lwów 1921–1922, s. 130–131.

5 J. Trochimiak, *Iwan Turgieniew...*, s. 236.

6 Tamże, s. 68.

7 Tamże.

8 J. Krzyżanowski, *Twórczość Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1970, s. 292.

Bolesław Prus także znał dobrze twórczość Turgieniewa, biblioteka autora *Lalki* zawierała 12-tomowe utwory zebrane pisarza rosyjskiego oraz monografię o nim autorstwa Jurija Sołowjowa. Nieprzypadkowa wydaje się także zbieżność poszczególnych utworów oraz postaci Prusa i Turgieniewa.

Poetyka utworów Turgieniewa służyła jako przykład podczas pisania własnych opowiadań przez Adama Szymańskiego⁹ oraz Ignacego Sewera-Maciejowskiego¹⁰. Znane jest przypuszczenie, że oblicze psychologiczne bohaterów Turgieniewa wpłynęło na kreację postaci kobiecych w powieściach Tadeusza Micińskiego *Nietota* i *Nauczyciel*¹¹. Maniera narracyjna Turgieniewa okazała się nie bez znaczenia dla Wacława Sieroszewskiego, kiedy pisał swoje utwory, będąc na zesłaniu. Turgieniewa czytali po niemiecku Karol Irzykowski¹² (w oryginale zaś – Zofia Nałkowska¹³ i Władysław Orkan¹⁴).

Turgieniew był niezwykle popularny w wielu kręgach społeczeństwa polskiego: mówiono o nim w pociągach, salonach, otoczeniu arystokratycznym. Jednakże właśnie w środowisku arystokratycznym był on odbierany jako „moskał”, „buntowniczy i niejasny” artysta¹⁵.

1.2. Lew Tołstoj jako namiętny oskarżyciel caratu

Twórczość innego powieściopisarza rosyjskiego – Lwa Tołstoja – właśnie na przełomie XIX/XX wieku zyskała sławę w Polsce¹⁶. Należy

9 J. Kądziała, Szymański A. [w:] *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, t. 4, Warszawa 1971, s. 410.

10 E. Łoch, *Twórczość nowelistyczna Ignacego Maciejowskiego-Sewera*, Wrocław 1971, s. 159.

11 E. Rzewuska, *O dramaturgii Tadeusza Micińskiego*, Wrocław 1977, s. 64; J. Tynecki, *Inicjacja mistyka*, Łódź 1976, s. 156.

12 K. Irzykowski, *Notatki z życia*, Warszawa 1964, s. 117.

13 Z. Nałkowska, *Dzienniki*, oprac. H. Kirchner, t. 2, s. 182.

14 J. Dużyk, *Władysław Orkan*, Warszawa 1975, s. 37.

15 S. Żeromski, *Dzienniki*, t. 2, Warszawa, s. 56.

16 F. Grzegorzczak, *Lew Tołstoj w Polsce*, Warszawa 1964.

uwypuklić ważną okoliczność recepcji Tołstoja przede wszystkim jako namiętnego oskarżyciela caratu¹⁷.

W latach 90. XIX wieku w Polsce były dobrze znane jego powieści: *Wojna i pokój*, *Anna Karenina*, *Zmartwychwstanie*; przekładano na język polski także inne utwory: *Śmierć Iwana Iljicza*, *Gospodarz i robotnik*, *Szczęście rodzinne*, *Trzy przypowieści*, *Władza mroku*, *Żywy trup*, *Owoce oświaty*, *Za co?*, *Szybkonogi*, *Sonata Krejzerowska* i inne. Wzrasta zainteresowanie Tołstojem moralistą i publicystą, przekładane są jego artykuły: *Co to jest sztuka?*, *Ogromny grzech*, *Spowiedź*, *Nie mogę milczeć* i inne.

Utwory Lwa Tołstoja zdobywały też powodzenie na polskiej scenie. Jako pierwsza, w 1898 roku, światło dzienne ujrziała sztuka *Owoce oświaty* (Teatr Polski, Poznań), zaś jedną z najbardziej popularnych była *Władza mroku*, którą wystawiono po raz pierwszy w 1900 roku we lwowskim teatrze Stanisława Skarbka. Rolę Anisji odegrała w niej Gabriela Zapolska, sam zaś spektakl był wysoko oceniony przez Jana Kasprowicza¹⁸. *Władza mroku* była wystawiana w Krakowie (1900–1908), Łodzi (1910, 1913, 1915, 1917), Warszawie (1917)¹⁹. Żywą interpretację sceniczną otrzymała powieść *Zmartwychwstanie*, wystawiana we Lwowie, w Poznaniu, w Warszawie i Wilnie²⁰. Największą popularność zdobyła sztuka *Żywy trup*, wystawiona na scenach Warszawy, Krakowa i Poznania trzydzieści razy²¹.

Twórczość Lwa Tołstoja wzbudzała zainteresowanie nie tylko czytelnika i widza, lecz także krytyki literackiej owego czasu, zaś przed 1914 rokiem został zgromadzony już dość bogaty historycznoliteracki materiał badawczy²².

17 F. Grzegorzczak, *Z dziejów recepcji L. Tołstoja w Polsce* [w:] „Przegląd Humanistyczny” 1961, nr 6, s. 94.

18 J. Kasprowicz, *W królestwie ciemności* [w:] „Kurier Lwowski” 1900, nr 42.

19 M. Wosiek, *Historia teatrów ludowych*, Wrocław 1975, s. 189; M. Jackiewicz, *Tołstoj na scenach polskich (1898–1976)*, „Studia Polono Slavica Orientalia” 1979, t. 5, s. 69–70.

20 Tamże, s. 81.

21 Tamże, s. 62.

22 E. Kołodziejczyk, *Bibliografia sławoznawstwa polskiego*, Kraków 1911.

Klasyki literatury polskiej XIX wieku, każdy na swój sposób, jednakże adekwatnie do specyfiki talentu Tołstoja, zareagowali na jego twórczość artystyczną. Poetyka i osobowość pisarza rosyjskiego wzbudzały zainteresowanie Elizy Orzeszkowej, o czym świadczą jej listy. W liście do Leopolda Meyeta z dnia 30 lipca 1901 roku zwracała się ona, że czyta interesujące broszury Tołstoja, Cziczierina i innych²³. W korespondencji z profesorem Ignacym Baranowskim znajdujemy kolejne wzmianki o tym, że Orzeszkowa czytała po rosyjsku *Zmartwychwstanie* Tołstoja. Pisarka zachęca również naukowca do lektury beletrystyki, do sięgnięcia po tę „oryginalną i zapewne genialną rzecz”, chociaż zaznacza, że nad niektórymi jej doktrynami można dyskutować²⁴.

W liście z 1908 roku, w którym Eliza Orzeszkowa ustosunkowała się do jubileuszu 80-lecia urodzin Lwa Tołstoja, występuje on jako „wielki artysta i wielki myśliciel”. Pisarka zaznacza, że Tołstoj unosi się nad całą dziedziną sztuki i myśli jako „apostoł miłości do ludzi”. Autorka *Nad Niemnem* uważa, że wielkie umysły rządzą światem, ale tylko wielkie serca ratują świat. Sądzi, że każdy, kto wierzy w tę oczywistą, zdawałoby się, prawdę, nawet nie zgadzając się z poglądami Lwa Tołstoja, powinien przyznać, że jest on jednym z tych, którzy prowadzą świat ku zbawieniu. Życzy Jubilatowi, żeby ten „wielki obrońca miłości i świata wśród nienawiści i nieprawdy” żył jak najdłużej i prowadził swój naród ku wyzwoleniu²⁵.

O obecności Tołstojowskiego kolorytu w *Chamie* i *Australijczyku* pisała Maria Żmigrodzka²⁶. Artystyczne odkrycia Tołstoja okazały się inspirujące dla całego pokolenia pisarzy polskich, w tym dla Józefa Ignacego Kraszewskiego i Bolesława Prusa. Dość interesująca jest wypowiedź Henryka Sienkiewicza na temat rosyjskiego pisarza, sformułowana jako odpowiedź na ankietę czasopisma „Russkije wiadomości” z 1908 roku: „Tołstoj to najwyższe drzewo w potężnym lesie rosyjskiej

23 E. Orzeszkowa, *Listy zebrane*, t. 4, Wrocław 1959, s. 72.

24 Tamże, s. 68.

25 *Толстой и зарубежный мир* [w:] *Литературное наследство*, t. 75, kn. 1, s. 98.

26 M. Żmigrodzka, E. Orzeszkowa [w:] *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, t. 2, Warszawa 1966, s. 58.

twórczości literackiej²⁷. Postrzegał on Tolstoja jako obrońcę ponizonych, piewę wolności i głosiciela ideałów ogólnoludzkich. O ile Sienkiewicz nie podzielał Tolstojowskich idei, nazywając koncepcję pisarza „wzniosłą, lecz naiwną”²⁸, to ich oddziaływania doświadczyli na sobie Jan Kasprówicz, Stanisław Witkiewicz, Andrzej Niemojewski, Leopold Staff²⁹.

Bliskość Tolstojowskiej etyki odczuwalna jest w *Szkiću* Adama Szymańskiego, autora broszury *Lew Tołstoj. Istota jego działalności* (1911)³⁰. *Zmartwychwstanie* Lwa Tołstoja głęboko poruszyło Adolfa Dygasińskiego, czego świadectwem są jego listy do córki, pisane w 1900 roku³¹. Wacław Sieroszewski w *Szkićach podróżnika* wspominał o tym, że w czasie swojej podróży do Japonii dyskutował o Tołstoju z pewną znajomą Angielką³².

Ślady oddziaływania *Władzy mroku* Tołstoja można odkryć w dramacie Stanisława Wyspiańskiego *Kłątwa*³³. Opowiadanie Tołstoja *Śmierć Iwana Iljicza* stało się swoistą inspiracją dla powieści Ignacego Dąbrowskiego *Śmierć*³⁴. W powieści Tadeusza Micińskiego *Nietota* mówi się o „Tolstojowskiej wierze w ocalającą wartość ofiary i cierpienia”³⁵, a w *Xiędzu Fauście* scena dialogu w więzieniu była wykreowana pod wrażeniem rozmyślań o Tołstoju³⁶.

Bazyli Białokozowicz zgromadził bogaty materiał, dotyczący tematu zainteresowania twórczością Lwa Tołstoja wśród pisarzy polskich: Jó-

27 A. Семчук, *Л.Н. Толстой в польской критике (1899–1908)*, «Яснополянский сборник» 1960, s. 442.

28 H. Sienkiewicz, *O Tołstoju* [w:] tegoż, *Pisma zapomniane i niewydane*, Lwów 1922, s. 381.

29 I. Maciejewska, *Leopold Staff*, Warszawa 1965, s. 162–164, 260.

30 J. Kądziała, *Szymański A.* [w:] *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, t. 4, Warszawa 1971, s. 412–415.

31 A. Dygasiński, *Listy*, oprac. J.Z. Jakubowski, A. Górski, T. Nuchowski, Wrocław 1972, s. 20, 544.

32 W. Sieroszewski, *Dziela*, t. 18, Kraków 1961, s. 115.

33 A. Okońska, *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1971, s. 162.

34 K. Gulecka, *Dąbrowski i Tołstoj*, „Kamena” 1961, nr 9, s. 5.

35 M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1992, s. 171.

36 S. Eile, *Antypowieści Micińskiego a estetyka młodopolska* [w:] *Studia o Micińskim*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1979, s. 116.

zefa Ignacego Kraszewskiego, Jana Kasprowicza, Leo Belmonta, Zenona Przesmyckiego, Józefa Weysenhoffa, Marii Konopnickiej, Wacława Gomulickiego, Stanisława Przybyszewskiego³⁷. Jednakże ta lista okaże się jeszcze bardziej pełna, jeżeli włączymy tutaj imiona Władysława Orkana³⁸, Karola Irzykowskiego³⁹, Stanisława Witkiewicza⁴⁰. Zaslugują na uwagę spostrzeżenia Tadeusza Grabowskiego⁴¹ i Józefa Spytkowskiego⁴², że Lew Tołstoj występował w charakterze nauczyciela dla krytyka Brzozowskiego.

Zapoznanie się z utworami Lwa Tołstoja stawało się wydarzeniem, było odbierane jako świadectwo wtajemniczenia w światową kulturę artystyczną, zarówno pisarzy zwolenników realizmu, jak i wielbicieli modernizmu w literaturze.

1.3. Kontrowersyjny i genialny Dostojewski. Klasyczny i swój wśród polskich modernistów

Na przełomie XIX/XX w. czytelnik polski zaczyna w całej pełni odbierać twórczość Fiodora Dostojewskiego, właśnie wtedy przygotowany jest grunt dla jego oddziaływania na literaturę polską, w której pogłębia się zainteresowanie problematyką filozoficzną i samoanalizą psychologiczną, podobnie jak w krajach europejskich i skandynawskich.

Z utworami Dostojewskiego czytelnik polski zapoznał się jeszcze w latach 70. XIX w., zarówno w oryginale, jak też w przekładach na język francuski⁴³. W 1887 roku przełożono na język polski *Zbrodnię i karę*. Przy całościowym natomiast spojrzeniu można w tym czasie od-

37 B. Бялокозович, *Лев Толстой в восприятии польских писателей*, „Československa Rusistika” 1978, nr 5, s. 153–158.

38 S. Pigoń, *Władysław Orkan*, Kraków 1958, s. 240–241.

39 W. Głowala, *Sentymentalizm i pedanteria. O systemie estetycznym K. Irzykowskiego*, Wrocław 1972, s. 60.

40 E. Rzewuska, *O dramaturgii T. Micińskiego*, Wrocław 1977.

41 T. Grabowski, *Krytyka literacka w Polsce w epoce realizmu i modernizmu*, Poznań 1934.

42 J. Spytkowski, *S. Brzozowski estetyk-krytyk*, Kraków 1939, s. 42–68.

43 J. Kulczycka-Saloni, *Dostojewski w Polsce*, „Miesięcznik Literacki” 1972, nr 3, s. 36–48.

notować mniejszą popularność jego utworów w Polsce niż na przykład w Danii czy Francji. Charakterystyczna jest szczególna kategoryczność, swego rodzaju „pro” i „contra” w sądach o twórczości Dostojewskiego. Szczególnie były odczuwalne doniesienia dotyczące życia duchowego pisarza, faktów jego biografii, akcentowano jego antypolskie nastawienie. Niektórzy krytycy postrzegali go jako zwolennika samodzierżawia. Jednakże w tym ogólnym nurcie wyróżnia się ocena jego twórczości wystawiona przez pisarzy starszego pokolenia, którzy akceptująco wypowiadali się o utworach rosyjskiego artysty słowa (Eliza Orzeszkowa, Bolesław Prus)⁴⁴.

W latach 90. XIX stulecia w Polsce wzrasta liczba przekładów utworów Dostojewskiego i recenzji o nich. Psychologiczne eksperymenty Dostojewskiego, zainteresowanie tajemnicą psychiki ludzkiej sprzyjały ożywionej dyskusji o jego twórczości w środowisku modernistów. Zachowały się wypowiedzi Stanisława Przybyszewskiego o utworach pisarza, zbliżone do filozoficzno-estetycznych idei manifestu Młodej Polski, jakim był *Confiteor*. Twórczość Dostojewskiego jako całość była oceniana wieloaspektowo (analiza psychologiczna, badanie „otchłani” świata wewnętrznego współczesnego człowieka, światopoglądowe ukierunkowanie powieści i in.), nie uszły uwadze także możliwości teatralne przede wszystkim takich jego utworów literackich, jak *Zbrodnia i kara*, *Idiota*, *Bracia Karamazowowie*, *Wieś Stiepanczikowo i jej mieszkańcy*, *Wujkowy sen*. Znane są ich adaptacje sceniczne⁴⁵.

Dostojewski oddziaływał, chociaż w różnym stopniu, na wielu pisarzy polskich tego i późniejszego okresu: Orzeszkową, Kasprowicza, Dąbrowską, Iwazkiewicza. Nie dysponujemy bezpośrednimi wypowiedziami Henryka Sienkiewicza o Dostojewskim, jednakże w związku z powyższym może być interesujące świadectwo o pisarzu rosyjskim innego ówczesnego intelektualisty – zaprzyjaźnionego z Sienkiewiczem Adama Grzymały-Siedleckiego:

44 F. Sielicki, *Dostojewski w kręgu pisarzy polskich na przełomie XIX–XX wieku*, „Przegląd Humanistyczny” 1971, nr 5, s. 79–82.

45 T. Poźniak, *Dostojewski a modernizm polski*, „Przegląd Humanistyczny” 1971, nr 5, s. 73–78.

(...) imponowała mu (Sienkiewiczowi – A.B.) w Dostojewskim siła wstrząsów duchowych i nie odrzucała, jak wielu innych, „dostojewszczyzna”, zdolność głębokiego moralnego sondowania, jednakże nie mógł on pogodzić się z nim jako artystą. Twórczość była dla Sienkiewicza problemem pierwszorzędym⁴⁶.

Krytyka rosyjska odnotowywała bliskość Sienkiewicza i Dostojewskiego: zwłaszcza w powieści *Bez dogmatu* zestawiane były postacie Raszkolnikowa i Płoszowskiego⁴⁷, ten sam utwór jako zbliżony „do świata artystycznego autora *Idioty*” nazywano także w polskich rozprawach – Teodora Parnickiego⁴⁸ i Juliana Krzyżanowskiego⁴⁹.

Inny problem, jeżeli uwzględnić najbardziej szeroki kontekst literatury przełomu stuleci, stanowi pytanie o to, jak określić specyfikę związków z poetyką Dostojewskiego u pisarzy całkowicie pogrążonych w żywiole estetyki modernistycznej. Nazwiemy to drugim poziomem recepcji Dostojewskiego w Polsce. Janina Kulczycka-Saloni zaznaczała, że jest to jeden z głównych problemów literatury polskiej. Bez jego rozwiązania trudno byłoby mówić o pełnym obrazie Młodej Polski⁵⁰.

Na recepcję twórczości Dostojewskiego w Polsce rzucała cień szczególna sytuacja przełomu XIX/XX wieku, kiedy kruszyły się stare normy, a świat, postrzegany jako stabilny, zaczęto odbierać jako chaos nie do pokonania. Nie jest przypadkowe również to, że Dostojewski znajdował swojego czytelnika i artystę-wielbiciela w niekonwencjonalnych warunkach.

Dostojewski okazał się bliski całej generacji modernistycznej i – jak pisze Maria Podraza-Kwiatkowska – generacji, która boleśnie odczuwała samotność w obliczu niepewnego Boga, absurdu śmierci, niezgłębionej tajemnicy istnienia⁵¹.

46 A. Grzymała-Siedlecki, *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim*, Kraków 1967, s. 65.

47 Л. Шепелевич, *Без догмата*, Харьков 1894, s. 154.

48 T. Parnicki, *Leonow a Dostojewski*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1935, nr 41, s. VIII–IX.

49 J. Krzyżanowski, *Twórczość Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1970, s. 437.

50 J. Kulczycka-Saloni, *Dostojewski w Polsce...*, s. 36.

51 M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy, dekadenci, herosi*, Kraków 1985, s. 86.

Dla pisarzy-modernistów pociągający okazali się artyści podnoszący globalne problemy filozoficzne i egzystencjalne. Jednym z pierwszych stał się wśród nich właśnie Dostojewski. W twórczości autora *Biesów*, odbieranego w środowisku modernistycznym głęboko subiektywnie, akcentowane były nieraz motywy metafizyczne, psychopatologiczne, anarchiczne, dochodziło do jawnego przetasowania wartości i kategorii w stworzonym przez niego systemie estetycznym i aksjologicznym.

Poetyka Dostojewskiego była włączana przez modernistów nawet w atmosferę zabawy intelektualnej i artystycznej, okazywała się jakby w kreowanej przestrzeni subiektywnego odbioru. W tym wypadku można wprowadzić specyficzną kategorię – „kategorię obecności” Dostojewskiego w nowym świecie idei i dopiero kształtujących się koncepcji estetycznych. „Kategoria obecności” ujawnia się przy analizie drugiego poziomu recepcji twórczości Dostojewskiego na przełomie XIX/XX wieku. u pisarzy orientacji skrajnie modernistycznej. Wśród nich pierwsze miejsce należy się Stanisławowi Przybyszewskiemu. Gabriela Matuszek, znana badaczka spuścizny autora *Krzyku*, w swoich rozprawach naukowych niejednokrotnie uwypukla znaczenie rosyjskiego pisarza dla twórczości Przybyszewskiego⁵².

Warto przypomnieć na marginesie głównego wątku o mocnym oddziaływaniu Przybyszewskiego na rosyjskich symbolistów, jego ogromnej popularności w Rosji na początku XX wieku, kiedy to „błazni młodzieńcy” i „anemiczne panny” na uniwersytecie w Petersburgu dyskutowali do rana o powieści *Homo sapiens* i o jej bohaterze Falku. Przybyszewski był fenomenalnie znany w Rosji przełomu XIX/XX wieku⁵³, o czym będzie mowa dalej. W związku z tym należy poprzeć tezę Edwarda Bonieckiego, że popularności autora *Synów ziemi* sprzyjało jego wcześniejsze zanurzenie w Dostojewskim⁵⁴.

52 G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny*, Kraków 2002; też: *Der Geniale Pole? Niemcy o Stanisławie Przybyszewskim (1892–1992)*, Kraków 1996.

53 A. Moskwin, *Stanisław Przybyszewski w kulturze rosyjskiej końca XIX – początku XX wieku*, Warszawa 2007

54 E. Boniecki, *Struktura „Nagiej duszy”. Studium o Stanisławie Przybyszewskim*, Warszawa 1993, s. 25.

W twórczości Przybyszewskiego najpełniej krystalizowały się duchowo-intelektualne poszukiwania epoki, co potwierdza częściowo jego recepcja przez współczesnych, przez pisarzy jego pokolenia. Według świadectwa Tadeusza Boya-Żeleńskiego był on freudowskim snem naszej duszy, a ściślej – freudowską lekcją snów, marzeń tej duszy⁵⁵. W opinii Karola Irzykowskiego jedną z głównych zasług pisarza jest europeizacja literatury polskiej, zakorzenienie się w niej dwóch niezgłębianych składników: tajemnicy i grzechu⁵⁶.

Przybyszewski, w odróżnieniu od swoich poprzedników, zaakceptował Dostojewskiego od razu. W *Moich współczesnych*, po lekturze *Zbrodni i kary* (wspólnie z kolegą), wyznawał:

A nie pomnę szczytniejszego obchodu wigilii Bożego Narodzenia nad tę wigilijną noc, w którejśmy od wieczora do rana samego pierwszego święta jednym tchem przeczytali „Winę i karę” Dostojewskiego.

Przez cały następny dzień nie byliśmy w stanie do siebie przemówić, zdawało nam się, żebyśmy sprofanowali to olbrzymie wrażenie, jakie ten utwór na nas wywarł, gdybyśmy o nim mówili⁵⁷.

1.4. Wyjątkowość Sałtykowa-Szczedriny. Sympatia do Polski i Polaków. Specyfika jego odbioru jako tępicieła rusyfikacji

Specyfika polskiej recepcji utworów Sałtykowa-Szczedriny jest oczywista przy porównaniu jej z czeską⁵⁸. Zainteresowanie twórczością pisarza było w Polsce żywe i konsekwentne, oceniano nie tyle oryginalność i egzotykę jego maniery pisarskiej, ile ostre, polityczne ukierunkowanie jego satyry przeciwko samodzierżawiu.

Utwory rosyjskiego satyryka były czytane w oryginale i wywoływały gorący odzew w najbardziej różnorodnych kręgach społecznych, co potwierdzają liczne fakty, przywoływane w rozległej monografii pol-

55 T. Boy-Żeleński, *Reflektorem w mrok*, Warszawa 1985, s. 66.

56 K. Irzykowski, *Pierwszy bilans Przybyszewskiego i jego rehabilitacja*, „Wiadomości Literackie” 1926, nr 1, s. 107.

57 S. Przybyszewski, *Moi współcześni. Wśród obcych*, Warszawa 1926, s. 50–51.

58 V. Vlašínová, *Satira okřídlena fantazií*, Praha 1975, s. 274.

skiego rusycysty Tadeusza Szyszki *Sałytkow-Szczedrin w literaturze polskiej w latach 1872–1914*.

„Dominującą funkcję” dorobku Michaiła Sałytkowa-Szczedrina, obok prozy Iwana Turgieniewa i Lwa Tołstoja, określało szereg aspektów.

Po pierwsze, dla będącego w nienajlepszej sytuacji społeczeństwa polskiego pociągające były nienawiść i sarkazm pisarza, który w swoich utworach biczował biurokratyczny system państwowy. Po drugie, same obrazy i motywy Sałytkowa-Szczedrina były wykorzystywane przez polską publicystykę do walki z rusefikatorską polityką caratu.

Wielce znacząca okazała się także sympatia, jaką pisarz rosyjski obdarzał Polaków, których poznał jeszcze pobierając naukę w liceum w Carskim Siole. Przyszły satyryk zostawał wtedy pod intelektualnym oddziaływaniem profesora Uniwersytetu Petersburskiego, Polaka Ignacego Iwanowskiego. Więzy przyjaźni łączyły Sałytkowa-Szczedrina także z polskimi zesłańcami w Wiatce.

Warto zaakcentować jeszcze jeden aspekt. Sałytkow-Szczedrin jako redaktor naczelný pisma „*Otieczestwiennyje zapiski*” dużo zrobił na rzecz popularyzacji literatury polskiej w Rosji, preferując nie prozę francuskiego naturalizmu, lecz publikując utwory Elizy Orzeszkowej, Bolesława Prusa, Henryka Sienkiewicza i innych.

1.5. Odnowione odczytania wcześniejszej klasyki i odbiór rosyjskich pisarzy nowoczesnych

Sukces, jaki odniosła w Polsce powieść Turgieniewa, Tołstoja, Dostojewskiego, która wchłonęła rosyjską tradycję klasyczną sięgającą początku i pierwszej połowy stulecia, sprzyjała popularyzacji, „odkryciu” na nowo i przeczytaniu na przełomie wieków utworów Aleksandra Puszkina⁵⁹, Michaiła Lermontowa⁶⁰ i Mikołaja Gogola⁶¹.

59 M. Toporowski, *Puszkin w Polsce*, Warszawa 1950, s. 319.

60 B. Mucha, *Michał Lermontow w literaturze polskiej lat 1841–1914*, Warszawa 1975, s. 320.

61 *Pisarze i krytycy. Z recepcji nowożytnej literatury rosyjskiej w Polsce*, Wrocław 1975.

Na przykład proza Gogola była przekładana w XIX wieku w kilku redakcjach czasopism, sukces na scenie odnosiły jego sztuki *Ożenek* i *Rewizor*. Bez względu na nieliczne opinie o jego utworach spuścizna Gogola pociągała pisarzy polskich, a zwrócenie się do niej było warunkiem przeniknięcia w oryginalność kultury rosyjskiej.

Charakterystyczny jest fakt, że polska młodzież bojkotowała obchodzone w 1902 roku pięćdziesięciolecie śmierci Gogola. W Sandomierzu gimnazjaliści demonstracyjnie demolowali wręczone im portrety rosyjskiego pisarza, okazując tym gestem sprzeciw wobec rusyfikacji i nadmiernie propagowanej przez niektórych nauczycieli powieści *Taras Bulba*, w której pisarz – według ówczesnej opinii – „ranił uczucia Polaków”⁶². W prasie owego czasu odnotowywano, że młodzież protestowała nie dlatego, iż nie okazywała współczucia wobec tego, co było u Gogola prawdą. Po prostu miała inne oczekiwania. Gdyby jej pozwolono uczcić Mickiewicza, uczciłaby także Gogola⁶³. Takiego rodzaju reakcja była umotywowana tym, że nieco wcześniej zabroniono uczczenia jubileuszy Mickiewicza i Słowackiego. Scenograf Andrzej Pronaszko zauważył, że uczniów rosyjskiej szkoły realnej siłą spędzano na inscenizacje teatralne utworów Gogola, w których dominowały jego idee mistyka oraz apologety caratu i prawosławia: *Wyimki z korespondencji z przyjaciółmi*, dygresje liryczne w *Martwych duszach*⁶⁴.

Obiektywny obraz recepcji utworów Gogola w Polsce odzwierciedlają daty pojawiania się ich przekładów na język polski: *Płaszcz* (1844), *Rewizor* (1846), *Portret* (1857, 1871, 1877), *Martwe dusze* (1876), *Ożenek* (1911, 1912). Można zatem konstatować, że jeszcze przed przełomem XIX–XX wieku Polacy dość dobrze znali prozę Gogola, zaś jego sztuki niejednokrotnie były wystawiane na scenach Warszawy, Krakowa, Łodzi, Wrocławia, Poznania.

62 J. Madey, M. Laskowski, *Ruch wolnościowy młodzieży szkolnej w Sandomierzu (1899–1906)*, „Niepodległość” 1935, t. 12, s. 366.

63 S. Sariusz-Zaleski, *Mysli humorysty o życiu*, Warszawa 1902, s. 76.

64 A. Pronaszko, *Zapiski scenografa*, Warszawa 1976, s. 169.

Jeżeli zaś mówić o oddziaływaniu Gogoła na literaturę polską, to należałoby wymienić nazwiska Kraszewskiego⁶⁵, Prusa oraz Sienkiewicza⁶⁶.

Szczególną popularność zdobyły w Polsce wiersze Nikołaja Niekrasowa, które recytowano w oryginale, czytano podczas wieczorów literackich, rozpowszechniano wśród młodzieży⁶⁷. Sprzyjały temu zarówno zainteresowanie samego Niekrasowa Polską, duchowo silnie z nią związanego, jak i polskie motywy jego utworów.

W polskiej krytyce literackiej przełomu wieków zauważalne jest też zainteresowanie twórczością innych pisarzy rosyjskich XIX stulecia: Aleksandra Bestużewa-Marlińskiego, Iwana Gonczarowa, Nikołaja Czernyszewskiego, Gleba Uspienskiego, Aleksandra Ostrowskiego, Afanasija Feta, Fiodora Tiutczewa i innych⁶⁸.

W tym czasie do polskiego życia kulturalnego przedostają się utwory pisarzy, którzy odkryli tematykę i problematykę literatury XX wieku. Czytelnik polski zainteresował się Antonim Czechowem. Zachowały się poszczególne świadectwa o intensywnym czytaniu utworów Czechowa przez inteligencję polską⁶⁹. Krytyka podkreślała swoistość jego analizy psychologicznej, zmysł obserwacji, obiektywność artystyczną, bogactwo motywów w jego arsenale pisarskim. Z nazwiskiem Czechowa łączono początek przełomu w historii literatury rosyjskiej i nowy etap rozwoju sztuki europejskiej. Poszukiwania artystyczne Czechowa harmonizowały z nowatorskimi dążeniami ówczesnych pisarzy polskich.

Twórczością autora *Trzech siostr* interesowali się Stanisław Brzozowski, Władysław Orkan, w bibliotece Bolesława Prusa znajdowały się trzy tomy jego opowiadań⁷⁰, w młodości czytali go Zofia Nałkowska

65 A. Bar, *Charakterystyka i źródła powieści Kraszewskiego*, Warszawa 1924, s. 172–174.

66 F. Araszkiewicz, *Prus i jego ideały życiowe*, Lublin 1925, s. 124, 173–175; J. Birkenmajer, *Prace o Sienkiewiczu*, „Pamiętnik Literacki” 1935, s. 618.

67 J. Orłowski, *Niekrasow w Polsce*, Warszawa 1982.

68 *Zwierciadło prasy: Czasopisma polskie XIX wieku o literaturze rosyjskiej*, Warszawa 1978.

69 R. Jabłonowski, *Wspomnienia. 1905–1928*, Warszawa 1962.

70 H. Ilmurzyńska, A. Stępnowska, *Księgozbiór B. Prusa*, Warszawa 1965.

i Jarosław Iwaszkiewicz⁷¹. W literaturoznawstwie polskim podejmowano kwestię oddziaływania dramaturgii Czechowa na sztuki Jana Kisielewskiego i Tadeusza Rittnera⁷².

Literatura rosyjska przełomu XIX/XX wieku zaczyna być oceniana w Polsce w kontekście kultury światowej, w tym także rosyjska krytyka literacka, na czele z Wissarionem Bielińskim, którego nazwisko już w latach 70. XIX wieku figuruje w polskich encyklopediach.

2. *I vice versa*. Estetyka recepcji literatury polskiej w Rosji

Polsko-rosyjskie związki literackie na przełomie XIX/XX wieku były jednakowo dynamiczne z obu stron.

Pisarze polscy starszego pokolenia nadal cieszą się w tym czasie uznaniem w Rosji. Na przełomie wieków ukazują się cztery wydania utworów zebranych Elizy Orzeszkowej (w latach 1899, 1902, 1902–1910, 1907–1919 – Petersburg, Kijów, Charków), utwory zebrane Bolesława Prusa (1888–1900 – Kijów) i Henryka Sienkiewicza (1899–1900 – Kijów, Charków), trzy zbiory opowiadań Marii Konopnickiej (1911). Utwory pisarzy polskich publikowały znaczące rosyjskie pisma tych czasów: „Otieczestwiennyje zapiski”, „Wiestnik Jewropy”, „Russkaja mysl”, „Russkoje bogatstwo”, „Russkaja biesieda”, „Żywopisnoje obozrienije”, „Sowriemiennyj mir”.

Dzieła polskich autorów odnosiły sukces wśród najprzeróżniejszych rzesz czytelniczych. Pod względem popularności Sienkiewicz rywalizował w Rosji z Lwem Tołstojem. Powstawały szkice nawiązujące do utworów pisarzy polskich bądź ich przeróbki literackie, między innymi powieści *Cham*, *Niziny*, *Dziurdziowie* Elizy Orzeszkowej. Były one znane w kręgu czytelnika masowego.

Motywy zaczerpnięte z utworów pisarzy polskich służyły jako inspiracja do poszukiwań twórczych pisarzy rosyjskich – na przykład

71 M. Jakóbiec, *Czechow i literatura polska*, „Slavia Orientalis” 1961, nr 3, s. 131–152.

72 Z. Kaszewski, *Tadeusz Rittner* [w:] *Literatura okresu Młodej Polski*, t. 2, Warszawa 1967, s. 337.

wiersz Bunina *Modlitwa wieczorna*, zainspirowany opowiadaniem Sienkiewicza *Idylla*.

O literaturze polskiej pisali najbardziej znani twórcy rosyjscy tamtego czasu, poszczególne powieści (*Ogniem i mieczem*, *Bez dogmatu*, *Rodzina Połanieckich* Sienkiewicza i inne) były poddawane ożywionej polemice.

Wielką popularnością cieszyli się w Rosji autorzy polscy, których twórczość krystalizowała się właśnie na przełomie XIX/XX wieku. W tym okresie ukazują się utwory zebrane Władysława Stanisława Reymonta, Gabrieli Zapolskiej, Andrzeja Niemojewskiego. Jako najbardziej popularne wśród utworów Reymonta uważano powieści *Ziemia obiecana* i *Chłopi*. Powieść *Chłopi* zestawiano z *Wsią* Iwana Bunina, z utworami Fiodora Rieszetnikowa, Gleba Uspienskiego, Antoniego Czechowa, którzy we własnej twórczości wielką uwagę poświęcali tematyce wiejskiej⁷³.

Uwagę rosyjskiego czytelnika przykuwały artystyczne ujęcia moralności mieszczańskiej w dramacie Gabrieli Zapolskiej i nieco egzotyczny temat, związany z życiem i obyczajowością Jakutów, w twórczości Waclawa Sieroszewskiego. Cieszyły się sukcesem utwory pisarzy, zawierające wspólną dla Polski i Rosji tematykę rewolucji 1905–1907 roku: Gustawa Daniłowskiego, Andrzeja Struga i innych.

2.1. Fenomen Przybyszewskiego – „meteora Młodej Polski”

Dobrze też znano w Rosji literaturę skrajnie modernistyczną. Stanisław Przybyszewski był postrzegany jako „talent wybitny i olśniewająca”, „argonauta nowej sztuki”, „przywódca i prekursor polskiego modernizmu”⁷⁴. Andriej Moskwin słusznie podkreśla:

Po wielkim sukcesie odniesionym w Niemczech i Polsce Przybyszewskiego zaczęła przyciągać Rosja, jakby przeczuwał, że na bezkresnych przestrzeniach tego kraju uda mu się zrobić karierę, której siła

73 Л. Козловский, «Власть земли» в польской литературе, «Русские ведомости» 1910, nr 131, s. 3–4.

74 Е. Загорский, Письмо о польской литературе, «Русская мысль» 1911, nr 9, s. 29.

i zasięg nie będzie się różnić od niemieckiej czy polskiej, a może nawet je przewyższy. Jak się później okazało, nie zawiódł się w swoich oczekiwaniach.⁷⁵

W latach 1905–1906 w wydawnictwie „Skorpion” ukazuje się czterotomowy wybór jego utworów. Wielokrotnie były wydawane powieści Przybyszewskiego *Homo sapiens*, *Synowie ziemi*, *De profundis*. Znamienne jest to, że już w roku 1911 ukazuje się w Rosji książka o Przybyszewskim autorstwa Siergieja Dawydowa⁷⁶. Kontekst dla odczytania twórczości autora *Śniegu* stanowiła recepcja bardzo popularnych i znanych w tamtych czasach pisarzy zachodnioeuropejskich: Maurycyego Maeterlincka, Henryka Ibsena, Augusta Strindberga, Knuta Hamsuna, Gerharta Hauptmanna.

Przychylnie pisał o Przybyszewskim Jewgienij Aniczkow⁷⁷. Z drugiej strony rozgorzała też dyskusja wokół podstawowych problemów jego twórczości⁷⁸. Wzięli w niej udział Łesia Ukrainka, Waśław Worowski, Włodzimierz Korolenko i inni. W wirach ożywionej dyskusji dołączyli się ze swoimi komentarzami do dyskursu Aleksander Błok, Andriej Bieli, Konstanty Balmont.

Potrzebują przewartościowania nieodpowiadające dzisiejszemu odbiorowi tezy literaturoznawstwa radzieckiego, na przykład stwierdzenie Tamary Agapkinej:

Mimo popularności pisarza w Rosji było widoczne, że nie stał się on łącznikiem między literaturą polską i rosyjską. Propagowany przezeń indyferentyzm wobec życia społecznego był obcy literaturze rosyjskiej, w której silne pozostały tradycje wyzwoleńczo-demokratyczne, tradycje głębokiego humanizmu, realizmu⁷⁹.

75 A. Moskwin, *Stanisław Przybyszewski...*, s. 34.

76 С. Давыдов, *Жизнь одинокой души. О Станиславе Пишбишевском*, Москва 1911.

77 Е. Аничков, *Литературные образы и мнения*, Санкт-Петербург 1903.

78 *Русская и польская литература конца XIX – начала XX в.*, Москва 1981, s. 249–250.

79 Т. Агапкина, *Росыјские контакты Станислава Прибышевского* [w:] *Станислав Прибышевский. В 50-летие згону писарза*, Ossolineum 1982, s. 166.

Najważniejsza okazała się polemika Przybyszewskiego i Lwa Tołstoja: traktaty *Aforyzmy i preludia* oraz *Co to jest sztuka?* Tołstoj nie był w stanie zaakceptować też Przybyszewskiego, że artysta uplasowuje się ponad życiem i ponad światem⁸⁰.

Wśród innych koryfeuszy Młodej Polski zyskali uznanie w Rosji Kazimierz Tetmajer, Jan Kasprówicz, Waław Berent.

Literaturę polską w Rosji cenili i subtelnie popularyzowali Walery Briusow, Aleksander Błok, Anna Achmatowa, Marina Cwietajewa. Ich zainteresowania obejmowały nie tylko literaturę, lecz także folklor i kulturę w całości. Specjalnie w tym celu uczyli się języka polskiego Konstanty Balmont⁸¹ oraz Iwan Bunin⁸².

2.2. Oddziaływanie literatury polskiej na rosyjską

Na przełomie XIX/XX wieku można odnotować również oddziaływanie literatury polskiej na rosyjską. Dla przykładu, Briusowa inspirował Przybyszewski: opowiadanie *Siostry* (1906), tom *Noce i dnie* (1913) i inne. W danym wypadku istotne są zwierzenia pisarza rosyjskiego⁸³. Oddziaływanie polskiej poezji romantycznej da się zauważyć w wierszach Balmonta⁸⁴, *Chłopów* Reymonta – w powieści *Mujżela Rok*⁸⁵.

Z powyżej przytoczonych faktów wynika, że polsko-rosyjskie związki literackie przełomu XIX/XX wieku cechuje swego rodzaju „lustrzanie”.

80 У Толстого. 1904–1910. «Яснополянские записки» Д.П. Маковецкого, [w:] *Литературное наследство*, т. 90, кн. 1, Москва 1979, s. 161–193.

81 S. Pazukiewicz, *Konstanty Balmont*, [w:] *Balmont K. Jan Kasprówicz, poeta duszy polskiej*, Częstochowa 1928.

82 И. Бунин, *Собрание сочинений*, т. 5, Москва 1956.

83 В. Брюсов, *Земная ось*, Москва 1907, s. 8.

84 Е. Аничков, *К. Бальмонт*, [w:] *Русская литература XX века*, под ред. С.А. Венгерова, Москва 1914, s. 69–84.

85 W. Dłubak, *Obraz wsi w świetle „Chłopów” Reymonta i powieści „Rok” W.W. Mujżela*, „Łódzkie Towarzystwo Naukowe. Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Naukowych” 1971, R. XXV, s. 1–6.

Tak więc nie tylko dobrze znana w Polsce literatura rosyjska uzupełniała i uściślała polską. Zachodził też proces odwrotny. Na przykład rosyjski krytyk Leon Kozłowski w popularnych w Rosji *Chłopach* zauważył szereg obrazów dla „zilustrowania filozoficznych uogólnień Gleba Uspienskiego⁸⁶.”

Informacja o twórczości polskich i rosyjskich autorów pojawiała się jeszcze przed przekładami ich utworów, jak na przykład o Kasprowiczu i Przybyszewskim w Rosji bądź o Czechowie w Polsce.

Przy odbiorze poszczególnych utworów nie odczuwało się nieraz jakiegokolwiek dystansu, gdyż poruszały one bliskie, aktualne problemy, były wyrazem podobnych dążeń estetycznych.

Na przełomie XIX/XX wieku w polskich i rosyjskich utworach literackich utrwalił się też szczególny rodzaj związków literackich – temat jednego kraju w literaturze drugiego. Ciekawe jest pod tym względem wydane w 1908 roku opowiadanie Lwa Tołstoja *Za co?*, którego osią jest motyw powstania listopadowego 1830 roku. Wywołało rezonans także opowiadanie Andrzeja Niemojewskiego *Jurij* (1906), w którym bohaterem jest młody Rosjanin, ginący na warszawskiej barykadzie.

Przedstawione fakty pozwalają wysnuć wniosek o wzajemnym wzbogacaniu się literatury polskiej i rosyjskiej, bez względu na złożoność ówczesnej sytuacji politycznej.

Zasługuje na uwagę oryginalne stwierdzenie Balmonta, dotyczące omawianego dyskursu w kontekście polsko-rosyjskich związków kulturowych:

Mowa polska to energia źródła, która wstrząsa górami. Język rosyjski to falowanie stepów, otwartość wolnych równin. Dumna, niby z brązu, muzyka spółgłosek, wilgotna, przeciągła melodia samogłosek to dwa języki: polski i rosyjski, dwa wielkie nurty narzecza słowiańskiego⁸⁷.

Na początku XX wieku swoistym „znakiem czasu” stało się nawiązywanie kontaktów osobistych między pisarzami polskimi i rosyjskimi:

86 Л. Козловский, «Власть земли» в польской литературе, «Русские ведомости» 1910, № 131, s. 3–4.

87 К. Бальмонт, *Морское свечение*, Санкт-Петербург 1910, s. 43.

korespondencja oraz rozmowy Lwa Tołstoja i Mariana Zdziechowskiego, Jana Styki, Wandy Łandowskiej, Włodzimierza Korolenki i Wacława Sieroszewskiego⁸⁸. Istotną rolę odegrały spotkania Leonida Andriejewa ze Stanisławem Brzozowskim oraz Gustawem Daniłowskim i inne.

2.3. Żeromski jako soczewka polsko-rosyjskich związków literackich. Swoistość odbioru w Rosji. Mnogość przekładów i wielogłosowość dyskursu dawnej krytyki rosyjskiej

Los Żeromskiego i jego spuścizny artystycznej wydaje się wyjątkowy w kontekście recepcji literatury rosyjskiej w Polsce, na tle popularności Mickiewicza i Sienkiewicza, „burzliwej meteoryczności” autora *Śniegu*. Był pisarzem chętnie czytany, popularnym, lubianym, wywołującym dyskursy wewnętrzne, ale łagodniejsze w porównaniu z tymi, do których prowokował Przybyszewski.

Oryginalnie wszedł Żeromski do rosyjskich kręgów czytelniczych. Miał twardą pozycję na rynku wydawniczym. Jako pierwszy spotkał się z nim odbiorca prowincjonalny. Polski autor debiutował opowiadaniem *Zmierzch*, zamieszczonym w piśmie „Jekatierinburskaja niedziela”. Utwór ten był publikowany siedemnaście razy. Inne opowiadania pisarza także zadziwiają mnogością wydań: *Po Sedanie* – dwadzieścia osiem razy, *Niedziela* – dwadzieścia dwa, *Zapomnienie* – dwadzieścia, *Silaczka* – osiemnaście, *Pokusa* – szesnaście, *Ananke* – trzynaście, *Cienie* – dwanaście, *Doktor Piotr* – dziesięć i inne małe formy narracyjne po kilka razy. Wśród powieści najczęściej były wydawane: *Ludzie bezdomni*, *Dzieje grzechu*, *Popioły*, *Szyfrowe prace*, *Wierna rzeka*.

Rosyjska krytyka literacka była bardzo czuła na spuściznę pisarza, jak barometr reagowała na pojawienie się każdego nowego utworu. W licznych wypowiedziach można spotkać tezy ogólne, wnikliwie interpretacje, konkretne intelektualno-filozoficzne spojrzenia i subiektywne ujęcia.

88 B. Białokozowicz, *Lwa Tołstoja związki z Polską*, Warszawa 1966.

Leon Kozłowski podkreślał bliskość tematyki Żeromskiego z zagadnieniami literatury rosyjskiej, akcentował aktualną dla inteligenta – Rosjanina – problematykę⁸⁹. Aleksander Jacymirski, jako odbiorca i krytyk, stwierdzał:

Uznajemy, jak Żeromski, poczucie piękna, plastyczność formy, lecz przede wszystkim głębokie społeczne i filozoficzne znaczenie wielkości jego utworów⁹⁰.

Kozłowski pięknie uchwycił i plastycznie sprecyzował jedną z najważniejszych cech talentu Żeromskiego:

Żeromski – wielki piewca polskiej ziemi, jej pól i lasów, gór i łąk. Czytając go w oryginale, widzisz tę ziemię, czujesz jej zapach⁹¹.

Rosyjska krytyka tamtych czasów zauważyła odmiennność talentu autora *Urody życia* w porównaniu z literaturą klasyczną, wyeksponowała młodopolskość jego manieri pisarskiej i modernistyczne cechy poetyki, czego tak nie lubiło podkreślać, odrzucało albo podawało w negatywnym świetle literaturoznawstwo radzieckie.

Wielogłos dyskursu dawnej krytyki rosyjskiej był bardzo rozległy. Podajmy jeszcze niektóre komentarze, dotyczące artyzmu i światopoglądu Żeromskiego:

(...) i czynów bohaterskich brak. I historii brak, są zaś tylko mgliste obrazy okropności i niekończące się sztafety ofiar... Tytuły jego utworów są albo pozytywnie beznadziejne albo negatywnie piękne⁹².

Kto się nie boi uścisku duszy, niech czyta Żeromskiego. Niech jednak wie, że zalęgną się w jego duszy głęboka beznadziejność i rozpacz⁹³.

89 Л. Козловский, *Стефан Жеромский и трагедия польской интеллигенции*, «Русское богатство» 1913, № 4, s. 268.

90 А. Яцимирский, *Певец страданий благородных душ (Стефан Жеромский и его повести)*, «Русская мысль» 1906, № 10, s. 96.

91 Л. Козловский, *Стефан Жеромский...*, s. 289.

92 Г. Львов, *Дух польской культуры*, «Русская мысль» 1915, № 9, отд. 2, s. 9.

93 А. Яцимирский, *Журнальное обозрение*, «Русская мысль» 1906, № 4, s. 221.

Jesteśmy niewolnikami materii, ona zaś, bezmyślna i obojętna, okrutna i triumfująca, depta nasze uczucia, pojęcia i decyzje... Ludzie są także nielitościwi i okrutni...⁹⁴

Dwie powieści Żeromskiego były wyróżnione przez krytykę rosyjską przełomu XIX/XX wieku: *Ludzie bezdomni* i *Dzieje grzechu*. *Ludzi bezdomnych* oceniono przez pryzmat wyjątkowości arcyzmu, unikalności psychologizmu. Zostało zauważone nowatorskie kreowanie postaci, wzbogacenie powieści o prowadzony przez bohaterkę dziennik. Leonid Połoński pisał:

Ten dziennik zajmuje stosunkowo zbyt dużo miejsca, lecz jest on prowadzony tak bezpośrednio, zwyczajnie, otwarcie i mądrze, że czytelnik otrzymuje całkiem żywe pojęcie o dojrzałej i nad wyraz sympatycznej dziewczynie, i już jedynie ze względu na dziennik można uznać Żeromskiego mistrzem obdarzonym ogromną intuicją. Taki dziennik mogła napisać tylko sama Joasia albo wielki artysta, który potrafi dbać o prawdę w każdym zamyśle i wyrazie kreowanej postaci⁹⁵.

Dzieje grzechu były traktowane przez krytykę przełomu XIX/XX wieku jako wielkie wydarzenie ostatniego półwiecza, utwór, który może rywalizować z arcydziełami literatury rosyjskiej⁹⁶.

94 С. Михайлова-Штерн, *Критика и библиография*, «Современный мир» 1916, № 10, s. 133.

95 Л. Полонский, *Современный польский роман*, «Вестник Европы» 1906, кн. 6, s. 614.

96 Л. Козловский, *Из западной литературы*, «Вестник знания» 1909, № 11–12, s. 596.

Dzienniki Stefana Żeromskiego jako źródło dyskursywnego spojrzenia na twórczość pisarza

1. Osobowość diarysty. Walory artystyczne. Percepcyjne formy relacji komparatystycznych. Ferment zachodnioeuropejski

Stefan Żeromski prowadził *Dzienniki* od 1882 do 1891 roku, czyli do daty wydania pierwszego zbioru swoich opowiadań. *Dzienniki* Żeromskiego jawią się jako unikalny, trudny do określenia twór gatunkowy, swego rodzaju *roman intime* (opowiadanie o samym sobie) i zarazem dokument epoki, odsłaniający jej historyczną, filozoficzną, kulturową zawartość, zawierający wciąż nową dyskursywność.

Żeromski wykrywa tajemnice samego procesu pisania, ukazuje nieraz jego bardzo powolne tempo, natłok refleksji intelektualnych i emocjonalnych, które nie zawsze pozwalały się zwerbalizować, dlatego też tekst diarystyczny zawiera pewne luki, aktywizujące odbiorcę.

Dziwnie ja piszę ten dziennik od dni paru. Nikt by go nie pojął. Piszę jedno, dwa zdania, przerywam pisanie, zagłębiam się w fotel i myślę. Po upływie kwadransa, czasami godziny – piszę drugie zdanie. Tak mija cały niemal dzień.

Szekspir by zrozumiał ten dziennik¹.

1 S. Żeromski, *Dzienniki*, t. 4, oprac. i przedm. opatrzył J. Kądziała, Warszawa 1965, s. 84.

Dzienniki Stefana Żeromskiego zajmują miejsce szczególne nie tylko w dorobku literackim pisarza, ale w całej literaturze polskiej końca XIX wieku. To jest zjawisko unikalne, jeżeli chodzi o oryginalne walory artystyczne, jedna z najtrwalszych pozycji w twórczości pisarza, patrząc z perspektywy czasu. Jarosław Iwaszkiewicz słusznie zauważył, mówiąc o *Dziennikach* Żeromskiego, że tam ukryte „wrażenia młodości, przeżywające się przez całe życie, określają twórczość już do samego końca”².

Dzienniki były penetrowane wielokrotnie, od marginesowych wzmianek w syntezach historycznoliterackich do szczegółowych analiz, jak na przykład we *Wstępie* Jerzego Kądzioły do ich wydania w serii Biblioteki Narodowej³.

Wydawałoby się, że odnaleziono już ważne tropy interpretacyjne do odczytania dzieła Żeromskiego, ale strategia hermeneutyczna naprowadza na rozmaite zawężenia i „rozgałęzienia” intelektualne. Autor dbał o kompozycję epizodów w strukturze *Dzienników*, co nadaje utworowi dodatkowe odcienie artystyczne. W podobny sposób jest kreowana poetyka fragmentu. Jarosław Iwaszkiewicz podkreślał:

Przepraszam czytelników i przepraszam cienie wielkiego pisarza. Cytować Żeromskiego czyż nie jest rzeczą zbędną? Nie, trzeba czasem wyrwać taki kawałek i odczytać go na nowo, widząc w nim nie tylko rekapitulację, ale i ziarno nowego. Za mało odczytujemy Żeromskiego jako prekursora⁴.

Dzienniki funkcjonują jako mimetyczny dokument epoki, stanowią piękny wyraz światopoglądu dojrzewającego pisarza. Swoje notatki późniejszy autor *Urody życia* sporządzał w bardzo ważnym dla natury twórczej okresie życia, w ciągu prawie dziesięciu lat. Zaczął je pisać jako osiemnastoletni gimnazjalista i zamknął prawie w momencie osvajania warsztatu pisarskiego w małych formach narracyjnych.

2 J. Iwaszkiewicz, *Drugi tom „Dzienników” Żeromskiego*, „Nowa Kultura” 1954, nr 48, s. 42.

3 J. Kądzioła, *Wstęp* [w:] S. Żeromski, *Dzienniki (wybór)*, Wrocław 1980, s. III–XXIV.

4 J. Iwaszkiewicz, *Rozmowy o książkach*, Warszawa 1983, s. 272.

W tym miejscu powstaje analogia do literatury francuskiej. *Dzienniki* Żeromskiego są warsztatem literackim w pełni wprowadzającym w poetykę artysty, podobnie jak pamiętnik Stendhala. Nie wydaje się paradoksalne stwierdzenie autora *Brzeziny*, zawarte w recenzji pierwszych tomików dzieła, że mamy do czynienia z rodzajem sztuki „bardzo wysokiej klasy – o wiele wyższej niż pierwsze pisane w tej epoce utwory czysto literackie Żeromskiego”⁵. Ma rację Kazimierz Wyka, który twierdzi, że autora *Dzienników* można nazwać pisarzem „ponad wszelką wątpliwość”⁶.

Najjaskrawsze strony *Dzienników* zawierają *credo* estetyczne autora *Dziejów grzechu*, uwypuklają specyfikę krystalizacji tożsamości artystycznej pisarza, w którego twórczości jest najbardziej czytelny, jak już wiemy, kod narodowy literatury polskiej. W *Dziennikach* jest kreowany psychologiczny obraz dojrzewania talentu wysokiej rangi, we wszystkich sprzecznościach, napięciach, dysonansach.

Dzienniki mogą być porównywane ze względu na swą funkcjonalność ze słabo zbadanymi listami Dostojewskiego do brata Michała: przesyt emocjonalny, nieoczekiwane odkrycia i olśnienia, w wielu wypadkach podobna lista koryfeuszy kultury światowej. Stąd można wyprowadzić źródła szekspirowskie i schillerowskie w ich poetyce. Twórczą sylwetkę ich obu określało świadome dążenie do syntezy różnorodnych koncepcji estetycznych. Funkcjonalne są w tych utworach homologie literackie.

Autor jednego z nowszych artykułów o Żeromskim sygnalizuje:

Nie sposób się nie zorientować, iż nie bardzo wierzył w możliwość literackiego spełnienia się swego ucznia Gustaw Bem, szkolny polonista, a zarazem krytyk literacki. Nie mógł wiedzieć, jak daleko zajdzie na drodze literatury młodzieniec nękający go prośbami o opinię na temat swoich nieudolnych prac pisarskich. Żeromski to „self-made man” – klasyczny przykład człowieka, który pokonał zły los i o wła-

5 Tamże, s. 226.

6 K. Wyka, *Młoda Polska*, Kraków 1977, s. 115.

snych siłach „wybił się” – jakby to określił Gombrowicz – na sławne-
go pisarza. To najciekawszy wątek „Dzienników”⁷.

Gombrowiczowska formuła działa w przestrzeni estetycznej no-
tatek Żeromskiego bardzo wyraźnie. W okresie młodości, w cza-
sie studiów gimnazjalnych, autor *Dzienników* pochłaniał setki różno-
rodnych książek. Z ówczesnych lektur układa się następująca mozaika:
Homer, Horacy, Wergiliusz, Dante, Wiliam Szekspir, Johann Wolfgang
Goethe, Heinrich Heine, Friedrich Schiller, Percy Bysshe Shelley, Geo-
rge Byron, Aleksander Puszkina, Fiodor Dostojewski. W drodze do wła-
snych osiągnięć artystycznych Żeromski notuje:

Czytam dużo, po całych dniach i nocach. Znalazłem całą pakę prze-
pysanych książek. Ach, jakie tu jeszcze są skarby: wszystkie dzieła
W. Hugo, George Sand, Turgieniewa – cóż, kiedy w języku francu-
skim. Próbowałem czytać Goethego w ojczystym jego języku, wię-
cej dla mnie zrozumiałym – ale nie idzie... Trzeba będzie koniecznie
wziąć się do tych dwu – tam, w Warszawie (...)⁸.

Kreowane są percepcyjne formy relacji komparatystycznych, zna-
czących dla poetyki dojrzewającego pisarza:

„Król Lear”! Cudowna, niewysłowiona legenda. Jedną z najwięk-
szych zdobyczy moich w tym roku jest to, że zrozumiałem Szekspira.
Straszliwa głębia geniuszu! Nie mówi, co cierpi, ale to, jak on cierpi,
czego doznaje – widzisz jak na dłoni. Z „Leara” wieje duch poezji, ja-
kiej tylko u Homera i u Sofoklesa się napiłem⁹.

Już na kartach wcześniejszych *Dzienników* roi się od licznych cy-
tatów z literatury powszechnej, nawiązujących w sposób intertekstual-
ny do ważniejszych arcydzieł klasycznych. Powstaje swego rodzaju dia-
log z literaturą wysoką, która stanowi podstawę do ustanowienia zasad
artystycznych, istotnych dla prób twórczych pisarza, być może nie za-
wsze udanych. *Dzienniki* Żeromskiego stanowią dzieło wielowarstwowe
zarówno jeżeli chodzi o ich zawartość treściową, jak też strukturę we-

7 A. Kochańczyk, *Stefana Żeromskiego droga do literatury* [w:] *Klucze do Żeromskiego*, Lublin 2003, s. 14.

8 S. Żeromski, *Dzienniki (wybór)*, Wrocław 1980, s. 200–201.

9 Tamże, s. 295.

wnętrzną i do dziś wymagają wnikliwej interpretacji w kontekście porównawczym, w ujęciu komparatystycznym.

Istotne jest to, że przy pierwszych próbach pisania Żeromski ciągle się opiera na żywiole literatury rodzimej. Odsyła do arcydzieł trzech wieszczów, korzysta z zabronionych w zaborze rosyjskim *Dziadów* Mickiewicza. Przeczytał ponad trzydzieści powieści Józefa Ignacego Kraśzewskiego. Poza tym nawiązywał do słynnych utworów pozytywistów: Henryka Sienkiewicza, Bolesława Prusa, Aleksandra Świętochowskiego, Elizy Orzeszkowej, Marii Konopnickiej. W wyniku tego ukształtowała się ważna antynomia twórczości pisarza, którą można określić następująco: wezwanie do służby narodowi i społeczeństwu oraz dążenie do śmiałych eksperymentów zapewniających pełną swobodę twórcy.

Dzienniki zbudowane są na ciągłym dyskursie komparatystycznym, w którym aktywizują się zarówno własne próby artystyczne, jak i wnikliwe zestawienia kultury rodzimej i obcej na przykład w następujących relacjach binarnych: Prus – Dickens, Konopnicka – Goethe. Tak, Żeromski akcentuje:

A więc poezja Konopnickiej będzie nam mówić o człowieku, o jego niedoli, nędzy, łzach. Rzuca więc tajemniczy świat elfów, rusałek – rzuca romantyzm, romantyzm ścisły, zrodzony pod tchnieniem Mickiewicza, zaczerpnięty od Klopstocka i Goethego¹⁰.

Dzienniki wypełnione są estetyką romantyczną. Poetyka realistyczna wzbogaca się o naturalizm zachodnioeuropejski. Pojawiają się w strukturach pamiętnikowych segmenty modernistyczne: *paysage mentale*, młodopolski topos jesieni i inne. Modernizm nadaje swobodę artyście, doprowadza do nadzwyczajnych eksperymentów estetycznych – nie bez oddziaływania literatury zachodnioeuropejskiej. Zasługuje na uwagę opatrzony datą 1 października 1885 roku szkic *Pierwszy raz*, który przedstawia inicjację seksualną młodej kobiety – to, co stanowiło tabu dla literatury polskiego pozytywizmu. Narrator starannie nawiązuje do literatury powszechnej, wyświetlając w sposób intertekstualny także imiona pisarzy, znanych już z poprzednio wymienionych lektur: Dantego i Zoli.

10 Tamże, s. 255.

Dzienniki Żeromskiego nawiązują do tradycji literatury europejskiej o charakterze *confessiones* (obnażanie własnych najbardziej intymnych przeżyć i słabości, liryzm), w ujęciu typologicznym do *Wyznań* Jana Jakuba Rousseau (nadwrażliwość, sugestywna autoanaliza, dewiacje), *Spowiedzi dziecięcia wieku* Alfreda Musseta (wiwisekcja duszy).

Stopniowo zanika w notatkach Żeromskiego suchy styl kronikarski. Obserwacje zaczynają przybierać skomplikowany charakter, pogłębiają się medytacje psychologiczne, bohater opowieści zlewa się z narratorem. Podsumowując pamiętnikarskie więzi Żeromskiego z literaturą zachodnią należy podkreślić, że najbardziej spokrewnionym z nim pisarzem, obok Dickensa, był Flaubert. Stanisław Brzozowski na przełomie XIX/XX wieków podkreślał: „Łączność z kulturą europejską naród przetwarza na własną krew”¹¹. Niniejsze stwierdzenie, zawierające w sobie ważną myśl komparatystyczną, uwypukla się w relacji „Żeromski a literatura powszechna”.

2. Wzmocniona dyskursywność. Żywiół słowiański. Zagęszczenie rosyjskości. Architektualność i intertekstualność.

Pewne fragmenty *Dzienników* dają się odczytywać „z bliska” także w innych kontekstach komparatystycznych, chociażby filozofii zachodnioeuropejskiej: Schopenhauerowskie apostrofy do sztuki w duchu romantycznego estetyzmu, koncepcja życia, pojmowanego jako cierpienie i inne aspekty. Pewne segmenty pamiętnikowe mogą być połączone z malarstwem zachodnioeuropejskim, przede wszystkim z impresjonizmem francuskim. I tak na przykład, scenę letniej przechadzki Heleny Radziszewskiej, jej męża i autora Jarosław Iwaszkiewicz porównuje z odpowiednimi motywami na obrazach Moneta¹².

Żeromski zanurza się w żywiół egzystencjalny, uwypukla dyskurs sakralny, szczerze wyznaje, że nawiedzają go różnego rodzaju rozterki

11 Cyt. wg: M. Podraza-Kwiatkowska, *Wstęp* [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław 1977, s. XII.

12 J. Iwaszkiewicz, *Drugi tom „Dzienników” Żeromskiego...*, s. 3.

i wątpliwości dotyczące poznawania i odczuwania obecności Boga, co później ujawni się w spojrzeniu na bohaterów Dostojewskiego, oscylujących często wokół chwiejnej granicy między wiarą i niewiarą.

Pesymizm jako teoria – nie ma racji bytu. Któż z tych pesymistów dowiedzie mi, że Boga nie ma? Któż natomiast z ultramontanów – wierzy w Boga? Kiedy „wierzy” w Boga, kiedy rozprawia o nim, ćwiczy się w scholastycznej logice, sprawia sobie tylko zwyczajne „zadowolenie”. Któż kiedy kochał Boga? Być może, że ja mam tak złe rozwinięte uczucia, że nie jestem w stanie ukochać B o g a. Kochać przyrodę – ja to pojmuję. Jeśli ktoś mówi: „jakoże dobrym jest Bóg, co stworzył nam ten cudowny wiosenny wieczór, pęki kwiatów, drzewa i ruczaje...” – to ja pojmuję go, chce on bowiem powiedzieć: „jakoże dobrą jest przyroda, co sprawia nam takie szczęście – wiosną, zapachami i cieniami nocy...” Nie Kochamy siły przyciągania, ruchu... choć one może są i bogami. Nie Kochamy pojęć ani uczuć. A Bóg – to pojęcie lub uczucie¹³.

Żywiołem *Dzienników* Żeromskiego jest także ferment słowiański. Nie wszystkie przekłady pisarza z literatury czeskiej bądź ukraińskiej doszły do nas. Pięknie zapisały się na kartach utworu próbki warsztatu tłumacza:

Z czeskiego przekłady: *Z rukopisi Kralodvorskiej* – Zbyhoń (wierszem)... Z czeskiego: *Opuszczona*... Z czeskiego: *Skowronek*..., Z małopolskiego – *Dumi moi* Tarasa Szewczenki¹⁴.

Albo w innym miejscu:

Czytam historię Bułgarii Ireczka (2 tomy) w przekładzie rosyjskim. Kupiłem Vajanskyego (...), dałem do oprawy. Sprowadzę sobie gramatykę czeską Tomka i gwałtownie zacznę się uczyć czeskiego. Vajanskyego czytam z łatwością. Biedny Słowak! Uwielbia Hurkę i nieboszczyka Skobielewa!! *O, sancta simplicitas!* Spróbujcie, niech was przyhołubi moskiewski panslawizm. Będzie wam raj! Probuście. Tacy ludzie, jak Sztulc – wiedzieli, czym to pachnie. Czytam historię literatury Słowaków. Byłem w ogrodzie. Kosmowska była. Trzeba ko-

13 S. Żeromski, *Dzienniki*, t. 4..., s. 18.

14 S. Żeromski, *Dzienniki*, t. 1, Warszawa 1963, s. 120.

rzystać z tego modelu i ulepić na kształt niego moją Leokadią. Ach, jakże ja mało znam świata!¹⁵.

Oprócz greki i łaciny Żeromski czytał w oryginale przede wszystkim teksty rosyjskie, które nie pojawiły się jeszcze wtedy w przekładach polskich. Na stronach *Dzienników* odbija się swoisty bilingwizm Żeromskiego. Zapożyczenia z języka rosyjskiego, wplecione do oryginalnego tekstu artystycznego, Halina Kurkowska¹⁶ podzieliła na trzy podstawowe formy: wtręty, zapożyczenia leksykalne i rozmaite rusycyzmy. Wyświetlają się one często w odniesieniu do literatury pięknej: *lisznij czelowiek* (Turgieniew), *eta driań* (Puszkina). Jest to aluzja do opowieści Puszkina *Noce egipskie*. Słowa *eta driań* bohater tej powieści, poeta Czarski, określał natchnienie. Badaczka twierdzi, że:

Charakteryzując wpływ rosyjski, zaświadczony w tekście „Dzienników”, trzeba silnie podkreślić, że są one nie tylko świadectwem dojrzewania Żeromskiego jako artysty, ale także świadectwem jego pracy nad językiem, doskonalenia go i wzbogacania... kolejne tomiki pamiętnika bardzo wyraźnie dokumentują szybką stosunkowo i dość gruntowną ewolucję językową Żeromskiego, polegającą m.in. i na pozbawianiu się rusycyzmów¹⁷.

Estetyczno-językowa strona *Dzienników* może być interpretowana według zasad metodologii komparatystycznej przez zastosowanie prawideł przychylności (w jaki sposób obcy element przystosowuje się do nowego środowiska), a także iradiacji, określenia znaczenia elementów obcych w poetyce tekstu.

Zwróćmy uwagę na jeden z jaskrawszych fragmentów tekstu diaryjstycznego. Jest to jakby szkic pejzażowy, przypominający opisy łąk u Elizy Orzeszkowej, uwypuklający jednakże narrację męską. Przyroda jest przedstawiona jako przestrzeń z życiodajnym ruchem, nasycona ukrytą walką, pełna niespodzianek i zarazem harmonijna. Polska

15 Tamże, s. 284–285.

16 H. Kurkowska, *Młody Żeromski a język rosyjski* [w:] *Stefan Żeromski. W pięćdziesiątą rocznicę śmierci*, Warszawa 1977, s. 276–291.

17 Tamże, s. 287–288.

biedronka (boża krówka w kontekście kategorii „przychylności”) na tle prawie Turgieniewowskiej palety!

Hałas tych fanfaronów zaciska jeszcze bardziej powieki, widzisz już tylko paprocie, trawy, mech. Tu dopiero walka! Boża krówka wdrapuje się na liść czarnej jagody. Po co i na co? Sześć razy spadnie i sześć razy włazi – mały Syzyf. Widocznie zaciekała ją czarna jagoda, wisząca na jednym z prątków tej roślinki. Ale czyż krówka nie widzi tych wielkich much o żółtych, złożonych skrzydłach, co posiadają wkoło listków, czy się nie boi wygiętego w pałąk pająka, co swoje krótkie nogi formalnie wbił w jagódkę. Ciekawym, co on myśli robić?¹⁸

Dzienniki świadczą o tym, iż Żeromski sporo czyta po rosyjsku. Interesując się przeszłością Słowian, zapoznaje się nie tylko z *Historią Bułgarii* czeskiego slawisty Josefa Konstantina Jirečka w rosyjskim przekładzie, ale i z *Historią literatur słowiańskich* Aleksandra Pypina i Włodzimierza Spasowicza. Obfitość terminów ekonomicznych i socjologicznych, przywołanych w języku rosyjskim, to wynik głębokiego studiowania *Historii cywilizacji Anglii* Georga Buckla w przekładzie Aleksandra Bestużewa-Riumina. Oczywiście że lektura literatury pięknej była w pewnym stopniu stymulowana przez studiowanie literatury specjalistycznej.

Trzeba pamiętać, że z literaturą rosyjską wiąże się najwcześniejszy drukowany utwór pisarza – przekład *Pragnienia* Lermontowa, ogłoszony w „Tygodniku Mód i Powieści” w roku 1882. Wcześniej napisane było przez Żeromskiego wypracowanie z języka rosyjskiego *Kolejne etapy rozwoju twórczości Gogola i jego znaczenie w historii rosyjskiej literatury*. Miało ono swoją kontynuację w całej przyszłej twórczości pisarza. Przecież to Gogol w noweli *Rzym* opowiada o młodym księciu, który w Genui przyjął pierwszy pocałunek Italii. O fascynacji Żeromskiego Gogolem pisało się w literaturoznawstwie polskim. W jednym z opracowań podkreśla się, że gogolowski trop obecny jest w takich utworach pisarza, jak *Ananke*, *Psie prawo*, *Mogila*. W Wieprzowodach „nad zakładem falcerskim pana Jojny Baszmałowa (słyszał kto coś podobnego!? –

18 S. Żeromski, *Dzienniki*, t. 4..., s. 67–68.

Baszmakowa!) mieści się pierwszorzędna restauracja”. Otóż wykrzyknik koło nazwiska Baszmakowa może być wskazówką, by odczytać tu aluzje do Akakija Akakijewicza Baszmaczkinia z *Plaszcz Gogola*¹⁹. Dodajmy, że gogolowski humor językowy widoczny będzie w *Szyzyfowych pracach* i *Promieniu*.

Diarysta potrafi nawiązać do *rossiców*, nawet charakteryzując pewne, nietuzinkowe czasem, sytuacje życiowe:

Czytaliśmy z Jasiem Z. *Placówkę* Prusa. Samego autora spotykamy codziennie po parę razy. Taki niezdara, podobny do Gogola, w popielatym surducinie, z dwiema parami okularów – pisze tak cudowne rzeczy! Ja czytałem to po raz trzeci już²⁰.

Temat literatury rosyjskiej w *Dziennikach* Żeromskiego był już podejmowany przez badaczy²¹, ale jest w swojej istocie wielowektorowy i niewyczerpany. Dodajmy, że obecnie mamy do czynienia z dziełem w pewnym stopniu nowym, bo *Dzienniki* były w swoim czasie okaleczone przez cenzurę. Katarzyna Kościewicz akcentuje:

Podporządkowanie cenzury politycznym dyrektywom widać dobitnie, gdy porówna się usunięte fragmenty z pierwszej i drugiej edycji *Dzienników* Żeromskiego. Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w opracowanym przez Jerzego Kądziałę drugim wydaniu diariusza Żeromskiego przywrócono część zapisków politycznych dotyczących socjalizmu. Utrzymano w mocy ingerencje w niektóre wypowiedzi antyrosyjskie, choć pod tym właśnie kątem, szczególnie dotkliwie ocenzurowano wydany po raz pierwszy w 1973 roku *Dzienników tom odnaleziony*, z którego usunięto aż 23 fragmenty²².

19 J. Paszek, *Żeromski*, Wrocław 2001, s. 77.

20 S. Żeromski, *Dzienniki*, t. 4..., s. 38.

21 G. Timofiejew, *Literatura rosyjska a Żeromski*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1935, nr 12, 15, 18–22, 26–30; B. Śniadower, *Literatura rosyjska w „Dziennikach” Żeromskiego*, „Slavia Orientalis” 1966, nr 1 i in.

22 K. Kościewicz, *Preparowanie dziedzictwa. Pisma Kraszewskiego, Sienkiewicza, Żeromskiego i innych autorów pod cenzorskim nadzorem (1945–1955)*, Białystok 2019, s. 180.

Właściwie już w pierwszych tomikach *Dzienników* dowiadujemy się o odkryciu przez Żeromskiego poezji Puszkina i Lermontowa. Przełożył on na język polski, oprócz *Pragnienia* Lermontowa, wiersze *Róża* i *Słowik* Puszkina.

Żeromski rozpoznaje istotę poezji Puszkina – jej wolnomyślicielskiego ducha. Cytując wiersze Puszkina, przyszedł pisarz emocjonalnie kojarzy z nimi stan własnej duszy, nastrój depresji czy twórczego wzlotu²³.

W takim ujęciu treściowym Żeromski przywołuje w *Dziennikach* także *Noce egipskie*, powieść poetycką *Eugeniusz Oniegin* i *Skąpego rycerza*, jak często się zdarza, kontekstowo:

Wieczorem od 10 do 1 pisałem ćwiczenie z ruskiego pt. *Скной рыцарь* Puszkina. Rozbiór krytyczny związku myśli w scenie 2. Przedtem pisałem dla Halika ćwiczenie z logiki pt. *Распорядок внешних чувств, влияние их на жизнь душевную и умственную*. Odniosłem mu je o 2. Księżyc wśród drzew otaczających terazniejsze moje siedlisko wygląda anielsko. Znow nadchodzi na mnie kanikuła marzytelstwa. Czy ja lunatykiem jestem, czy co u kaduka?!

Jakież to szczęście pracować!²⁴

Wysoko cenił Żeromski, jak wiadomo, także wiersze Lermontowa, który – jego zdaniem – reprezentował inną linię poezji rosyjskiej. W notatce z dnia 25 września 1885 roku zwierzał się, że czyta Lermontowa i odczuwa, iż to była bardzo mężna, twarda i namiętna dusza, że w nim czuć tutaj „oddech wielkiego poety”²⁵.

Lektura wierszy Lermontowa, które, w opinii Żeromskiego, są „zaiste przez łzy napisane”, wywoływała burzliwe uczucia i przeżycia. Zapis z dnia 13 maja 1889 roku odnotowuje, że pisarz czytał poemat Lermontowa *Demon...*, że płakał nad nim „cichymi łzami”. I następnie dodaje, że Lermontow umiał opiewać codzienne cierpienia, które w istocie są męczarnią²⁶.

23 S. Żeromski, *Dzienniki*, t. 2, Warszawa 1963, s. 60–62.

24 S. Żeromski, *Dzienniki*, t. 1..., s. 247–248.

25 S. Żeromski, *Dzienniki*, t. 2..., s. 276.

26 Tamże, s. 295.

Należy się zgodzić z twierdzeniem badaczki Haliny Janaszek-Iwaniczkowej, że znajomość z poezją Lermontowa, a także z wczesną twórczością Kraszewskiego ukształtowała myśl o przeznaczeniu pisarza i poety jako odkrywcy nowych światów, jako „trybuna i proroka”²⁷.

W *Dziennikach* Żeromski napomknął o innych wierszach Lermontowa, które poruszyły go najbardziej: *Puchar życia*²⁸ oraz *Umierający gladiator*²⁹.

Przeczytał także opowieść *Izmail-Bek*, dramat *Maskarada*, powieść *Bohater naszych czasów*.

Głębokie poetyckie refleksje wzbudziła w Żeromskim lektura dzieł już wspomnianego Gogola, zachwycał się pięknem jego wczesnej twórczości. W *Dziennikach* Żeromski przywołuje *Wieczory na wsi w pobliżu Dikańki*, *Płaszcz*, *Martwe dusze*. Przyszły autor *Róży* interesował się dramatopisarstwem Gogola, pisał o niezwyklej popularności w tym czasie w Polsce wystawianego w niektórych teatrach *Rewizora*. Oto zapis z dnia 31 października 1882 roku:

Pan Naruszewicz czytał nam komedię Gogola pt. *Rewizor*. Prześlicznie czyta, z takimi odcieniami, że zdaje się, iż jesteś na najlepiej odegranej komedii, z takim komizmem umie oddać każdą rolę³⁰.

Żeromski w dziennikowych notatkach wspomina także Jewgienija Baratyńskiego, Michaiła Kolcowa, nieskazitelnego obrońcę praw człowieka, mędrca-jasnowidza Michaiła Sałtykowa-Szczedrina. Przyszły pisarz studiuje mistrzostwo satyrycznej typizacji rosyjskiego artysty, próbuje stosować niektóre jego chwytły, częściowo groteskę i hiperbolę w *Dziennikach*, opowiadając o swojej pracy guwernera.

Zapis z dnia 18 stycznia 1884 roku:

Dziś czytaliśmy Karamzina powieść *Biedna Liza* i śliczny szkic historyczny *Marta Nowgorodzka*. Rzecz ta, szczególnie mowa Marty, odpowiedź na żądania Iwana Wasiljewicza III – jest prześliczną. Żału-

27 H. Janaszek-Iwaničkova, *Świat jako zadanie inteligencji*, Warszawa 1971, s. 17.

28 S. Żeromski, *Dzienniki*, t. 1..., s. 120.

29 S. Żeromski, *Dzienniki*, t. 3..., s. 173.

30 S. Żeromski, *Dzienniki*, t. 1..., s. 106.

ję, zem zostawił u Wasyla książkę z tym wyjątkiem, bo byłbym sobie coś zanotował³¹.

Częstą lekturą Żeromskiego była książka Nikołaja Karamzina *Historia Państwa Rosyjskiego*. Interesując się przeszłością Rosji, historią stosunków polsko-rosyjskich, Żeromski docenił stylistyczne walory książki, organiczną symbiozę w tej fundamentalnej pracy dążeń historyka i zamierzeń wielkiego talentu artystycznego³².

Pisarz znał także rosyjską poezję demokratyczną, czytał wiersze Nikołaja Niekrasowa. *Dzienniki* odnotowują również lekturę szkiców Gleba Uspienskiego, co otwiera osobny problem – Żeromski i narodnictwo.

Zwrócenie się Żeromskiego ku literaturze narodników było nieprzypadkowe. Jak uważa polski literaturoznawca, pisarza łączy z narodnikami wspólna postawa światopoglądowa³³. Nieobce mu było charakterystyczne dla rosyjskiej inteligencji szlacheckiej poczucie winy przed narodem, podzielał on także hasło narodników, nawołujące do pracy kulturalno-oświatowej w środowisku chłopskim. Zainteresowanie Żeromskiego ruchem narodników w Rosji odzwierciedla zapis dziennikowy z dnia 12 maja 1883 roku – replika na rosyjskie wydarzenia marcowe 1881 roku³⁴.

Doświadczenie literatury narodników niepokoiło Żeromskiego także później, w okresie tworzenia przez niego opowiadań i szkiców z życia ludu³⁵.

Niebezpłodna okazała się dla twórcy młodzieńcza znajomość z utworami Nikołaja Czernyszewskiego. Znany motyw „szklanych domów”, symbolizujący piękną przyszłość (*Uroda życia, Przedwiośnie*),

31 Tamże, s. 281.

32 S. Żeromski, *Dzienniki*, t. 1, Warszawa 1963, s. 273, 275, 284.

33 H. Ivaničkova, *Kształtowanie się poglądów Stefana Żeromskiego na inteligencję w epoce „Dzienników” 1882–1891* [w:] *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 1, *Młoda Polska*, Warszawa 1965, s. 238–261.

34 S. Żeromski, *Dzienniki*, t. 1..., s. 201.

35 H. Markiewicz, *Prus i Żeromski*, Warszawa 1964.

zdradza pewną zbieżność z powieścią Czernyszewskiego *Co robić?* (IV sen Wiery Pawłowny)³⁶.

Dzienniki zawierają pewną architekstualność – subtelną intertekstualność. Kluczowe słownictwo podanego niżej fragmentu nawiązuje do Mickiewicza, Orzeszkowej i Turgieniewa. Słowo-klucz „łąka” jest wzmacniane przez pewne walory estetyczne, wspólne dla wymienionych pisarzy, jednakże w odmiennych narracjach artystycznych:

Chodziłem po południu do lasu. Ach, jak mi żal szpalerów leśnych, szpalerów tym ponętniejszych, że je zbudowała zwyczajna leśna drożyna, wierząca las na przestrzał. Nad drożyną zwieszają się gałęzie leszczyny z dojrzałymi już orzechami. Na dywanie liści leżą w wielkiej obfitości orzeszki dębowe, z których powstaje nasz atrament, gdzie indziej czerwienią się lub bielą pospolite grzyby.

Słońce schylało się ku zachodowi. Lekki wiatr, zginający za ledwie małe gałązki, otwierał promieniom słonecznym wnętrze lasu. Cudny jest widok, gdy taki promień wpadnie i – to przesłaniany, to odsłaniany liśćmi – skacze po korze białych i czarnych drzew. Jeśli podnieść zwieszoną głowę – to wydaje się, że przed wzrokiem naszym uciekają olbrzymie jakieś istoty, to znów maleńkie karzełki, duchy, leśne tytany, dziewczęta... (...) Trudno było oderwać oczy od całego krajobrazu: tak tu szeroko, tak rozduymają się swobodnie piersi w ogromnym powietrzu! Ciągnie burza, porywa już garście skoszonego grochu i niesie, niesie aż do lasu, pędzi po piasku drogi i bije weń piętami, ryje nosem – wreszcie wywraca wielkiego kozła, aż kurz słupami podobnymi do trąb skacze ku niebu. Wychodzę na brzeg lasu. Tam sośniaki już wyją. Najgłośniejsze ze wszystkich drzew płaczą w wietrze – sośniaki właśnie. Są to młodzieńcy chorujący na *Weltschmerz*³⁷.

Często powtarzającym się chwytem artystycznym na kartach diarystyki Żeromskiego są ujęcia komparatystyczne, w których rodzima literatura występuje na tle *rossiców* z domieszką literatury angielskiej:

Przeczytałem wczoraj dwie tendencyjne powieści: *Panna czy pani?* Wilkie Collinsa i *Zdrożności francuskie* Hektora Malota. Pierwsza

36 J. Trochimiak, *Czernyszewski*, Lublin 1988.

37 S. Żeromski, *Dzienniki*, t. 4..., s. 189–190.

jest tendencyjną... po angielsku, druga straszliwą, przybijającą do ziemi, buntującą satyrą na społeczeństwo angielskie. Szczedrin umie w ten sposób sztytć. Prawdziwe zadowolenie sprawiła mi powieść Dygasińskiego *Właściciele*, zaletą której jest dickensowska prawda³⁸.

Literatura powszechna często jest oceniana przez pryzmat literatury rosyjskiej, która – zdaniem diarysty – niejednokrotnie zwycięża w rywalizacji estetycznej. Dowodem tego jest między innymi przywołany poniżej fragment:

Zaspany – wyciągam rękę po książkę z powieściami Quidy i czytam. Dziwny to talent. Czasami unosi i zadziwia bogactwem farb, drogocennością szczegółów, a jednocześnie nuży banalnością opisywanych historij. Zna *gentry* tak znakomicie jak nikt z nowoczesnych artystów-Europejczyków – złożyła tego dowód w dziełnej powieści pt. *Na zimowych leżach*. Zna zajęcia włoskiego wieśniaka z badawczością Anglika, ze szczegółowością Niemca, jest niedościgłą erudytką, ma przepyszny styl – i najzupełniej nie ma duszy ludzkiej. W powieści *Signa* spotyka się dziwolągi etyczne, od których uszy wędną. Quida posiada szalony dar obserwacji, ma śliczny styl, ma wszystko – lecz „nie ma w tym kościele Boga”. Po cóż tu szukać do powieściowych kreacji – geniuszów, kiedy zwykli i niezgrabni ludzie tak nas absorbują... u Turgieniewa?³⁹

Do estetycznej tkanki *Dzienników* wkracza nierzadko dyskurs polityczny, dotyczący sytuacji unitów na Podlasiu:

Unitów złapano wczoraj w nocy, pozwolono zabrać ze sobą 100 funtów rzeczy, zawleczono na stancję, wepchnięto do wagonu... Obywatele miasta Biały są z tego rodzaju scenami oswojeni. Pan Pawłowski dziwił mi się kiedyś, że się takimi rzeczami zajmuję. To tak powszednie!

Piszemy elegie, dramaty, zbieramy składki na Poznańczyków, których wydalono do Kongresówki. Cóż tam unicy? Wielka rzecz, że zabiorą matkę od dzieci, męża od żony! Przed kilkoma tygodniami zabrano w nocy chłopa, nie pozwolono mu się ubrać nawet, pojechał

38 Tamże, s. 28.

39 Tamże, s. 189.

bez butów... do Orenburga. Dzieci dwoje ze strachu uciekło w las i tułało się uciekając przed „Moskalami”. Wiek XIX!

Zajrzyjcie w duszę takiego chłopca. Męczennik, przestępca polityczny.

Jego las, jego pole – znikły, za kratami go wiozą... „Hospody pomi-
łuj!”⁴⁰.

Wymieniony fragment może być w autotekstualny sposób połączony z późniejszymi utworami⁴¹.

Beata Utkowska bardzo trafnie wskazała podstawowe poziomy fermentu rosyjskiego na łamach diarytyki pisarza:

W *Dziennikach* dyskurs rosyjsko-polski przybiera więc postać trójstopniową. Na płaszczyźnie narodowej, zbiorowej, kiedy Żeromski zajmuje pozycję „ja-Polak” (w roli ucznia, studenta, gubernera itd.), jest istotnie nieprzejednany i można co najwyżej stopniować skalę jego nienawiści do Imperium. Na płaszczyźnie prywatnej („ja-Stefan Żeromski”) bywa ambiwalentny i pełen sprzeczności, rozdarty pomiędzy zauroczeniem przygodnie spotkanymi Rosjankami a wrogością wobec kolegów-Moskali. Natomiast na płaszczyźnie literackiej, zawodowej („ja-pisarz”) komunikacja kulturowa polsko-rosyjska przebiega niemal bezkolizyjnie, determinuje ją bowiem artystyczna wielkość podziwianych przez Żeromskiego Puszkina, Lermontowa i – nade wszystko – Turgieniewa⁴².

Jednakże przy całej różnorodności sądów i krytycznej ocenie w *Dziennikach* na pierwszym miejscu należy wyeksponować refleksje Żeromskiego o dwóch rosyjskich realistach: Turgieniewie i Dostojewskim.

Dzienniki Żeromskiego łączą się z jego dojrzałą twórczością w sposób autotekstualny. Poetyka tego oryginalnego utworu ujawnia klasyczne (rozmaite związki kontaktowo-genetyczne, filiacje, analogie in-

40 Tamże, s. 91.

41 D. Kielak, *Sprawa unicka w utworach S. Żeromskiego* [w:] *Martyrologia Unitów Podlaskich*, t. 1, Siedlce 1996, s. 158.

42 B. Utkowska, *Sporny wzorzec rusofobii. Stefan Żeromski wobec Rosji i Rosjan w „Dziennikach”*, „Pamiętnik Literacki” 2013, z. 2, s. 6.

tertekstualne, reminiscencje i inne), a także nowoczesne, znaczące dla całego dorobku pisarza kategorie komparatystyczne.

Dzienniki stanowią pożywkę dla komparatystyki kulturowej. Sam tekst diarystyczny zawiera w sobie kłębowisko dyskursów. Zasadnicza jest teza teoretyczna Mieczysława Dąbrowskiego:

Wiemy bowiem, że tzw. komparatystyka kulturowa (amerykańskiego chowu) zajmuje się specyficznymi dyskursami, które produkują rozmaite dziedziny życia społecznego i humanistyki (religijny, prawny, obyczajowy, socjologiczny, filozoficzny, pedagogiczny etc), funkcjonujemy bowiem poprzez dyskursy i w dyskursach. I wiemy także, że każdy z nich ma swoje cechy wyróżniające. Badać je porównawczo, zestawiać z podobnymi dyskursami w innych kulturach – poprzez medium literatury pięknej lub jakiegokolwiek inne – to znaczy zaopartywać je w swoisty komentarz, wytwarzać na ich bazie jakiś meta-dyskurs, w którym ujawni się zarówno to, co wspólne, podobne, jak – zwłaszcza – to, co różne, żyjemy bowiem w epoce Innego, Różnicy, a nie Tego-Samego⁴³.

Dzienniki autora *Popiołów* literacko wyprzedziły swoją epokę przez autotematyzm, amorfizm i inne potencjalne innowacje.

43 M. Dąbrowski, *Komparatystyka dyskursu / Dyskurs komparatystyki*, Warszawa 2009, s. 14.

Małe formy narracyjne Żeromskiego w kontekście literatury rosyjskiej

1. Zbliżenia historycznoliterackie

Opowiadanie w historii literatury rosyjskiej ma długą tradycję. Jednakże dopiero w XIX wieku staje się ono osobnym gatunkiem literackim; romantyczne ujęcie znajduje w twórczości Aleksandra Bestużewa-Marlińskiego, Władimira Odojewskiego, Michaiła Zagoskina, Nikołaja Gogola, zaś koncepcja realistyczna kształtuje się w poetyce „szkoły naturalnej” lat czterdziestych. Wielką rolę w procesie ewolucji opowiadania rosyjskiego i, częściowo też, przerastania „szkicu fizjologicznego” w opowiadanie odegrały *Zapiski myśliwego* Iwana Turgieniewa, które były uważane przez wielu pisarzy, w tym przez Gonczarowa, Sałykowa-Szczedrina, L. Tołstoja, za szczytowy utwór całej jego twórczości. Znaczące są osiągnięcia „małych form narracyjnych” w prozie rosyjskiej lat 50.–70. XIX wieku.

Nie podlega wątpliwości aktualność opowiadania, współdziałającego z opowieścią i powieścią w systemie gatunkowym literatury rosyjskiej przełomu XIX/XX wieku. Poetyka opowiadania tego okresu, kiedy po ów gatunek sięgają zarówno realisci, jak też modernisci, zaczyna bardziej wyraźnie odzwierciedlać dynamikę zmiennej rzeczywistości, rozszerzają się jego możliwości epickie, wzrasta subiektywizm manier narracyjnej, sam zaś utwór przekształca się czasem w liryczną spowiedź narratora. Takie są opowiadania Władimira Korolenki, Leonida

Andriejewa, Walerija Briusowa, Aleksandra Kuprina, Fiodora Sołoguba, Iwana Bunina i Antoniego Czechowa.

System gatunków prozatorskich literatury polskiej kształtuje się w zasadzie w latach 50. XIX wieku, a osiągnięcia w dziedzinie opowiadania najbardziej wyraźnie przejawiają się w latach 70. w prozie pozytywistów: Elizy Orzeszkowej, Bolesława Prusa, Henryka Sienkiewicza.

Nowe tendencje w opowiadaniu polskim stają się szczególnie zauważalne na przełomie XIX/XX wieku: bardziej skomplikowane formy, liryzacja stylu, subiektywizacja narracji, nowa tonacja emocjonalna autora wobec świata przedstawionego i in. Zauważalne jest ujaskrawienie się pierwiastków realistycznych w zbiorach opowiadań Marii Konopnickiej *Cztery nowele* (1888), *Na drodze* (1893), *Moi znajomi* (1904). Jednakże już w nowelach pisarzy – pozytywistów, które powstały na przełomie wieków, można odkryć oddziaływanie modernizmu. Ukazują się w tym okresie zdecydowanie naturalistyczne opowiadania (*Co się dzieje w gniazdach* Adolfa Dygasińskiego), a w ogóle następuje wzajemne przenikanie realizmu i modernizmu w twórczości prozaików nowej generacji i jednocześnie właśnie w ich prozie odczuwalne są tradycje literatury okresu 1863–1890.

2. Iwan Turgieniew – „smutny mędrzec” i „wieczny filozof”

Stefan Żeromski, o czym już była mowa wyżej, debiutował jako autor opowiadań. Jego pierwsze utwory tego gatunku zaczynają się ukazywać w 1889 roku. Tradycje literatury narodowej promieniujące z twórczości Bolesława Prusa, Elizy Orzeszkowej, Henryka Sienkiewicza ujawniają się w jego wczesnych opowiadaniach: *Ach, gdybym kiedyś...*, *Elegia*, *Psi obowiązek*, *Zmierzch*; jest tu aktywna postawa narratora, są wyraziste treści społeczne, zainteresowanie psychologią różnorodnych warstw społecznych, wszechogarniający humanizm i inne. Jednocześnie w jednej z pierwszych recenzji opowiadań pisarza autorstwa Antoniego Langego została w zasadzie określona także swoistość manieri twórczej Żeromskiego w kontekście prozy realistów starszego pokolenia. Lange stwierdził, iż Żeromski ma swój specyficz-

ny pogląd na społeczeństwo, w którym, jego zdaniem, nie ma niczego na swoim miejscu, wszędzie panuje nieporządek, niestałość, wszystko zmieniło swój stan¹.

Autorzy rosyjskich pism owego czasu odkrywali oryginalność manieri twórczej Żeromskiego poprzez zestawianie wczesnych utworów pisarza z rodzimą literaturą. Jewgienij Degen twierdził:

Ze względu na charakter swego talentu i manierę literacką, ze względu na specyfikę osobowości pisarskiej Stefan Żeromski wydaje się nam najbardziej bliski czytelnikowi rosyjskiemu².

Tenże krytyk uściślił spostrzeżenie:

Utwory Żeromskiego dlatego właśnie poruszają w nas tyle rodzimych strun i wspomnień, że dostrzegamy w nich bądź mroczną melancholię ostatnich utworów Czechowa, bądź chorobliwą wrażliwość Garszyna, bądź namiętną potrzebę inteligenta spłacić swój dług społeczny, jak u Tołstoja³.

Uwypuklając podobieństwo opowiadań polskiego pisarza i Kuprina, Czirikowa, Uspienskiego, Konstantin Chraniewicz podkreślał: „ (...) Żeromski dla rosyjskiego czytelnika jest dobrym znajomym, z którym się przyjemnie spotykać”⁴. Na pokrewieństwo manieri artystycznej Stefana Żeromskiego oraz Iwana Turgieniewa wskazywał także L. Kozłowski⁵.

1 A. Lange, *Stefan Żeromski, Opowiadania*, „Przegląd Tygodniowy” 1895, nr 17, s. 17.

2 E. Degen, *Стефан Жеромский*, «Русское богатство» 1901, № 7, s. 56.

3 Tamże, s. 76.

4 К. Храневич, *Очерки новейшей польской литературы. Стефан Жеромский*, «Новый журнал иностранной литературы» 1903, № 12, s. 250.

5 Л. Козловский, *Из западной литературы*, «Вестник знания» 1909, № 11–12, s. 596.

3. Wypowiedzi dziennikowe

Sięgnijmy po *Dzienniki* Żeromskiego, zawierające niezwykle inspirowane notatki o jego „drogim i ukochanym pisarzu”. Autor *Wilgi*, nawiązując do klasycznego kontekstu komparatystycznego, stwierdza:

Przeczytawszy nowelę Quidy traci się chęć do pisania i... nabiera się chęci do pisania. Traci się ze względu na niedościgną skalę jej obserwacji, szalonej pewności siebie, diabelskiego wykształcenia i diabelskiego języka... Pisać nowelę po Quidzie, Daudecie i Turgieniewie – to śmiałość. A jednak jaka nikczemna jest ta angielszczyzna! Krutne werty a Numa musi wyjść za Pompiliusza, morał być musi. Nad artystami Europy stoi jeden zawsze, wieczny filozof, znawca człowieka, smutny mędrzec – Turgieniew⁶.

O obecności Turgieniewa w *Dziennikach* autora *Urody życia* pisano niejednokrotnie⁷. Jednakże do tego wątku można wciąż wracać. W różnorodnych kontekstach interpretacyjnych ujawniają się nowe odcienie dyskursywne.

Wypowiedzi Żeromskiego o Turgieniewie często występują w porównaniach tego rosyjskiego pisarza z polskimi artystami słowa, malarzami. W takich zestawieniach stale jest obecna zwłaszcza Maria Konopnicka. Polski pisarz ceni obiektywizm ich obojga w przekazywaniu blasków i cieni wiejskiej rzeczywistości. Tworzy konteksty malarskie, w wielu wypadkach dołączając do tych zestawień obrazy Artura Grotgera, akcentując, że wywołują one jakieś owiane smutkiem, niezapomniane wrażenia, które można „rozcieńczyć jedynie w łzach”.

Turgieniew zmierzał do zrealizowania w swej twórczości zasady „zachowania stałej wewnętrznej więzi z życiem”. W tych zamierzeniach polski pisarz znalazł wiele wspólnego ze swoim podejściem do rzeczy-

6 S. Żeromski, *Dzienniki*, t. 4, ... s. 178.

7 F. Sielicki, *Z dziejów sławy Iwana Turgieniewa w Polsce (1918–1939)*, „Slavia Orientalis” 1961, z. 3; E. Czuchnowa, *Żeromski w szkole Turgieniewa* [w:] *Stefanowi Żeromskiemu w setną rocznicę urodzin*, red. S. Zabierowski, Katowice 1967; B. Olaszek, *I. Turgieniew w „Dziennikach” S. Żeromskiego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego. Nauki Humanistyczno-Społeczne”, seria 1, 1973, z. 97 i in.

wistości. Niejednokrotnie zastanawiał się nad tym, że aby napisać polską powieść, należy poznać niejako cały kraj, wszystko zobaczyć, zrozumieć i odczuć. Głębia życia zawiera jakieś tajemnicze prawidłowości, które należałoby odkryć, ocenić, wynieść na światło dzienne.

Rozważając nad literaturą rosyjską, Żeromski porównuje z Turgieniem swego rodaka Bolesława Prusa. Szczególnie cenił pisarz powieść *Placówka*, która jak i *Zapiski myśliwego* głęboko go poruszyła dzięki realistycznym kreacjom życia chłopskiego. Pisał między innymi o Prusie:

Nikt od niego lepiej nie przedstawia profilów i nikt realniej nie umie badać d u s z y. Każdemu z jego bohaterów – wierzymy. On obserwuje człowieka nie z punktu widzenia artysty, lecz z punktu widzenia czytelnika, i [to] czytelnika przeciętnego. Jeśli mówi o artyście, to musi powiedzieć, kto to jest artysta. Dlatego to nie wypowiada się on zupełnie, nigdy samego Prusa nie dostrzegamy w powieści, nie wiemy, czy powieściowe ideały – są ideałami autora. Najwyższy obiektywizm. Prus zbliża się pod tym względem do Turgieniewa (...)⁸.

Ważną, rozpoznawalną cechę talentu Turgieniewa stanowi nadzwyczajna nadwrażliwość na przemijanie. Autor *Przedwiośnia*, nawiązując do pisarza rosyjskiego, ujawnia także własne podobne usposobienie egzystencjalne.

6 października 1887 roku Żeromski notuje:

Wczoraj chodziłem do redakcji, a raczej do czytelnicy „Roli”, aby zaprenumerować książki. Udało mi się dostać dwa tomy... Turgieniewa. Spotkałem się z ulubionymi utworami: *Dym*, *Nieszczęśliwa* itd. Czytałem go długo w noc. Ileż to czasu minęło, ile uczuć wypaliło się! Gdzie dawna miłość – niepojęta czarna otchłań uczuć, które tak rozumiałem niegdyś czytając Turgieniewa? Patrząc ze zdziwieniem na własne serce i smutku pełen żal, nieznośnego śmiechu pełen – upewnia cię, że może niezupełnie wystygło, ale zapomniało, przestało bo-

8 S. Żeromski, *Dzienniki*, t. 4, ... s. 44.

leć, ale i czuć przestało... Ani tęsknoty, ani młodych porywów, wiochrem bijących w najtajniejsze kąty duszy – nic nie ma...⁹

Znaczące są również wywody Żeromskiego o powieściach *Nowizna* i *W przededniu*. Pisarz uważa, że powieść *Nowizna* jest jedną z najlepszych w literaturze najnowszej. Główny bohater długo towarzyszył Żeromskiemu na kartach *Dzienników*, do tej postaci niejednokrotnie zwracał się on także w swojej twórczości.

Niejednokrotnie powtarzane określenie „romantyk realizmu” zapożyczył Żeromski od Turgieniewowskiej charakterystyki Niezdanowa, który to termin rosyjski pisarz objaśniał następująco:

Oni tęsknią za tym, co realne i dążą do niego jak wcześniejsi romantycy do ideału. Oni poszukują w rzeczywistości nie poezji – ta dla nich śmieszna, ale czegoś wielkiego i znaczącego, - a to już absurd: autentyczne życie jest prozaiczne i powinno być takie. Oni są nieszczęśliwi, zdruzgotani i męczą ich to zdruzgotanie, jak rzecz zupełnie niepasująca do ich dzieła.¹⁰

Jednym ze słów-kluczy jest w *Dziennikach* pojęcie patriotyzmu. W tej sytuacji w sposób intertekstualny autor wielokrotnie nawiązuje do powieści Turgieniewa *W przededniu*. On gotów, tak jak bohater Turgieniewa Insarow, zostać prawdziwym patriotą. Pisarz rozumie patriotyzm jako miłość do ziemi rodzinnej, jako ofiarność, wewnętrzną gotowość do służenia „realnemu bóstwu”, „wiecznemu życiu” – ojczyźnie. Ten płomienny patriotyzm miał początek jeszcze w dzieciństwie, w modlitwach matki. Na kartach *Dzienników* pisał między innymi:

Żałować by należało w takim razie, że nie urodziłem się w Bułgarii lub że nie znam pięknych, zanadto pięknych słów Turgieniewa. W Polsce – nie ma bodaj dwu studentów „czujących jedno”... To jedno – to miłość rodzinnej ziemi, miłość nieopisanego dobra, miłość najświętszej, niepokalanej żadną zmazą, nie podlegającej żadnemu wątpieniu idei, miłość tego czegoś, czegoś nieujętego, tego czegoś, co leży pod sercem jak żmija, co czasami płacze, czasami uderza pięścią

9 Tamże, s. 254.

10 И. Тургенев, *Полное собрание сочинений и писем*, т. 12, Москва 1964, s. 314.

miedzianą, a zawsze żyje, zawsze idzie we krwi, jak zegar puszczonej w ruch przez Boga¹¹.

W *Dziennikach* jest zakorzeniona „donkichotowska” cecha osobowości Żeromskiego, szczerze oddanego „wielkiej tajemnicy”, służeniu temu, by wyjść „poza siebie”: „on wie mało, lecz i nie musi dużo wiedzieć: on wie, na czym polega jego dzieło, po co on żyje na świecie, a to jest największa wiedza”¹².

Rosyjski pisarz w artykule *Hamlet i Don Kichot* wysoko ocenia takie cechy osobowości jak „wysoki stopień ofiarności” czy gotowość do „wielkiego nowego czynu”. Właśnie one będą określały kreowanie bohaterów w przyszłych utworach Żeromskiego (panna Stanisława w opowiadaniu *Siłaczka*, tytułowy bohater opowiadania *Doktor Piotr*, doktor Tomasz Judym w *Ludziach bezdomnych* i inni).

Po zapoznaniu się z artykułem Nikołaja Szełgunowa o Turgieniewie Żeromski uznał za niezbędne stworzenie całościowego obrazu twórczości pisarza rosyjskiego, dającego analizę nie tylko *Zapisków myśliwego*, ale także powieści *Dym*, *Wiosenne wody*. Jeżeli zaś chodzi o *Prozę poetycką*, to jej lektura, która głęboko wzruszyła młodego Żeromskiego, także, chociaż w sposób pośredni, znalazła odbicie w *Dziennikach*. Sam pierwiastek liryczny *Dzienników*, dotyczący takich tematów, jak twórczość, poezja, przyroda, ojczyzna, wywołuje głębokie skojarzenia z konkretnymi utworami Turgieniewa (w tym aspekcie charakterystyczne są zapisy dziennikowe z 24 lutego 1887 roku oraz 24 lutego i 20 grudnia 1888 roku).

W notatkach i szkicach dziennikowych odzwierciedlone są też niezwykle odczucia radości obcowania z przyrodą, dążenie do przeniknięcia jej tajemnic (wiersz Turgieniewa *Wieś*) i zbliżony do Turgieniewowskiego w swojej filozoficznej wymowie motyw miłości, która jest „silniejsza od śmierci i strachu śmierci” (wiersz *Wróbel*), oraz temat czynu heroicznego, gotowości ofiary w imię szczęścia i harmonii (wiersz *Próg*) i inne.

11 S. Żeromski, *Dzienniki*, t. 4, ... s. 222.

12 И. Тургенев, *Полное собрание сочинений*, т. 7, Москва 1962, s. 174.

Nie bez oddziaływania *Prozy poetyckiej* stworzy polski pisarz koncepcję *Dialogów*, natomiast przenikliwa liryczność *Wilgi*, *Puszczy Jodłowej*, *Wisły*, *Międzymorza* zdradza wewnętrzne pokrewieństwo z poezją „smutnego mędrca”.

Relacje Żeromskiego z rosyjską klasyczną literaturą realistyczną na poziomie poetyki widoczne są w pierwszej kolejności w zestawieniu jego małych form narracyjnych i opowiadań autora *Zapisków myśliwego*.

4. *Zapiski myśliwego* i opowiadania Żeromskiego.

Etyczna rehabilitacja chłopstwa

Centralne miejsce w zbiorach opowiadań Żeromskiego przypada tematowi ludu, który to temat krystalizował się pod wpływem bezpośredniej obserwacji rzeczywistości polskiej, kiedy przyszły pisarz pracował jako guwerner w zamożnych domach szlacheckich Sandomierszczyzny i Lubelszczyzny. Dziennikowe notatki z lat 1888–1891 przepełnione są odkryciami w sferze obserwacji życia chłopskiego, a czytane wówczas przez niego *Zapiski myśliwego* intensyfikowały emocjonalne oddziaływanie oglądanych „obrazów rzeczywistości”, które nie otrzymały przed nim artystycznie subtelnego naświetlenia w literaturze polskiej.

Zapiski myśliwego Turgieniewa są w literaturze polskiej typologicznie zbieżne z ludowymi powieściami Józefa Ignacego Kraszewskiego, powstałymi prawie w tym samym czasie, w jakim zaistniał cykl opowiadań pisarza rosyjskiego. U Żeromskiego, w odróżnieniu od Kraszewskiego, brakuje rozwlekłych opisów obyczajowości ludowej, zaś

(...) specyfika jego spojrzenia na życie wiejskie, specyfika jego temperamentu twórczego przejawiały się w tym, że on udziela uwagi tylko jednej stronie tego życia – sytuacji biedoty wiejskiej¹³.

13 V. Витт, *Мицкевич и Жеромский* [w:] *Литература славянских народов*, Москва 1956, s. 41.

Źródła wysokiego humanizmu i tego obiektywizmu, który niejednokrotnie był podkreślany przez Żeromskiego w jego zapiskach o Turgieniewie, tkwią w postawie pisarza jako badacza życia wiejskiego, uważającego, że najważniejsza jest właśnie obserwacja, a nie zauroczenie jakąkolwiek teorią estetyczną.

W oddziaływaniu na Żeromskiego *Zapisków myśliwego* istotna okazała się sformułowana przez Wisariona Bielińskiego prawidłowość pełnokrwistego życia utworu literackiego w innej epoce:

Najdłużej żyją takie dzieła sztuki, które w całej pełni i z całą siłą przekazują to, co było najbardziej prawdziwe, najbardziej istotne i najbardziej charakterystyczne w danej epoce. Wszystko natomiast, co nie spełnia tych warunków bądź spełnia je niedostatecznie, – wszystko to traci zainteresowanie w innej epoce i powoli na zawsze zostaje zmyte przez fale burzliwie niosącego się życia. I niewiele, bardzo niewiele jest wynoszone na powierzchnię przez fale tego głębokiego i bezbrzeżnego oceanu...¹⁴

W *Zapiskach myśliwego* Żeromski zobaczył to, co w nich najbardziej wartościowe. Badając świat chłopów, Turgieniew dochodzi do wniosku, że kaleczące duszę cierpienia nie zagłuszyły takich cech ludowego charakteru, jak czystość i piękno ducha, zdrowie moralne, zdolność do poetyckiego odbioru rzeczywistości, filozoficznej refleksji nad nią, stałe dążenie do zgłębienia prawdy, do zrozumienia złożoności bytu. Wisarion Bieliński zaznaczał w swoim czasie, że lud rosyjski „jest bogaty w pierwiastki rozumu i uczucia estetycznego, i jednocześnie wyróżnia się niezwykłą zaradnością, zmysłem, praktycznym umysłem, dowcipem, analityczną siłą rozsądku”¹⁵.

To właśnie zostało artystycznie udowodnione w *Zapiskach myśliwego*, szczególnie zaś w opowiadaniach *Kasjan z Krasiej Mieczy*, *Bieżyńska łąka*, *Śpiewacy*, *Żywe moce*.

W dziennikowych notatkach Żeromskiego porzucane są obserwacje niezwykle zbieżne z odkryciami Turgieniewa. Autor *Zmierzchu* niejednokrotnie podkreślał, że w prostym, wiejskim, polskim ludzie,

14 В. Белинский, *Полное собрание сочинений*, т. 7, Москва 1958, s. 214.

15 В. Белинский, *Полное собрание сочинений*, т. 3, Москва 1955, s. 222.

w jego pieśniach tkwi wielka siła moralna, mająca w sobie moc odróżnienia, istotną dla całego narodu. Wypowiedzi polskiego pisarza na ten temat nie były zwykłymi refleksjami, przypadkowymi rozmyślaniami pod wpływem ujrzanego obrazu, pojawiały się zaś jako wyraz głębokiego przekonania, że twórcze cechy, potencjalnie tkwiące w polskim ludzie, drzemią, nie są należycie rozwijane z powodu warunków unicestwiających wszystko, co piękne. Do tematu ludu polskiego i jego przyszłości jeszcze niejednokrotnie wracał Żeromski w swoich notatkach dziennikowych.

Poetycko obdarzonych bohaterów z ludu Żeromski wprowadza też bezpośrednio do swoich opowiadań. Szczególnie znacząca pod tym względem jest nowela *Ach! Gdybym kiedyś dożył tej pociechy!...*, zawierająca bliski Turgeniewowi motyw wędrowki, „odkrycia”, dokonanego podczas podróży. Delektując się pejzażem ziemi sandomierskiej, pisarz zwraca uwagę na idylliczną scenę, którą współtworzą chłopci leżący na trawie pod lipą i uważnie słuchający lektury *Pana Tadeusza*. Mamy tu niemal identyczną jak w opowiadaniu Turgeniewa *Bieżyńska łąka* sytuację, kiedy myśliwy przypadkiem spotyka dzieci, spędza wśród nich noc, słucha ich ciekawych historii. Realizm połączony jest w tekstach z romantyzmem i kreowane jest podobne pole semantyczne.

Pieśń jako sposób odsłonięcia nie tylko subtelnych „strun duszy”, lecz także istotniejszych cech mentalności ludowej występuje w opowiadaniach rosyjskiego (*Śpiewacy*) i polskiego (*Elegia*) pisarza.

Zapiski myśliwego stały się inspiracją do powstania noweli Żeromskiego *Cokolwiek się zdarzy – niech uderza we mnie...* Opowiadania Turgeniewa *Śmierć* i *Żywe moce* można określić jako artystyczno-psychologiczne studia człowieka rosyjskiego wobec śmierci. W jednym i drugim opowiadaniu nie znajdziemy idealizacji cierpienia. Temat gotowości znosić męki, zgłębiany przez Turgeniewa jako osnowa heroicznej mentalności rosyjskiej, finalizuje się jako motyw przewlekłego cierpienia (*Żywe moce*). Powyższe opowiadania Turgeniewa można skomentować następująco: przy zbliżaniu się śmierci człowieka cechuje poryw ku otaczającej rzeczywistości, wielka troska o los bliskich ludzi, brak egoistycznego skupienia się tylko na sobie, na swoich uczuciach.

W opowiadaniu polskiego pisarza *Cokolwiek się zdarzy – niech uderza we mnie!...* została przybliżona historia ciężko chorego chłopca. Żeromski opisuje jego stan przed śmiercią:

Jest w duszy ludzkiej kryjówka zaczarowana, na siedem zamków zamknięta, a nie otwiera jej nikt i nic, tylko wytrych złodziejski mściwego nieszczęścia.

Sofokles nazwał kryjówkę tę po imieniu przez usta oślepiającego się Edypa... A kryje się w niej dziwna rozkosz, słodka konieczność, największa mądrość.

Cicho leżał chłopowina ubogi na swym tapczanie i szedł po duszy jego jakby Chrystus po bałwanach wzburzonych morza uśmierzając burzę...

Odtąd przez długie noce, przez dni plugawe patrzył na wszystko jakby z niezmiernego oddalenia, z dobrego miejsca, gdzie jest cicho i niewymownie dobrze, skąd wszystko wydaje się małe, trochę zabawne i głupiutkie, lecz godne miłości.

– A niech-ta, niech-ta – szeptał do siebie – niech-ta Pan Jezus da ludziom... Nie bój się! i mnie ta niezgorzej przecie...¹⁶

Różni się dominujący ton emocjonalny, podsumowanie rozwiązania tematu w opowiadaniach Turgieniewa i Żeromskiego: chłop polski godzi się ze swoim losem, jest pasywny, przyjmuje go jako konieczność, „przysłuchuje się tylko do poruszeń własnej duszy. Do przekazania nastroju Żeromski stosuje tutaj elegijną tonację.

Badając życie ludu, Turgieniew zauważa także źródła protestu, buntowniczego ducha w chłopskim środowisku, gotowość, by walczyć o lepsze życie (*Biriuk, Malinowa woda, Jednodworzec Owsianikow*). Efektywnym chwytym artystycznym stawał się w tym wypadku „język ezopowy”. Żeromski ogranicza się do nikłego detalu, słabych napomnień, skąpo wyrażonego podtekstu (*Zapomnienie*).

16 S. Żeromski, *Dzienniki (Wybór)*,... s. 66–67.

W *Zapiskach myśliwego* Turgieniew całkowicie skupił się na etycznej rehabilitacji chłopstwa. To samo można powiedzieć o nowelach chłopskich Żeromskiego. W dodatku nowa epoka wprowadziła do twórczości polskiego pisarza innego bohatera: myśliciela, inteligenta, pozytywnego człowieka swojego czasu. Jednakże właśnie w sposobie kreowania obrazów wszystkich tych bohaterów tkwi podobieństwo. Przenikliwy liryzm, subtelny humor, niezwykle ciepło uczucia autorskiego to cechy charakterystyczne konstruowania bohatera w całej wczesnej twórczości Żeromskiego.

Wiwianna Witt tak oto pisze o autorskiej tonacji wczesnych utworów Żeromskiego:

Ironia i humor – oto ulubiony rodzaj literackiego oręża Żeromskiego, pisarz mistrzowsko je stosuje w różnych odcieniach. W tych wypadkach, kiedy śmiech odnosi się do zjawisk i typów, z punktu widzenia autora, pozytywnych, humor pisarza staje się lekki, ciepły, graniczący z liryzmem i wskutek emocjonalnej narracji lekko przestacza się w patetyczną tonację¹⁷.

5. Wnikliwa obserwacja artystyczna. Obiektywizm. Obraz ziemiaństwa

Inne zasady leżą u podstaw kreowania obrazów właścicieli ziemskich w *Zapiskach myśliwego*, a mianowicie wykorzystuje się tu chwyt artystyczny niewspółmierności aspiracji bohatera i jego istoty, zasada stopniowego samoodsłaniania się postaci na podstawie kontrastu, obnażającego – według słów rosyjskiego krytyka – „ogromne sprzeczności między europejskim wyglądem i azjatycką istotą”¹⁸.

Piotr Pustowojt zaznacza, że:

Wpływ „szkoły naturalnej” na Turgieniewa odbił się także w *Zapiskach myśliwego* – utworze o najbardziej jaskrawo wyrażonych tendencjach satyrycznych. Głównym obiektem satyry w *Zapiskach*

17 V. Витт, *Стефан Жеромский*, Москва 1961, s. 86.

18 В. Белинский, *Полное собрание сочинений*, т. 10, Москва 1958, s. 346.

myśliwego są dworzanie-właściciele chłopów pańszczyźnianych o różnych rangach, skąpi i rozrzutni, usytuowani i zrujnowani. Turgeniew stworzył różne typy: właściciela majątku zakochanego w życiu, jednakże doprowadzonego do nędzy (hrabia Piotr Iljicz w szkicu *Malinowa woda*), właściciela ziemskiego – tyrana i grabieżcy (dziadek narratora w szkicu *Jednodworzec Owsiannikow*), pana-lichwiarza (właściciel stadniny konnej Czernobaj w szkicu *Liebieidiań* i Garpienchenko w *Jednodworcu-Owsiannikowie*), właściciela-pasożyta, żyjącego na koszt swoich przyjaciół (Wiktor Chłopakow w *Liebieidani*), „ucywilizowanego” i pana-humanisty (Piepoczkin w *Burmistrzu*), w końcu właścicieli ziemskich typu „nozdriewskiego” (Komow w *Jednodworcu Owsiannikowie*, Czertopchanow w dwóch szkicach o nim) itd.¹⁹

W opowiadaniach Żeromskiego brakuje tego rodzaju dyferencjacji przedstawicieli szlachty, ich charakterystykę zawierają przede wszystkim jego zapiski dziennikowe. W *Dziennikach* Żeromskiego pojawiają się satyra i ironia, których funkcja artystyczna polega na stworzeniu obrazów-karykatur, z koniecznym wskazaniem tego, co śmieszne. Tendencja satyryczna w opowiadaniach jest nieco wyciszona, a „w pełni rozszyfrowana” może być prawie zawsze w kontekście szkiców dziennikowych.

Pan Alfred (*Zapomnienie*) rozważa o braterstwie, równości. Wyszukanie ubrany, grzecznie rozmawia, lecz okrutnie katuje chłopa za to, że ten ukradł z pańskiego tartaku kilka desek na trumnę dla zmarłego syna. Podstawą do napisania opowiadania był realny wypadek, który Żeromski zaobserwował latem 1887 roku, mieszkając w domu pana Cyprysińskiego. Szczegółowy opis rozegranej przed nim sceny zawiera dziennikowy zapis z 29 lipca tego roku²⁰.

Inny zapis w *Dziennikach*, z 10 sierpnia 1888 roku, prawie w szczegółach krzyżuje się z odpowiednim fragmentem opowiadania *Zapomnienie*:

Dał mu Lalewicz między oczy, dał w zęby, w nos, w gardziel raz, drugi, trzeci, czwarty, piąty... Zobaczyłem krew sączącą się cienką stru-

19 П. Пустовойт, *И.С. Тургенев – художник слова*, Москва 1967, s. 71–72.

20 S. Żeromski, *Dzienniki*, t. 4,... s. 130.

gą z nosa chłopca. Lalewicz bije precz, aż podskakuje... Wreszcie daje się słyszeć przejmujący, okrutny, wstrętny, obrzydliwy płacz człowieka mordowanego i nagle zakrzywione palce wpijają się w gardło gajowego (...)²¹.

Komentując ten epizod *Zapomnienia*, można zauważyć, że dobrze przekazuje charakter konfliktu między chłopstwem i szlachtą. W opowiadaniu nie mówi się o jakichś szczególnych, specyficznych uwarunkowaniach, zdecydowanie wpływających na bieg życia bohatera i popychających go do katastrofy. Bohater jest przytłoczony przez samo życie. Niezależnie od owego pobicia przez pana sytuacja Obali jest beznadziejna: gospodarstwo biedaka upada, jego syn umiera z głodu, nie ma dobrego rozwiązania, nie ma nadziei na poprawę losu.

Osnową noweli Żeromskiego *Psi obowiązek* jest także realny fakt – scena uratowania przez chłopów braci-szlachciców, pod których pojazdem załamał się lód. Dziennikowy zapis z 29 stycznia 1889 roku pomaga zrekonstruować zakwestionowane przez cenzurę zakończenie opowiadania.

Postacie panów występują sporadycznie we wczesnych opowiadaniach Żeromskiego. Na przykład w noweli *Zmierzch*, w której jest mowa o innowacjach przy wydobyciu torfu, Żeromski nie podziwia pomysłu przedsiębiorcy, lecz za pomocą charakterystycznych sygnałów dyskredytuje go jako człowieka, odsłania jego zachłanność i bezdusność. Konflikt między chłopami i szlachtą jest przedstawiony u Żeromskiego bardziej ostro niż na przykład u Prusa czy Orzeszkowej.

6. Wyznaczniki poetyki opowiadań Żeromskiego i Turgieniewa

Ostry krytycyzm był jednakże łagodzony umiejętnym połączeniem światła i cieni. Turgieniew i Żeromski nie byli w opowiadaniach satyrykami w pełnym tego słowa znaczeniu – i jednemu, i drugiemu obcy był taki chwyt artystyczny jak groteska. Satyra Turgieniewa stanowiła nie-

21 S. Żeromski, *Dzienniki (Wybór)*,... s. 56–57.

zbędny warunek istnienia jego liryki. Elementy satyryczne harmonizowały z lirycznymi także u Żeromskiego.

Pisarz rozwinął możliwości gatunkowe polskiej noweli (bogactwo obrazu psychologicznego, treściwość szkicu i obrazka rodzajowego). Obraz bohatera w utworach obu autorów pociąga dzięki takim cechom, jak subtelna obserwacja i nieobojętność, humor, liryzm i szlachetność, miłość do przyrody.

Dla Turgieniewa i Żeromskiego w jednakowym stopniu jest charakterystyczny bliski folklorowi synkretyzm obrazowego odbioru. Tę cechę Turgieniewowskiego artystycznego odbioru rzeczywistości odkrył Alphonse Daudet:

Drzwi między jego uczuciami są otwarte. On odbiera wiejskie zapachy, głębię nieba, szmer wód i bez uprzedzeń stronnika tego czy innego kierunku oddaje się różnorodnej muzyce swoich odczuć²².

Interesująca jest wyeksponowana przez Galinę Gudimową kwestia dotycząca zbliżonej budowy opowiadań Turgieniewa i polskiego pisarza, szczegółowo jest analizowana przede wszystkim rola pejzażu w utworach²³. Jednakże sam pejzaż jest przez nią badany tylko od strony zewnętrznej („niewmontowanie” przyrody do kompozycji utworu, emocjonalnie oceniające elementy oraz metaforyczność opisów i in.). G. Gudimowa pisze o tym, że u Żeromskiego w porównaniu z *Zapiskami myśliwego* rola opisów pejzażowych jest zmienna: jeżeli w *Zapomnieniu* i *Poganiu* obiektywnie istniejąca przyroda i pejzaż występują jako tło rozwoju akcji, to w opowiadaniach *Do swego boga* i *Zmierzch* pojawia się nowy chwyt artystyczny – alegoria, natomiast pejzaż przekazuje nastrój bohaterów, odcienie ich uczuć. Następnie mamy wniosek, iż Żeromski dostrzega jedność ludzi i przyrody. Jednakże konkluzja ta, dotycząca różnic manieri pisarskiej Turgieniewa i Żeromskiego, jak się wydaje, jest nieściśła.

22 И.С. Тургенев в воспоминаниях современников, т. 2, Москва 1969, s. 313.

23 Г. Гудимова, *Записки охотника» и ранние рассказы Жеромского* [w:] *Литература славянских народов*, Москва 1961, s. 207–217.

Pejzaż w utworach obu pisarzy jest funkcjonalny i uniwersalny. O Turgieniewie można powiedzieć, że filozoficzny temat przyrody i człowieka rozwiązuje się u niego nie tylko w kosmicznym, ale też w bardzo konkretnym, humanistycznym wymiarze. Zaczynając od *Zapisków myślowego*, wrażliwość na przyrodę, stopień współuczestnictwa w niej jawi się, według Turgieniewa, jako wyższy wyraz ogólnonarodowego, a przez to także ogólnoludzkiego uczucia.

I w „chłopskich nowelach” Żeromskiego, i w utworach pisarza rosyjskiego człowiek i przyroda znajdują się w bezpośredniej, żywej relacji.

W spojrzeniu na przyrodę zarówno u Turgieniewa, jak i Żeromskiego istotny jest pierwiastek filozoficzny. We wczesnej fazie drogi twórczej Turgieniew zgłębił systemy filozoficzne Hegla, Feuerbacha, Schopenhauera i Schellinga. O stałym zainteresowaniu filozofią świadczą także *Dzienniki* Żeromskiego. Obraz przyrody w jego utworach, w odróżnieniu od pejzaży innych realistów i, częściowo, od krajobrazów Konopnickiej, organicznie dopuszcza do głosu filozoficzny panteizm.

W literaturoznawstwie stawiano kwestię szczególnej roli filozofii Schellinga w kształtowaniu się estetycznej koncepcji Turgieniewa²⁴. Imię Schellinga jest wspominane także w noweli Żeromskiego *Cienie*. Jako zwolennik Schellinga występuje jej główny bohater, wyrażający autorski pogląd na przyrodę. Stale rozmyśla i mówi o harmonii, matematycznej prawidłowości w przyrodzie, o „duszy świata” i innych.

I Turgieniew, i Żeromski postrzegali harmonię przyrody w jedności sprzecznych wobec siebie pierwiastków, jasne i żywe spojrzenie na nią współistniało ze złym i okrutnym. Szczególnie odbiło się to w *Wypadzie na Polesie* Turgieniewa i w opowiadaniu polskiego pisarza *Tabu*. Przyroda jawi się tutaj jako obojętny wobec człowieka żywioł, w obliczu którego jest on bezradny. Turgieniew podkreślał, że trudno człowiekowi, istocie „jednego dnia”, znieść na sobie „wzrok wiecznej Izydy”, że wiele młodzięńczych marzeń i nadziei gaśnie w nim pod naciskiem tego żywiołu, że właściwie cała jego dusza gaśnie i zamiera, gdyż głęboko od-

24 A. Semczuk, *Turgieniew*, Warszawa 1988.

czuwa on swoją samotność, słabość, przypadkowość i z pewnym lękiem zwraca się ku drobnym troskom i trudom życia²⁵.

Również bohaterka opowiadania *Tabu*, młoda kobieta Ewa, po odwiedzeniu w szpitalu psychiatrycznym beznadziejnie chorego męża, zostając sam na sam z przyrodą, żegna się z nadzieją i marzeniami młodości i nie może znieść obojętnego wzroku „wiecznej Izdydy”:

- Jakie to wszystko bezlitosne, jakie to zimne, jakie to nieubłagane... – szepnęła patrząc w przestrzeń zasłaną krzewami, które wydawały się podobnymi z oddali do chmurki mgły zielonawej. – Gdybym tu umarła w tej chwili, gdybym się zsunęła w wodę i utopiła, pożarłyby mnie raki i robactwo, a ta woda igrałaby nade mną tak samo cudownie, te ryby tak samo by się pluskały i ta rozkosz, co idzie z rozkwitłej ziemi, szłaby tak samo dla innych...²⁶

I w jednym, i w drugim wypadku wyeksponowana jest myśl o bezsilności rozumu ludzkiego wobec istoty przyrody, o bezowocności poszukiwania szczęścia. Tego wspólnego motywu w utworach rosyjskiego i polskiego pisarzy nie da się raczej objaśnić wpływem jednego na drugiego. Staje oto przed nami wynik podobieństwa typologicznego, mającego wspólne źródło w filozofii Schellinga, transformującej się w bliższy, lecz nie tożsamy motyw. Turgieniew kończy utwór optymistycznie, u Żeromskiego zaś symboliczny finał z rozsypanym bukietem fiołków intensyfikuje pesymistyczny wydźwięk, myśl o tym, że szczęście należy do sfery tabu:

Opierając lewą rękę na ławce dotknęła bukietu przylaszczek. „Ten pan” położył je obok miejsca, które zajmowała przed chwilą. Pani Ewa wzięła w ręce ten bukiet, trzymała go na kolanach i nic nie widząc prócz barwy niebieskiej nadobnych kwiatków szeptała w myśli do siebie: „Za późno, za późno...”

Długo tak siedziała, przytłoczona myślami. Gdy wreszcie podniosła oczy – były bardzo smutne. Z wolna rozwiązała bukiet z uśmiechem, co jak błysk światła jej twarz rozjaśnił, opuszczała te kwiaty na podłogę małymi wiązkami, aż do ostatniej. Wówczas spojrzała na swe-

25 I. Turgenev, *Полное собрание сочинений*, т. 12, Москва 1964, s. 85.

26 S. Żeromski, *Wybór opowiadań*, oprac. A. Hutnikiewicz, Ossolineum 1971, s. 421.

go towarzysza i rzekła cicho, jakby usprawiedliwiając się i prosząc o przebaczenie

– Mój mąż jest chory, bardzo chory...

Młody człowiek siedział bez ruchu aż do najbliższej towarowej stacji pod samym miastem. Gdy pociąg się zatrzymał, śpiesznie wyszedł z przedziału, wstąpił na rampę i ruszył prędko w stronę miasta. Pani Ewa długo jeszcze widziała jego jasne włosy i słyszała odgłos jego kroków głuchy, głuchy...²⁷

W opowiadaniach Turgieniewa i Żeromskiego dominuje opisowość. Opis jest istotny przy kreowaniu portretu, pejzażu i charakterystyki wnętrza. Giętkość języka poetyckiego przejawia się w swobodnym współdziałaniu funkcji stylistycznych różnorodnych jednostek leksykalnych. Turgieniew i Żeromski kierowali się Puszkiniowskimi zasadami „współmierności” i „harmonii obrazów”.

Na jedności plastyki i wyrazistości oparte są realistyczne kontury obrazu i u Turgieniewa, i u Żeromskiego. Obaj, przejawiając cechy indywidualne, wykorzystywali czasem także podobne środki wyrazu. Następstwem subtelnej obserwacji myśliwego i artysty, dobrze znającego życie przyrody, co można powiedzieć i o Turgieniewie, i o Żeromskim, jest stosowanie w opowiadaniach porównań wykorzystujących nazwy zwierząt, ptaków, roślin, a także przedmiotów wiejskiego bytu. Ten aspekt jest ważny, gdyż głęboko narodowy koloryt rosyjski Turgieniew odtwarza w opisach życia ludu. Jednocześnie porównania te odzwierciedlają u Żeromskiego określone cechy charakteru bohatera, jego stan psychiczny.

Funkcjonalna identyczność porównań, jak się wydaje, uwydatnia się w następujących paralelach z utworów Turgieniewa i Żeromskiego: 1) *Burmistrz* – pan Pienoczkina „nad podziw dobrze się trzyma, ostrożny, jak kot...” („удивительно хорошо себя держит, осторожен, как кошка...”). *Zapomnienie* – Lalewicz „Wyszedł na polanę, między pniami jak lis, uśmiechnął się, nie przysięgłbym nawet, czy się nie obliżał – kiwnął na nas palcem”); 2) *Koniec Czertopchanowa* – „Masza

27 Tamże, s. 424–425.

trzy dni przesiadła w kącie, skurczona i przytulona do ściany, jak raniony lis” („Маша просидела дня три в уголку, скорчившись и притаившись к стенке, как раненая лисица”), *Doktor Piotr* – „Pan Dominik (...) siedzi nasrożony jak kania”; 3) *Malinowa woda* – u Stio-puszki „uszy przeogromne, przezroczyście, jak u nietoperza” („уши пребольшие, прозрачные, как у летучей мыши”); *Niedziela* – „(...) oczy „jak dwa jeziora” – nosek nie tyle grecki, ile niezrównany w le-ciuchnym zaróżowieniu od mrozu – usteczka jak dwie stulone torebki dzikiej róży (...)”.

Opis kontaminuje z dynamicznością palety. Paleta w tym wypadku stanowi w pewnym sensie podobieństwo palety malarza – kolory, barwy, gra światłocieni, dostępne dla pisarza także przy wykorzystaniu określonych środków językowych. Pełni ona funkcję odtworzenia barwy, światła i cieni, nie wszystkich z osobna, ale we wzajemnej złożoności, odbija nie po prostu barwy i światło obiektywnego świata otaczającego, lecz pozwala „zobaczyć” je w ruchu, na przykład o lipcowym świecie czy o wczesnym zmierzchu zimowym.

Paleta występuje także jako środek analizy psychologicznej, zbliża się do takich istotnych cech jak ciągłość i dominująca harmonijność. Należy zaakcentować także impresjonistyczną ze względu na swą naturę grę światła i cieni. Janina Kulczycka-Saloni, porównując poetykę Prusa i Żeromskiego, przeciwstawia statyczność opisów pierwszego i pierwiastek liryczny oraz dynamizm drugiego pisarza. Analizując utwory tych artystów, badaczka dochodzi do wniosku, iż Żeromski jest twórczym naśladowcą impulsów, których dostarczyło pisarzom mistrzostwo impresjonistów²⁸.

Najbardziej wyraziście jest odczuwalna ta bliskość w opowiadaniach Żeromskiego *Zmierzch* i Turgieniewa *Bieżyńska łąka*. W opisie dnia lipcowego Turgieniew przekazuje najsubtelniejsze relacje światła i cieni. Przelewaniem się, stałą zmianą barw nasycony jest pejzaż w opowiadaniu Żeromskiego:

Między grube pnie kilku świerków, co sterczą samotnie na skraju poręby, płamiącej mnóstwem czarnych pniaków zgniłozielony upłaz

28 J. Kulczycka-Saloni, *Pozytywizm i Żeromski*, Warszawa 1977.

wzgórza, zsuwało się słońce pławiąc się w miedzianym blasku, podobnym do przejrzystego kurzu, nieruchomą warstwą nawisłego nad daleką widownią. Odblaski jego lśniły jeszcze na krawędziach chmur, wyzłacając je i zabarwiając szkarłatem, wrzynały się między fałdy szarych kłębow i szklily na wodach.

W brudach ściernisk i podorywek jesiennych, na sapowatych niwkach i świeżych karczowiskach, gdzie stały smugi wody po niedawnej nawałnicy, mieniły się rude plamy jak kawałki szyb przepalonych. Na szare, przyklepane skiby padał uciążliwy dla oczu, zwodniczy cień fioletowy, piaszczyste wydmy żółkły – zielska na przykopach, krzaki na miedzach miały jakieś nie swoje, chwilowe barwy²⁹.

W tym i innym opowiadaniu mamy do czynienia nie z lakonicznym szkicem pejzażowym, lecz z rozwiniętym pejzażem. Jednakże jeżeli w *Bieżyńskiej łące* pejzaż ten niejako emocjonalnie nastraja czytelnika, poprzedza przyszły temat, to w *Zmierzchu* nawet nie tyle towarzyszy akcji, ile staje się istotnym narzędziem psychologicznego odsłonięcia obrazów. Wypełnia go nietypowa dla Turgieniewa treść. Gęstniejący zmrok, nadchodząca noc urastają do symbolu złego monstrum, pochłaniają siły pracujących przy wywózce torfu biedaków:

Mgły wspięły się wysoko, zawlekły szuware i nad szczytem olszyn murem nieruchomym stoją. Znać w nich drzewa jak plamy nieokreślonej barwy, dziwacznie wielkich kształtów, a nędzarzy biegających w poprzek rozdołu jak jakieś potwornie ogromne widma.

Głowy ich opadają na piersi, ręce wykonują ruchy jednostajne, kądłuby zginają się ku ziemi...

Kółka taczek turkoczą i skwierczą, fale podobne do rozcieńczonego wodą mleka kołyszą się między wzgórzami czarnymi.

W głębinie niebios roznieciła się gwiazda wieczorna, płonie drząc i ciska w poprzek mroków ubogie swoje światelko³⁰.

29 S. Żeromski, *Wybór opowiadań...*, s. 73.

30 Tamże, s. 79–80.

Podsumowując powyższe wywody, można wysnuć wniosek o istotnym, nieprzypadkowym podobieństwie opowiadań Turgeniewa i wczesnych utworów Żeromskiego. Ich twórczość, bliska ze względu na sposób estetycznego odbioru przyrody, odtwarzania realiów życiowych i konfliktów społecznych, przy ogólnym humanistycznym ukierunkowaniu talentu artystycznego jest głęboko oryginalna.

Zapiski myśliwego to cykl. Jedność cyklu, symfonia całości podporządkowują poszczególne motywy tematyczne. Stąd pochodzi także szczególna „przedstawialność” życia narodu „w ruchu”, poprzez rozsypkę charakterów indywidualnych w symbiozie całości artystycznej. W treściwych więziach cyklu kryje się „intensyfikacja sensu”, o której pisał w swoim czasie Wiktor Winogradow³¹. W zbiorach Żeromskiego brakuje takich ruchomych, wewnętrznych, organicznych, asocjacyjnych więzi między opowiadaniem: są one bardziej autonomiczne i tematycznie różnorodne (na przykład występuje tu zupełnie obca Turgeniewowi tematyka historyczna).

W sumie bliskość utworów Żeromskiego i Turgeniewa ogranicza się do dziedziny małych form narracyjnych, jeżeli zaś chodzi o powieści pisarzy, to ich poetyka różni się zasadniczo. Turgeniewowskie utwory tego gatunku sięgają do modelu powieści zamkniętej, której podstawą jest pełne i wyczerpujące odsłonięcie charakteru. Powieści Żeromskiego są zazwyczaj niedokończone i otwarte. Do tej drugiej linii ewolucji powieści światowej należy w literaturze rosyjskiej włączyć utwory Dostojewskiego.

7. Nowelistyka Żeromskiego i Antoniego Czechowa (zestawienie typologiczne)

Zbieżność poetyki i problematyki

Na przełomie XIX/XX wieku dla obu literatur słuszna okazuje się teza, że w konwencji realistycznej najbardziej reprezentatywna jest problematyka etyczna.

31 В. Виноградов, *О языке художественной литературы*, Москва 1959.

Istotne cechy literatury polskiej tego okresu wiązały się, jak już podkreślano, z nazwiskiem Stefana Żeromskiego, zaś literatury rosyjskiej w nie mniejszym stopniu z Antonim Czechowem. Wydaje się także nieprzypadkowe, że współczesna im krytyka reagowała na bliskość ich talentu artystycznego³² bądź identycznie określała ich miejsce w literaturze narodowej³³.

Czechowowi przyniosły sławę i sprzyjały szybkiemu rozwojowi talentu jego wczesne opowiadania, poruszające między innymi swym humorem. Kontynuując tradycje narodowe, Czechow w sprawach zasadniczych pozostaje wierny humanistom przeszłości. Organicznie wpisując się do jego wczesnej twórczości opowiadania *Tęsknota* i *Bieda*, w których rosyjski pisarz współczuje tak zwanym „małym ludziom”.

W końcu lat 80. XIX wieku realizm w twórczości pisarza ulega modyfikacji, pojawiają się nowe tematy i problemy, proza wypełnia się innym materiałem, symptomatycznym dla zmieniającej się epoki. Problem odpowiedzialności jednostki za przyszłość w sytuacji nadchodzących przemian, nad którym stale rozmyślał Czechow, wywołał także nowe tematy, wprowadził bohatera wywodzącego się ze środowiska pracującej inteligencji, a także inne związane z nim motywy (częściowo kwestię możliwości moralnego odrodzenia mieszczaństwa). W wyniku bardzo bliskie ze względu na problematykę w twórczości Czechowa i pisarza polskiego okazały się opowiadania *Jonycz* (1898) i *Siłaczka* (1891). Opowiadanie *Siłaczka* było wydawane w Rosji osiemnaście razy, przy różnorodnych przekładach tytułu: „Mocna duchem”, „Bohaterka”, „Silna” i innych.

Można mówić o podobieństwie artystycznego widzenia świata, podobnym jego odzwierciedleniu w twórczości dwóch na pierwszy rzut oka różnych pisarzy, bliskości penetrowanej przez nich problematyki moralnej. Jak się wydaje, źródła tej bliskości ukryte są w wewnętrznym układzie ich osobowości. Ciekawe jest w tym kontekście zwierzenie Maksyma Gorkiego, który spotkał się z polskim pisarzem w 1907 roku na Capri i bardzo ciepło wypowiadając się o nim, zaznaczył: „Żerom-

32 E. Деген, *Стефан Жеромский*, «Русское богатство» 1901, № 7, s. 76.

33 J. Sten, *Młoda Polska*, „Krytyka” 1899, z. 1, s. 21–27.

ski – wewnątrznie – miał coś wspólnego z Czechowem”³⁴. W tej uwadze Gorkiego, uczynionej okazjonalnie, jakby przypadkowo ukrywa się bardzo wiele.

Zaznaczmy predyspozycję Czechowa do małych form epickich. Talent jaskrawie się przejawiał już we wczesnych opowiadaniach. Obaj pisarze zaczęli od tego gatunku, obaj byli zdecydowanymi przeciwnikami jakiegokolwiek tendencyjności. Niektóre ich opowiadania zdradzają skłonność do cyklizacji, jednakże nierzucającej się w oczy tak jaskrawie i konsekwentnie jak u Turgeniewa. Warto tu wspomnieć o takich oryginalnych zjawiskach jak *Dzienniki Żeromskiego* i *Notatniki Czechowa*, wprowadzających do laboratorium pisarskiego obu, odzwierciedlających w subtelnościach możliwych do uchwycenia tylko w danym kontekście, artystyczną historię ich utworów (bliskich, jeżeli chodzi o funkcjonalność).

Zinowij Papiernyj pisze o *Notatnikach*:

(...) adresowane przez pisarza do siebie i tylko do siebie, my, czytelnicy, przeadresowujemy też do siebie, jakby twórczo przyswajamy i otrzymujemy wielką rozkosz estetyczną od tego, co tak właściwie nie było jeszcze dla nas przeznaczone³⁵.

Lekturze *Dzienników Żeromskiego* (gdzie przykładowo także skomplikowane połączenie „zakończonego i niezakończonego”, „nazwanego i przypuszczonego”) także towarzyszy szczególny typ rozkoszy estetycznej, zakłada ona niezwykłą „aktywność” czytelnika w tym procesie. Wytłumaczyć to można tym samym: polski artysta pisał *Dzienniki* dla siebie, dawał je do czytania tylko przyjacielom, ludziom bardzo bliskim.

Wczesne zapiski dziennikowe Żeromskiego, w których był akcentowany motyw poszanowania osobowości i odpowiedzialności człowieka w jego społecznym przeznaczeniu, męczące rozmyślenia nad zadaniami, które przed nim stoją – wszystko to określa zasadność pojawienia się opowiadania *Siłaczka*.

34 M. Горький, *Собрание сочинений*, т. 30, Москва 1953, s. 295.

35 З. Паперный, *Записные книжки Чехова*, Москва 1976, s. 159.

W dziennikowych notatkach polskiego artysty niejednokrotnie przewija się myśl dotycząca istnienia i funkcjonowania dobra w świecie. Artysta uważa, że dobro jest podwaliną ludzkiej natury, świecie w to wierzy i kocha ludzi. Nie jest oczywiście naiwny. Zdaje sobie sprawę z tego, że na świecie jest dużo zła, ale nie wierzy w to, że ma ono triumfować. Zachowało się także ciekawe spostrzeżenie Czechowa z 22 lutego 1889 roku:

Wierzę w poszczególnych ludzi, widzę ratunek w poszczególnych osobowościach, porozrzucanych po całej Rosji tam i siam – inteligenci to czy chłopci – w nich moc, chociaż ich mało³⁶.

Życiowe i filozoficzne *credo* odbijające się w tych szczerych wypowiedziach jeszcze raz, na bardziej głębokim poziomie, podkreśla wierność obu pisarzy humanistom przeszłości i zarazem zawiera motywy nowej humanistycznej ciągłości, które będą dominowały w przyszłych opowiadaniach.

W literaturoznawstwie polskim dokonywano paraleli między postaciami Siłaczki i Abrikosowej ze szkicu Gleba Uspińskiego *Nowe czasy, nowe troski*; padało pytanie o oddziaływaniu „narodnickich” utworów rosyjskiego pisarza na Żeromskiego³⁷. Ta teza wymaga uściślenia. W *Dziennikach* polskiego pisarza zawarte są tylko fragmentaryczne wypowiedzi o Uspińskim, podczas gdy Żeromski był zauroczony światopoglądem narodników w całości. Imponowały mu wola i spójność charakteru narodników, ich przekonanie o pożytku ze swojej działalności, brak rozdźwięku między słowem i dziełem. Jednak związek między utworami Uspińskiego i Żeromskiego jest bardziej zewnętrzny.

8. Siłaczka i Jonycz

Doktor Obarecki, drugi bohater opowiadania *Siłaczka*, był członkiem tego samego salonu, kółka społeczników, co panna Stanisława. Refleksyjny marzyciel i przyszła sława, jak go nazywali koledzy, tak-

36 A. Чехов, *Полное собрание сочинений и писем*, т. 29, Москва 1983, s. 47.

37 H. Markiewicz, *Prus i Żeromski...*

że pragnął pracować dla dobra społeczeństwa, lecz „wyrzucony przez pęd ośrodkowy niedostatku z ogniska życia umysłowego”³⁸ znalazł się w prowincjonalnym miasteczku o charakterystycznej nazwie Obrzydłówek. Dalej polski pisarz zapoznaje nas z bohaterem, którym owładnęła niemoc szarej mieszczańskiej egzystencji.

Doktor Paweł, w epoce jego życia, o której mówię, zjedzony już był przez Obrzydłówek wraz z mózgiem, sercem i energią – zarówno potencjalną, jak i kinetyczną. Doświadczał nieprzewycięzonego wstrętu do czytania, pisania oraz rachowania, mógł całymi godzinami spacerować po gabinecie lub leżeć na szezlongu choćby z niezapalonym papierosem w zębach, w tęsknym, dokuczliwym i bolesnym niemal oczekiwaniu na coś, co się stać musi, na kogoś, kto musi nadejść, mówić cokolwiek, choćby koźły przewracać, w natężonym wsłuchiwaniu się w szmery i szelesty zwiastujące przerwanie ciszy, która dławi i przygniata niejako do ziemi. Szczególniej dokuczała mu zazwyczaj jesień. W ciszy jesiennego popołudnia, zalegającej Obrzydłówek od przedmieścia do przedmieścia, było coś bolesnego, coś, co poduszczało do wołania o pomoc. Mózg, opleciony niby miękkim przedziwem pajęczyny, wypracowywał myśli czasami niesłychanie pospolite, a niejednokrotnie – stanowczo do niczego niepodobne³⁹.

Historia Obareckiego prawie dokładnie przekazuje sytuację bohatera Czechowa, powiatowego lekarza Dmitrija Jonycza Starcewa. Ten, pełen energii, jasnego, radosnego nastroju, przybywa do miejsca swego przeznaczenia, do gubernialnego miasta S. Jonycz zapoznaje się z najbardziej wykształconą i utalentowaną w mieście rodziną Turkinów. Oślepiony młodością, przeczuciem szczęścia, to, co realne, przyjmuje jako konieczne. Jonycz interesuje się córką Turkinów, Koteczką, nawet się jej oświadcza. Jednakże szybko następuje olśnienie bohatera. Teraz, w otaczającej rzeczywistości prowincjonalnego miasta, nie znajduje niczego oprócz mieszczańskiej codzienności, ograniczoności, pozornej wielkości i szarzyzny. Starcew zaczyna nienawidzić mieszkańców, próbuje nawet w jakiś sposób oddziaływać na nich. Jednakże jest to chwila

38 S. Żeromski, *Wybór opowiadań...*, s. 20.

39 Tamże, s. 22.

lowe. Dalsza historia bohatera to wzrastanie jego majątku i destrukcja osobowości, utrata tego, co najcenniejsze w człowieku.

W opowiadaniach Czechowa i Żeromskiego istotne jest podejście analityczne do charakterystyki procesu degradacji osobowości. Tak więc doktora Obareckiego zastajemy w tym okresie życia, kiedy jeszcze dwa razy w roku pograża się w „metafizycznych bredniach”. Tutaj jaszkrawie się uwydatnia ironiczny podtekst autora. Najprawdopodobniej to nawet nie przebudzenie, lecz symptom postępującej choroby, który wyraża się w trzeźwej analizie:

„Metafizyka”, jakiej doktor Paweł doświadczał ostatnimi czasy raz, czasami dwa razy do roku – to kilka godzin świadomego samobadania bystro, z szaloną gwałtownością napływających wspomnień, niecierpliwego zbierania strzępów wiedzy, szamotania się graniczącego z wściekłością, szlachetnych porywów przywalonych gliną bezczynności, rozmyślań, wybuchów goryczy, postanowień niezłomnych, ślubów, zamiarów... Wszystko to, rozumie się, nie prowadziło do żadnej zmiany na lepsze i przemijało, jako pewna miara czasu mniej lub więcej dotkliwego cierpienia. Z metafizyki można się było wyspać jak z bólu głowy, by wstać nazajutrz z umysłem odświeżonym, energiczniejszym i uzdolnionym lepiej do podjęcia zwyczajnego jarzma nudów (...)⁴⁰.

To rzeczywiście przypadłość, po której można „się odespać jak po bólu głowy”. Ironia przejawia się także w ogólnostylistycznym kontekście opowiadania. Autor w tym celu stosuje nawet specjalistyczną terminologię medyczną: paroksyzm, endemiczny charakter przypadłości.

Opis stylu życia doktora wywołuje antypatię, utwierdza ukształtowany negatywny stosunek do niego. I dlatego w dalszej narracji wydaje się nieco dziwne, że Obarecki, jak Jonycz Czechowa, przed sześcioma laty był „śmiały, młody, szlachetny i pełen energii”. Młody lekarz, przyjeżdżając na prowincję, zderza się z rutyną, skostnieniem, fałszem. Jego zamiary są rzeczywiście szlachetne, lecz Obrzydłówek wypowiada mu wojnę. Obarecki wierzy, że „prawda zatriumfuje”. Jednakże „prawda nie zatriumfowała”:

40 S. Żeromski, *Wybór opowiadań...*, s. 23–24.

Zwycięstwo prawdy nie nastąpiło. Nie wiadomo dlaczego... Już po upływie roku doktor poczuł, że jego energia staje się z wolna „dzie-
dzictwem robaków”. Zetknięcie bliskie z ciemną masą ludu rozczarowało go nad wyraz: jego prośby, namowy, istne prelekcje z zakresu higieny upadały jak ziarna na opokę (...).

Nieznacznie doktorowi zaczęło być „wszystko jedno”... Jedzą zgniłe kartofle – cóż począć – niechaj jedzą, jeżeli im smakują. Mogą nawet jadać surowe – to trudno... (...).

Pewnego pięknego poranku doktor skonstatował, że ów płomyk nad jego głową, z którym tu przyszedł i którym chciał rozwidnić drożynę swoją – zgasł. Zgasł sam przez się: wypalił się (...)⁴¹.

Przy takiej charakterystyce postać jest najbardziej pokrewna temu stadium stanu psychicznego bohatera Czechowa, kiedy Jonycz, jak i Obarecki, „utył, wydobrzał i niechętnie chodził pieszo, jako że cierpiał na zadyszkę” (IV część opowiadania, cztery lata po pierwszym spotkaniu czytelnika z bohaterem w okresie jego życiowej wiosny). Współtwórcą życia obu zestawianych bohaterów staje się samotność. Nie przywraca „wewnętrznej harmonii duszy” nawet obcowanie z przyrodą. Samotność rodzi niecierpliwość, złość, przecucie klęski, obojętność. Tak jest scharakteryzowana kondycja bohatera Żeromskiego. Czechow natomiast, rozwijając swój temat, podkreśla, że Jonycz jest samotny, cierpi na nudę, nic go nie interesuje, że jego charakter także się zmienił, stał się trudny, nerwowy. Można zaznaczyć, że u obu, jak zauważył Żeromski, nie tylko wyczerpała się energia, lecz zanikł szacunek do wszelkiej głębszej myśli. Nowe cechy wciąż bardziej przekonują, że ogienek „zgasł sam: wypalił się”.

Przytoczone przykłady odzwierciedlają stopnie degradacji osobowości, niuanse w zmianie psychiki bohaterów. Charakterystyczne jest głębokie skupienie na zewnętrznie nieuchwytnych procesach. Wszystkie to znajduje prawie tekstową zbieżność w obu opowiadaniach.

Wyeksponujmy tutaj także jeszcze jeden istotny motyw, który daje się prześledzić w obu opowiadaniach – motyw pieniędzy jako przed-

41 S. Żeromski, *Wybór opowiadań...*, s. 25–26.

miotu pragnienia i siły napędowej ludzkich namiętności. Ta myśl staje się coraz bardziej oczywista przy każdej kolejnej fazie „rozkładu” osobowości, kiedy się pojawiają coraz to nowsze objawy utraty duchowości. Czechow zauważa w zachowaniu Jonycza pewne zmiany – jak chociażby to, że od takich rozrywek jak teatr i koncerty raczej się on wymigiwał, ale za to w winta grywał co wieczór, po trzy godziny, z rozkoszą. Miał jeszcze jedną rozrywkę, do której wracał mimowolnie, wyjmując wieczorami z kieszeni „papierki”, które dostawał od chorych. Wśród nich zdarzały się „żółte i zielone, od których pachniało perfumą, i octem, i ladanem”. Kieszenie były powypychane rublami – około siedemdziesięciu. Kiedy uzbierało się kilka setek, odwoził je do Towarzystwa Wzajemnej Pomocy i odkładał tam na bieżący rachunek. Obaj mieli dużą praktykę w mieście, a „zasadą, do której, niby do wspólnego mianownika, sprowadzały się czyny i myśli doktora Obareckiego, stała się ta: – dawajcie pieniądze i wynoście się...”⁴².

Zwraca na siebie uwagę jeden z pierwszych komentarzy dotyczących opowiadania Czechowa, który zostawił po sobie Dmitrij Owsianiko-Kulikowskij:

Z jednej strony współczujemy Starcewowi i gotowiśmy przyznać, że on ma podstawę nienawidzieć obywateli miasta S. Jednakże z drugiej strony dochodzimy do wniosku, że prawdopodobnie niektórzy (a może nawet wielu) z tych, kogo on nienawidzi, mogą być przy innych układach znacznie lepsi od niego, i że on, szczerze mówiąc, nie ma moralnego prawa odnosić się do ludzi z nieukrywaną nienawiścią za to tylko, że ci ludzie są „średni” i rutynowi, że natura nie obdarzyła ich takim rozumem, jaki ma sam⁴³.

To spostrzeżenie można też odnieść do Obareckiego.

Podobne są także momenty jakby zapowiadające odrodzenie bohaterów. Porównajmy sceny ostatniej randki Jonycza z Koteczkiem i wspomnienia Obareckiego po przypadkowym spotkaniu ze Stasią Bozowską. Pod wpływem randki ożyły przed Jonyczem zdarzenia sprzed

42 S. Żeromski, *Pisma zebrane*, Warszawa 1981, s. 206.

43 Д. Овсяннико-Куликовский, *Наши писатели. А.П. Чехов*, „Журнал для всех” 1899, № 3, s. 267.

kilkunastu lat i „zrobiło mu się raptem smutno i tęskno za przeszłością”. Wspomnienia młodości olśniły na chwilę także Obareckiego. Wezwany w noc zimową do ciężko chorej nauczycielki wiejskiej rozpoznaje w niej tę samą „darwinistkę” – dziewczynę, którą kiedyś kochał:

Doktor Paweł ścisnął skronie, które zdawał się rozsadzać napływ krwi. Przysiadł na skrzynce i o czymś dawnym, dalekim myślał⁴⁴.

Czy możliwy jest powrót do przeszłości czy chociażby jej przybliżenie, czy jest nadzieja wyjścia ze śmiertelnie niebezpiecznej choroby?

Usiadł potem obok wezłowia chorej na stołku i zapadł znowu w marzenia. Bujna młodość zbudziła się w nim z letargu. Wszystko teraz będzie inaczej. Czuje w sobie siłę atlety do pełnienia uczynków, które z serca płyną. Bolesć i nadzieja mieszają się jakby w płomień, który liże mózg, trawi go, nie da mu spocząć⁴⁵.

Zwraca na siebie uwagę wzruszenie, szczególnie klucz emocjonalny, z którym Żeromski opisuje życie biednego studenta czwartego roku, jego pierwszej miłości. Panna Stanisława umiera. Romantycznie jest wyrażona symboliczna, triumfująca idea pięknego czynu: „szaleństwo” panny Stanisławy jest przeciwstawione ostatecznemu upadkowi Obareckiego. Doktor Paweł zrozumiał, pojął teraz wszystko:

Obejmowała go cześć głęboka, zrozumienie, wywiadywanie się pilne, wielka pokora. Gdyby tam zostawał choćby godzinę dłużej, doszedłby do tego szczytu łańcucha gór, na którym siedzi szaleństwo. W sekrecie przed samym sobą wiedział, że go zdejmuje obawa o siebie. W tym wszystkim, co go miażdżyło owej chwili, była ogromna niesymetria z nim samym, coś, co wyważało z głębi jego duszy ostateczny rdzeń uczuć ludzkich: egoizm i – egoizm ten dusząc – kazało naprawdę dać się otaczać tęczy, która uniosła z ziemi tę głupią dziewczynę. Trzeba uciekać co prędzej...⁴⁶

Właśnie przeszłość jawi się jako wspaniały sen, jawa natomiast to prozaiczna teraźniejszość, realność. Powrót do przeszłości okazuje

44 S. Żeromski, *Wybór opowiadań...*, s. 36.

45 Tamże, s. 43.

46 Tamże, s. 47.

się niemożliwy. Czechow ogłasza Jonyczowi ostateczny wyrok: „Starcew przypomniał o papierkach, które z takim zadowoleniem wyjmował wieczorami z kieszeni i ogienek w duszy zgasł”. Bohater Czechowa, jak i doktor Obarecki, nie potrafi już tym ogieniem „oświecić swojej drogi życiowej”. Jonycz i Obarecki są o wiele mądrzejsi od pozostałych mieszkańców. Obaj uprawiali humanistyczny zawód lekarza i obaj okazali się duchowo chorzy. Dlatego wyrok jest tak surowy. „Jednakże końcowy wniosek, do którego Czechow prowadzi swoich czytelników – nie beznadziejność i pesymizm, lecz trzeźwość”⁴⁷.

Zaskakuje dosłowność podobieństwa artystycznej wymowy tych dwóch klarownie zbudowanych opowiadań. Wskazują na to podstawowe węzły poetyki tekstów: wszystkie elementy fabuły skoncentrowane są wokół jednego wydarzenia, studium psychologiczne nie zakłóca prawdopodobieństwa i harmonijnej tonacji; postacie drugorzędne kreowane są w taki sposób, że ewokują treści egzystencjalne i walory artystyczne oryginalnych utworów. Przejrzystość relacji binarnych tworzą unikalne formy architektoniczne i tak zwana „czysta typologia”, bo można tylko przypuszczać, że Czechow czytał *Siłaczkę*.

9. Nowy bohater. Problematyka egzystencjalna

W opowiadaniu Żeromskiego utrwała się także możliwość innej – szlachetnej – drogi. Podobny aspekt przejawia się także w twórczości Czechowa (*Dziedziczka*, *W rodzinnym zakątku*, *Nauczyciel literatury* i innych) i znajduje swoje „poparcie” w jego koncepcji historycznego optymizmu⁴⁸. W wielu utworach Czechowa jest zaakcentowany problem szczęścia ludzkiego, w istocie pokrewny rozmyśleniom Żeromskiego w opowiadaniu *Siłaczka* i innych utworach.

Kontrastujące zderzenie dwóch rodzajów szczęścia w opowiadaniu *Siłaczka* jest istotowo bliskie rozważaniom Czechowa o jego pełni. Mieszkańskie szczęście Obareckiego, przedstawione w ironiczno-satyrycznym świetle, jest zdecydowanie odrzucone. Żeromskiemu

47 B. Катаев, *Проза Чехова*, Москва 1979, с. 217.

48 П. Громов, *Книга о Чехове*, Москва 1989.

imponuje „szaleństwo odważnych”, takich jak panna Stanisława. Należy przede wszystkim przywołać opowiadanie *W rodzinnym zakątku* – z tym samym głęboko Czechowowskim tematem.

Bohaterka opowiadania – młoda dziewczyna Wiera Kardina – po ukończeniu studiów jedzie do rodzowego majątku w stepach. Przez jakiś czas marzy o dobrej, pożytecznej pracy. Jednakże marzenie nie staje się jawą. Następuje rozbitcie. Czechow z psychologiczną subtelnością bada ten proces. Wiera wychodzi za mąż za doktora Nieszczapowa, „rodzonego brata” Jonycza. Szczęście okazuje się tylko zewnętrzne, iluzoryczne. Wiera jest dla niego pociągająca i sympatyczna już przy pierwszej znajomości. Problem polega jednak na braku stałości, woli, siły. To odróżnia bohaterkę opowiadania Czechowa od Stasi Bozowskiej, która wybrała drogę dążenia do dobra i prawdy, drogę niezwykle trudną, związaną z ofiarą.

Dodajmy, że w opowiadaniu polskiego pisarza organicznie pojawia się bardzo bliski Czechowowi motyw samotności, będącej konsekwencją nienormalności stosunków międzyludzkich.

Wartością w twórczości Czechowa jest jedność człowieka z ludźmi, mądre, świadome życie. Antywartość stanowi wyobcowanie, odosobnienie i życie po psiemu, bez prześwitu, egzystencja przekształcająca się w pasmo strachu, lęku. To Czechowowskie „pro” i „contra”, światło i mrok, strach i radość. Za jedną z przyczyn duchowej śmierci Obareckiego należy uważać jego samotność. Panna Stanisława – także samotna – umiera, jednakże pozostawia świetlisty ślad po swoim życiu, w pełni oddanym służeniu innym. Temat samotności w twórczości Żeromskiego jest naświetlony w tonacji tragicznej:

Przypatrywał się (Obarecki – A.B.) tej twarzy znajomej z jakąś nienasyconą ciekawością i cichy, przeszywający ból wjadł mu się w serce. Trzy lata tu mieszkała obok niego – dowiaduje się o tym, gdy mu umiera...⁴⁹

Powyższy epizod ze względu na wydźwięk emocjonalny harmonizuje z opowiadaniem Czechowa *Na wozie* (1897).

49 S. Żeromski, *Wybór opowiadań...*, s. 214.

Przyjrzyjmy się historii wiejskiej nauczycielki Marii Wasiljewny. Obrazy budzącej się po ciemnej i długiej zimie przyrody podkreślają smutny, mroczny nastrój. Maria została nauczycielką z potrzeby, nie czując powołania. Nigdy nie myślała o powołaniu, o pożytku, jaki przynosi edukacja. Wydawało się jej, że w tym, co robi, nie najważniejsi są uczniowie, nie oświata, lecz egzaminy. Przypadło jej w udziale życie trudne, nieciekawe, znośne bodaj dla konia. Ludzie żywi, wrażliwi, rozpoznający swoje powołanie, pragnący służyć idei szybko się męczyli i porzucali wybraną drogę. Życie Marii rzeczywiście było nudne i monotonne. Tak wyglądała przeszłość, taka była dzisiejszość, nie wyobrażała też innej przyszłości, „jak tylko szkoła, droga do miasta i z powrotem, i znowu szkoła, i znowu droga...”.

Była jednak też inna przeszłość i bohaterka przypominała swoje wcześniejsze życie w Moskwie, w kręgu bliskiej rodziny. Jednakże ta przeszłość wydaje się tylko snem: w wagonie przelatującego pociągu kurierskiego na krótką chwilę zjawia się przed nią dawno zmarła matka. W tym momencie Maria „wyobraziła szczęście, którego tak naprawdę nigdy nie było”. I w ogóle czy jest ono możliwe? Samotność, trudna monotonna praca nie zapowiadają szczęścia także w przyszłości.

Równolegle jest przedstawiony w opowiadaniu los właściciela ziemskiego Chanowa, znajomego Marii z egzaminów w szkole. On także samotny, prowadzi puste, niezdrowe życie.

Problem niemożności osiągnięcia szczęścia wybrzmiewa w tekście także bezpośrednio, w takich mniej więcej rozważaniach, że życie urządzone jest tak, iż oto on mieszka w swoim dużym majątku sam, ona – w zabitej deskami wsi sama, ale z jakiegoś powodu nawet myśl o tym, że on i ona mogliby być bliscy i równi sobie, wydaje się niemożliwa, niedorzeczna. W istocie całe życie i stosunki międzyludzkie skomplikowały się do tego stopnia niezrozumiale, że jak o tym pomyślisz, robi się strasznie i zamiera serce.

Tak więc „obowiązek” i szczęście rozumiane są przez obu pisarzy jako kategorie niezestawialne. Jednakże myśl ta wymaga uściślenia.

Warto się tu zwrócić do bardziej późnych utworów Czechowa, w których penetrowany temat osiąga artystyczno-estetyczne zakoń-

czenie. Ciekawe jest opowiadanie *Narzeczona* (Невеста) (1903). Bohaterowie Czechowa zrywają z przeszłością, odcinają się od mentalności mieszczaucha, niebędącego w stanie przewidywać przyszłości i skupionego jedynie na sobie; robią krok naprzód, pokonują inercję. Nadia, bez wątpienia, jest bogatsza od poprzednich bohaterów Czechowa, gdyż znajduje siłę, aby zostawić pozornie tylko ważną przeszłość – kiedy wsiada do wagonu, owa przeszłość „skurczyła się i rozkręcała się olbrzymia, szeroka przyszłość”, która dotychczas była ledwie widoczna.

Nadia żegna się z mieszczańskim stylem życia, wyjeżdża na naukę do Petersburga, zaczyna nowe życie. Tematycznie i artystycznie najbardziej bliskie *Narzeczonej* jest opowiadanie polskiego pisarza *Doktor Piotr*.

Przypomnijmy główny wątek opowiadania, który wydaje się nader aktualny. Piotr Cedzyna wraca z Zurychu, gdzie studiował na uniwersytecie. Przypadkiem dowiaduje się, że pieniądze, które przysyłał mu ojciec, były zdobyte w nieuczciwy sposób, przez niedopłacanie robotnikom za pracę. Piotr podejmuje decyzję spłacenia długu, odkupienia winy. Odejście bohatera z domu, uświadomienie niezbędności tego kroku przybliżają tę postać do bohaterów Czechowa. Samo pożegnanie z domem w opowiadaniu Żeromskiego i Nadi z rodziną u Czechowa psychologicznie jest postrzegane jako bardzo trudny krok. Widać to w *Narzeczonej* i opowiadaniu Żeromskiego:

Doktor Piotr, blady jak papier, zbliżył się do niego ze łzami w oczach i schylił mu się do nóg. Starzec odepchnął go, usunął się w kąt pokoju i odwrócił plecami. Słyszał, jak drzwi z cicha skrzypnęły i zawarły się za wychodzącym, słyszał suchy szczeł kłamki, ale nie odwrócił głowy. Zapadał powoli w stan gnuśnego spokoju, obojętności tak zupełnej, że graniczyła prawie z zadowoleniem⁵⁰.

Ojciec traci ostatnią nadzieję na powrót syna:

Pan Dominik patrzył za nim ciągle, wtedy nawet, kiedy tamten skrył się w ciężkim cieniu góry. Twarz starca skuliła się i zmaląła, nos się

50 S. Żeromski, *Wybór opowiadań...*, s. 202.

wygiął i wyciągnął ku brodzie, oczy nakryły dolnymi powiekami. Stał na miejscu i sięgał co chwila ręką, jakby z zamiarem przywołania strycharza. Następnie poszedł wolno, nie mając żadnego już zamiaru ani wiadomości o kierunku, w jakim postępuje. Schylał się ku ziemi i przy świetle ostatniego blasku zorzy wieczornej rozpoznawał głębokie ślady stóp syna wyciśnięte w miękkim śniegu, które teraz mróz miłosierny utrwał dla niego na tej okrutnej drodze. Nad każdym z tych śladów zatrzymywał się, macał go laską... Nad każdym z piersi jego wydzierał się cichy, nieprzerwany jęk, podobny do żałosnego skomlenia wiatru nad mogiłami cmentarza⁵¹.

W rzeczywistości wątek „odejścia” jest dość charakterystyczny dla literatury rosyjskiej, w opowiadaniu polskiego pisarza zbliża się on najbardziej właśnie do wariantu Czechowa. To się nie sprowadza do motywu włóczędzy (Włodzimierz Korolenko) czy bosactwa (bosiaczestwa) (Maksym Gorki). To odejście, dla którego najważniejsze nie jest to, dokąd i jak odejść, lecz to, od czego odejść.

A zatem jeden z istotniejszych motywów twórczości Czechowa kończy się optymistycznym podsumowaniem i na tym polega różnica w odniesieniu do Żeromskiego. Życie Nadii w Petersburgu to coś bardziej znaczącego niż nauka. W istocie to już zapowiedź nowego, przyszłego. Polski pisarz w wielu aspektach przybliża się do takiego rozwiązania. Postać panny Stanisławy jest owiana ciepłem i romantycznością.

Innych form szczęścia w opowiadaniach Żeromskiego raczej nie odnajdziemy. Henryk Markiewicz zaznacza, że takich bohaterów literackich jak Siłaczka i doktor Piotr należy oceniać nie tylko przez pryzmat pomyślności ich sukcesów, lecz przede wszystkim uwzględniając stopień ich ludzkiej godności, ich aktywnego protestu przeciwko niesprawiedliwości i ciemności⁵². To właśnie człowiek jest w centrum w późnych opowiadaniach Czechowa i Żeromskiego.

Nie tylko w odniesieniu do Siłaczki i Piotra można powiedzieć, że są to „buntujący się” bohaterowie. Taka jest również Czechowska Nadia. Dodajmy, że są to obrazy-symboli. Z bohaterami tego typu, któ-

51 Tamże, s. 204.

52 H. Markiewicz, *Prus i Żeromski...*, s. 121.

rzy potrafili zachować wierność wobec ideałów (*Silaczka*), a także uczynić krok do przodu i zerwać z przeszłością, jeżeli jawi się ona jako wcielenie mieszczaństwa, niesprawiedliwości (*Narzeczona*, *Doktor Piotr*), wiązał się w twórczości obu pisarzy problem przyszłości, kiedy w nowych warunkach (obaj byli o tym przekonani) człowiek otworzy się jako osobowość w swej całej pełni i będzie triumfować dobro – „fundament natury ludzkiej”.

10. Środki artystyczne

Do naświetlenia zbliżonych problemów obaj pisarze stosowali też czasem podobne środki artystyczne, skierowane na zgłębianie istoty człowieka. Da się zauważyć skłonność do subiektywizacji prozy u Żeromskiego. Emocjonalne zabarwienie charakterystyczne jest także dla utworów Czechowa. Jednak o ile tonacja liryczna w prozie Żeromskiego jest wyrażona w sposób otwarty, to dla Czechowa charakterystyczne są powściągliwość i wewnętrzny liryzm, ukryty w podtekście. Właśnie z głębin podtekstu wywodzi się treść filozoficzna wielu utworów Czechowa. W opowiadaniach Żeromskiego dostrzegalny jest „Czechowski proteizm” i też „wielopostaciowość”, sąsiedztwo ironii, liryki, publicystycznego patosu (funkcja oddziaływania). Istotny jest też system kontrastów, stylistycznych dysonansów w ramach tego samego opowiadania. Odnotujmy istotną rolę dialogów w opowiadaniach obu pisarzy, a także obfitość monologów lirycznych. Obaj, sięgając po opowiadanie, nie byli związani jakimś schematem, modyfikowali ten gatunek w kierunku nowoczesności.

W pracach o pisarzu rosyjskim często występuje takie pojęcie jak Czechowski lakonizm, zwartość szczegółu artystycznego, co raczej nie jest charakterystyczne dla polskiego pisarza. Jednakże w opowiadaniach Żeromskiego, bliskich dramatycznym nowelom Czechowa, możemy zauważyć wspólną dla obu tendencję do wprowadzania niewielkiej liczby bohaterów, a także do naświetlenia jednego, bardzo jaskrawego epizodu. Wszystko to prowadziło w wyniku do osobliwości konstruowania fabuły (szybki rozwój akcji i dramatyzm).

Artystyczny pierwiastek, łączący różne aspekty wielowymiarowego widzenia świata przez Czechowa, stanowi jego humor.

Humor w opowiadaniach Czechowa podlega swoistej ewolucji. Wczesne nowele, kiedy pisarz świadomie troszczył się o to, żeby wszystko, co stworzył, ukazało się przed czytelnikiem w humorystycznym świetle, nie mają wiele wspólnego z utworami Żeromskiego, który kontynuował tradycję humorystyki Prusa.

I tak raczej smutne refleksje wywołują śmieszne sceny z życia nieudacznika Kuby Ulewicza (*W sidłach niedoli*). Humor intensyfikuje nastroj smutku, melancholii, inkrustując się do tkanki artystycznej dramatycznego opowiadania *Doktor Piotr*, jak na przykład ta oto pieśń wahadła starego zegara:

„ – Ty nie wiesz – śpiewa – ty nie wiesz, dziecko, co to jest tęsknota... Spójrzyj tylko raz, spójrzyj tylko, śpiochu, dźwignij powiekę. Widzisz tę łzę, co wytoczywszy się z oka starszego pana Cedzyny, jak łódź na końcu katapulty, zawisła na końcu najdłuższego włosa w jego lewym wąsie? Co to za ciężar, co to za ogromna iza, jaka monstrialnie wielka iza! Pac! – zleciała z łoskotem na przyszwę lewego buta. Co to? co to? – Wysuwa się druga, jeszcze ogromniejsza, jeszcze cięższa... Kap! – już wisi na wąsie. Starowina boi się bardzo, aby nie upadła na po-grzebacz i głośnym upadkiem snu twego nie spłoszyła... Patrz, jak ją paradnie, jak śmiesznie i niezgrabnie zdejmuje z wąsa dwoma palcami... Te łzy – gada stary zegar – były cieńszymi niż nitka pajęcza włókienkami w sercu, w tym miejscu, gdzie jest nigdy nie schnąca ran-ka tęsknoty. Było ich mnóstwo, a każda miała brzeżki ostre jak żądło komara. Siedziały jedna obok drugiej komunikiem i nosiły szumny tytuł laseczniaka tęsknoty. Niejednemu te figlarne istoty wysssały duszę, niejednemu odgryzały rozum... tak, tak, czcigodny organizmie... A ty, mocarzu, zadałeś im truciznę jednym jedynym synowskim uściskiem.

Każda skonała i rozplynęła się w wielką łzę szczęścia. Ach, tylko pomyśl... gdyby choć jedna z tych łez upadła na twoją duszę... Ach, tylko pomyśl – wszak ona straciłaby cię z oblicza ziemi – ach, tylko pomyśl...⁵³

53 S. Żeromski, *Wybór opowiadań...*, s. 195–196.

Jeżeli chodzi o ten aspekt, opowiadania Żeromskiego przypominają w większym stopniu późne utwory Czechowa. Jeśli zaś mowa o specyficznych przejawach poetyki pisarza rosyjskiego, to – jak się wydaje – mogą one być określone jako symbioza komizmu i dramatyzmu. Właśnie w dramatyzmie można dostrzec końcowy efekt rozwoju twórczości Czechowa. Dramatyczny wymiar jest istotny dla opowiadań Czechowa *Wołodia*, *Skrzypce Rotszylda*, *Archirej (Архирей)*, *Narieczona* i innych, jest on charakterystyczny także dla analizowanych opowiadań Żeromskiego (*Siłaczka*, *Doktor Piotr*).

Ciekawe badania były przeprowadzone przez Jana Kucharskiego, który zestawiając nowele Prusa, Orzeszkowej i Żeromskiego, doszedł do wniosku, że utwory autora *Wiernej rzeki*, penetrujące „wielkie pytania” polskiej rzeczywistości, mają w sobie znacznie więcej elementów dramatycznych⁵⁴. U autora *Siłaczki* dramatyczne przeżycia bohaterów są funkcjonalnie powiązane z opisami środowiska, natomiast ukształtowanie całości artystycznej prowadzi nawet do tragiczności. Jak się wydaje, wspólny z Czechowowskim dramatyczny wymiar ewoluował u Żeromskiego w stronę tragizmu w jego późnej twórczości, zaś ów tragizm – jako wewnętrzna sprzeczność między życiowymi dążeniami osobowości a uznawanymi przez nią wartościami ponadosobowymi – najpełniej przejawiał się nie w opowiadaniach, lecz w powieści *Dzieje grzechu*.

W omówionym szeregu typologicznym ujawnia się także oryginalność kształtującej się w opowiadaniach Żeromskiego analizy psychologicznej. Znajdujemy u niego bliskie Czechowowskim szkice psychologiczne, w których podobny patos u obu autorów osiągalny jest za pomocą podobnych środków.

Taka jest nowela *Wilga*. Za opisami nastającego dnia, budzącego się letniego sadu, za niepokojem narratora, bojącego się naruszyć beztroski sen dziecka kryje się coś większego, w bliskim Czechowowskemu nurcie psychologicznym. Ujawniają się tutaj głęboko ukryte, prawie niemożliwe do zanalizowania i artystycznego odtworzenia strony życia

54 J. Kucharski, *Twórczość Stefana Żeromskiego w latach 1882–1895. Dzienniki, opowiadania, nowele*, Gdańsk 1974.

wewnętrznego człowieka: odbiór realnej rzeczywistości z czarującym lipcowym rankiem, poczucie przemijalności szczęścia i inne.

W etiudach psychologicznych istotne jest nie samo odtworzenie stanu psychicznego, lecz zarysowanie jego ogólnej emocjonalnej tonacji: poczucie trwogi, jak w *Wildze*, albo też nienasycenia, tęsknoty, strachu, przecucia nieszczęścia – jak w innych opowiadaniach Żeromskiego: *Na pokładzie*, *Pokusa*, *Złe przecucie*, częściowo też *Tabu*, *Do swego boga*.

Jeżeli dla rosyjskiego pisarza był charakterystyczny syntetyczny sposób artystycznego odtwarzania wewnętrznego świata bohatera, to u Żeromskiego dominował analityczny. Ważny dla jego prozy psychologicznej tok narracyjny u Czechowa zawsze jest zawarty w podtekście.

Zewnętrzne opisy zastąpione są różnymi chwytami, podkreślającymi subtelne poruszenia duszy. Ból, cierpienie, namiętność ukrywane są przed światem zewnętrznym. Czechow pisał o milczeniu, wskazywał obiektywne przyczyny, które rodzą cierpienie.

Należy także dodać, że dominujące w spektrum artystyczności Turgeniewa stałe barwy jeszcze bardziej uwypuklają charakterystyczną dla przełomu wieków, odzwierciedloną w opowiadaniach Żeromskiego chwiejną (drgającą) realność estetyczną. Jednocześnie – tak w utworach Czechowa, jak i Żeromskiego – znalazła wyraz ogólnohistoryczna estetyczna prawidłowość, zmierzanie sztuki XX wieku w stronę dramatyizmu.

Zderzenie opowiadań Żeromskiego w ich związkach kontaktowo-genetycznych z nowelistiką Turgeniewa pozwala także ujawnić ich podobieństwa typologiczne. W analizie porównawczej utworów Żeromskiego i Czechowa było zaakcentowane podejście typologiczne, w wyniku którego zarysowuje się także potencjalne ukierunkowanie niezrealizowanych kontekstów.

Żeromski i Lew Tołstoj. Paradygmat psychologiczny

1. Estetyczne podobieństwa prozy

Przełom XIX/XX wieku w literaturach polskiej i rosyjskiej zwykle się uważać za okres „poszukiwań” i znaczących osiągnięć w gatunkach prozatorskich. Jedną z najważniejszych osobliwości ewolucji prozy polskiej przełomu XIX/XX wieku było pogłębienie się w niej analizy psychologicznej. W tym czasie obserwuje się znaczącą subiektywizację narracji. Coraz częściej znika z prozy narracja trzecioosobowa, zauważalne jest ciążenie ku takim formom relacjonowania, które pozwalają mówić o własnej postawie wobec poruszanych zagadnień. Popularność zdobywają takie odmiany gatunkowe, jak powieść epistolarna, dziennik intymny albo spowiedź-monolog; coraz częstsze są takie chwytły, jak przybliżanie bohaterów za pośrednictwem monologu wewnętrznego, liryzacja stylu narracji, komplikacja formy przy pomocy odtwarzania rzeczywistości z różnych pozycji i perspektyw.

Psychologizm w literaturze rosyjskiej osiągnął rozkwit estetyczny już w wieku XIX, jego intensywne kształtowanie się dokonywało się jednocześnie z pogłębieniem pierwiastków moralno-światopoglądowych w twórczości artystów tego okresu. W sztuce przełomu XIX/XX stulecia psychologizm udoskonala się w nowatorskich utworach pisarzy-realistów i nabiera nowych barw w twórczości modernistów. W licznych wypowiedziach Żeromskiego o literaturze rosyjskiej istotne miejsce zaj-

mują jego sądy o świecie artystycznym Lwa Tołstoja. Z osiągnięć rosyjskiego pisarza najbardziej cenił psychologizm.

Ciekawa jest przede wszystkim majowa korespondencja Żeromskiego z 1892 roku, w której istotna jest tonacja emocjonalna, a także spojrzenie i pisarza, i człowieka, opowiadającego o czymś najbardziej drogim a nawet intymnym. W liście do swojej narzeczonej Żeromski donosił, że czytał niedawno *Wojnę i pokój* Tołstoja i był wzruszony do głębi duszy, dowiedziawszy się o nieszczęściu, które spotkało Nataszę...¹ Żeromskiego nurtowały nie tylko Tołstojowskie tematy, idee – zainteresowała go całość poetyki, sama istota psychologizmu: „Czytam *Wojnę i pokój* Tołstoja i uczę się prawdziwej psychologii”. Bez wątpienia czytał on nie tylko *Wojnę i pokój*, lecz także inne utwory Tołstoja. Przyznawał się: „Czytam Tołstoja – i to czytanie naucza mię mądrości i darcia własnych utworów”².

Charakterystyczne są wspomnienia współczesnych Żeromskiego. Władysław Jabłonowski przywołał wypowiedź pisarza o tym, że po każdym przeczytanim utworze Lwa Tołstoja czuł, jakby coś pobudzało go do twórczości³. W rozmowie z Michałem Sokolnickim Żeromski nazwał Tołstoja „największym artystą wieku”. Tenże przywołał również słowa autora *Popiołów*, że „największym geniuszem naszych czasów można nazwać Tołstoja”⁴.

W stosunku Żeromskiego do Tołstoja daje się prześledzić subtelnie zauważona przez Puszkina uniwersalna prawidłowość literatury światowej:

Talent nie jest wolny – pisał Puszkina – i jego naśladowanie nie jest wstydliwą kradzieżą, oznaką nędzy umysłowej, lecz szlachetną nadzieją na swe własne siły, nadzieją na odkrycie nowych światów, zmierzając śladami geniusza, bądź też uczuciem, w swojej pokorze

1 S. Piołun-Noyszewski, *Stefan Żeromski. Dom, dzieciństwo i młodość*, Warszawa 1928, s. 273.

2 Tamże.

3 Cyt. wg: B. Białokozowicz, „*Wojna i pokój*” Tołstoja a „*Trylogia*” Sienkiewicza i „*Popioły*” Żeromskiego [w:] tegoż, *Z dziejów wzajemnych polsko-rosyjskich związków literackich*, Warszawa 1971, s. 159.

4 M. Sokolnicki, *Czternaście lat*, Warszawa 1933, s. 247.

jeszcze bardziej wzniosłym: pragnieniem zbadać swój wzorzec i dać mu powtórne życie⁵.

W literaturoznawstwie problem swoistości psychologizmu w twórczości Żeromskiego w odniesieniu do analizy psychologicznej Tołstoja nie był należycie naświetlony, a właśnie w psychologizmie najlepiej się przejawiają cechy poetyki obu literatur narodowych. Żeromski rozwijał narodową tradycję psychologizmu, wywodzącą się przede wszystkim z twórczości Prusa.

Właśnie Prus dla Żeromskiego „to artysta, filozof, poeta”, „jedyny... psycholog narodu”. Dla niego są charakterystyczne takie cechy jak „genialna intuicja” czy „umiejętność odkrycia dramatu psychologicznego ludzi „z dołu”. Wydaje się, że impulsy promieniujące z utworów Prusa i Tołstoja, z ich psychologizmem, otrzymały w twórczości Żeromskiego swoistą syntezę artystyczną.

Kontaktowo-genetyczne związki Żeromskiego z poetyką Tołstoja stymulowała bliskość ich talentu artystycznego, obu łączyły zbieżne poglądy na to, jakie są zadania artysty, na przeznaczenie sztuki, służącej celom humanistycznym.

Znaczenie działalności twórczej pisarze oceniali przez pryzmat ideału moralnego, ogromny był autorytet Tołstoja jako wieszczka i Żeromskiego jako „przywódcy pokolenia”, stale odwołującego się do problematyki moralnej. We wspomnieniach współczesnych zachował się bardzo budujący obraz polskiego pisarza, uwypuklający to, że jego twórczość była chlebem duchowym dwóch pokoleń, że nikt oprócz niego nie mógł zmusić czytelnika do płaczu, nikt nie mógł hartować duszy żółcią i nikt tak nie szarpał i zarazem nie ożywił serca. W stosunku do niego nie można było pozostać obojętnym⁶.

Problemy sztuki były omawiane przez obu pisarzy z odniesieniem do burzliwych wydarzeń końca XIX wieku, rewolucji lat 1905–1907, co pobudzało ich do poszukiwania nowych form wyrazu artystycznego, odzwierciedlającego sprzeczności w świadomości człowieka zmieniają-

5 A. Пушкин, *Собрание сочинений в 10 т.*, т. 6, Москва 1985, с. 279.

6 W. Borowy, *Stefan Żeromski* [w:] „Warszawianka”, 1925, nr 320, s. 25.

cej się epoki. Tołstoj i Żeromski tworzyli opowiadania, opowieści, dramaty, dominował zaś u nich powieściowy sposób myślenia artystycznego. W wielu aspektach symptomatyczny jest także ogólny zestaw ich ulubieńców w literaturze zachodnioeuropejskiej, którzy jeszcze w latach młodości estetycznie oddziaływali na obu: Jean Jacques Rousseau, Stendhal, Gustave Flaubert, Charles Dickens i Guy de Maupassant. Przy oczywistej bliskości talentu artystycznego można zadać pytanie także o typologiczne zbieżności ich twórczości, czyniące w pełni realnym i możliwym sam fakt kontaktów twórczych Żeromskiego z Tołstojem.

2. Artystyczne ujęcie człowieka z „nizin”

Już w najwcześniejszych opowiadaniach zaznaczyło się konsekwentne zainteresowanie Żeromskiego światem wewnętrznym bohatera. Łatwo w tym się doszukać tradycji Prusa. Podobnie jak i poprzednik, po pioniersku odkrywający bogactwo świata wewnętrznego zwykłego człowieka, Żeromski interesuje się przede wszystkim psychologią „człowieka z nizin”, on także darzy sympatią ludzi prostych, współczuje ich cierpieniom i duchowej męce. Takie są postacie warszawskich dziewcząt-modelek (*Niedziela*), wstępującego w trudne życie, lecz zupełnie doń nieprzygotowanego nieudacznika i „zbędnego człowieka” Kuby Ulewicza (*W siódlach niedoli*), ciężko pracujących przy wydobywaniu torfu chłopów (*Zmierzch*), pogrążonego w nieszczęściu biednego urzędnika (*Ananke*).

Duchowe przeżycia bohaterów przedstawia Żeromski niezwykle wiarygodnie. Tak na przykład w opowiadaniu *W siódlach niedoli* harmonizuje z Tołstojowskim już samo podejście do kreowania człowieka. Żeromskiego zbliża z Tołstojem sam punkt wyjściowy, czyli badawcze spojrzenie na duszę człowieka.

Dziennikowe zapisy Tołstoja, skierowane w stronę jego własnego życia duchowego, przekonująco potwierdzają to spostrzeżenie:

Główny cel sztuki – jeżeli tylko jest sztuka i jeżeli ma cel – to ten, żeby wyjawić, wypowiedzieć prawdę o duszy człowieka, odsłonić także tajemnice, których nie sposób wypowiedzieć za pomocą zwykłego słowa. Do tego służy sztuka. Sztuka to mikroskop, który arty-

sta ukierunkowuje na tajemnice własnej duszy i ukazuje owe wspólne dla wszystkich ludzi tajemnice⁷.

Charakterystyczny też zapis z 12 maja 1852 roku: „Sam siebie interesuję nadzwyczajnie”⁸.

Zbieżne z Tolstojowskim było też nastawienie Żeromskiego w *Dziennikach*, w których dużo miejsca autor poświęca samoanalizie, dominuje konfesyjna szczerość i poszukiwania moralności. Sokratewska formuła *gnōthi seauton*, którą wprowadza Żeromski do *Dzienników*, przyotwiera jego twórcze dążenia, kształtujące się pisarskie *credo*. W przeżyciach obciążonego ciężarem biedy i poniżenia Ulewicza, bohatera opowiadania Żeromskiego *W sidłach niedoli*, można znaleźć wiele samoobserwacji autora, który w latach studenckich doznał podobnych perypetii życiowych.

Niektóre fragmenty utworu mają prawie dosłowne odpowiedniki w *Dziennikach* polskiego pisarza. Jako przykład mogą służyć opisy pokoju Jakuba czy też jego nocnego wypadu po wodę:

Następnie poszedł z dzbankiem po wodę. Jakże długą chwilę nędznego cierpienia przetrwać musiał, gdy odkręcał kran wodociągu tuż obok okna stróża! Z jaką pogardą siebie znosił dudnienie wody, wpadającej w głąb pustego dzbanka, dudnienie, co napełniało hukiem, łoskotem, grzmotami to całe zamknięte podwórko, wszystkie, zdawało się, sienie, korytarze, klatki schodowe, przedpokoje, mieszkania na wszystkich piętrach, porywało ze snu i stawiało na równe nogi wszystkich mieszkańców, poczynając od złośliwego stróża, a kończąc na przesłicznej blondynce z drugiego piętra!...⁹

Taki sam epizod z życia pisarza odsłania notatka dziennikowa z 9 czerwca 1887 roku:

Dziś czytałem przytoczone powieści przez całą noc. Gdy się rozwidniło, zgasilem lampę i czytałem do końca *Zdrożności*. O drugiej w nocy przyniosłem sobie wody. Gdy pomyślę, że za trzy dni trzeba będzie znowu windować ten dzban – strach mię bierze. Trzeba bo-

7 Л. Толстой, *Полное собрание сочинений в 90 т.*, т. 3, Москва 1929, s. 94.

8 Tamże, t. 1, s. 129.

9 S. Żeromski, *Dzieła*, red. S. Pigoń, *Nowele i opowiadania*, t. 1, 1956, s. 187–188.

wiem wybierając się po wodę zbadać, czy wszyscy już w domu śpią. Gaz na schodach pogaszony. Wtedy cichutko, na palcach zsuwam się ze schodów, badam przez chwilę, czy na podwórzu nie ma kogo, podkradam się do wodociągu – odkręcam. Woda wpadając w dzbanek huczy jak wodospad, hałasuje – zdaje mi się, że woła na całe gardło: „patrzcie, co on robi, nie wstydzi się sam wody nosić! Patrzcie, panny z parteru, blondynko z pierwszego piętra – patrzcie – ha, ha, ha!

Zamykam mimo woli oczy... Wreszcie dzbanek pełny – zmiotam więc, pędzę po schodach jak diabeł, a stanąwszy w moim dusznym pokoju – tchu złapać nie mogę, ślaniam się, wreszcie padam na łóżko i leżę długo bezwładny prawie¹⁰.

Rzeczywiste zdarzenia przedstawione w podobnej projekcji są odbierane przez czytelnika jako wyraziste i pozostawiają wrażenie. Analiza życia duchowego bohatera jest dokonywana za pośrednictwem autorskiej narracji psychologicznej, odgrywającej główną rolę u Tołstoja. Tu raczej nie ma zagadek psychologicznych, tok myśli i postęпки bohatera są realistycznie umotywowane.

3. „Dialektyka duszy” Lwa Tołstoja i wiwisekcja świata wewnętrznego bohaterów Żeromskiego

Już w opowiadaniach Żeromski przedstawia stan psychiczny swoich bohaterów także za pośrednictwem monologu wewnętrznego.

Tołstoj nie ogranicza się do przedstawiania wyników procesu psychicznego: interesuje go sam proces, ledwo uchwytnie zjawiska życia wewnętrznego, zmieniające się jedno po drugim z niezwykłą szybkością i niewyczerpaną różnorodnością.

Dla polskiego pisarza było także istotne badanie zmienności życia wewnętrznego bohatera, lecz nie zawsze wystarczał do tego celu komentarz odautorski i Żeromski stosował wówczas monolog wewnętrzny bohatera.

10 S. Żeromski, *Dzienniki*, oprac. i przedm. opatrzył J. Kądziela, t. 4, Warszawa 1965, s. 29–30.

Pod tym względem zasługuje na uwagę omawiane już opowiadanie *Doktor Piotr*, w którym jawi się w całej swojej zmienności życie wewnętrzne bohaterów – ojca i syna – ujawnia się ich konflikt moralny, nieprzyjęcie przez Piotra, który wrócił z nauk za granicą, filozofii starego Cedzyny, która jednak też miała „prawo do istnienia”, gdyż z punktu widzenia innej etyki on, zarządca inżyniera Bijakowskiego, niczego złego nie robił – obniżając wypłatę robotników, oszczędzał jedynie pieniądze niezbędne do opłacenia nauki syna na uniwersytecie.

Monolog wewnętrzny pana Dominika jest dość rozbudowany. Przytaczamy tylko jego fragmenty:

Dziedzictwo trzyma dzieci w obrębie progów domowych i zaspokaja ostatnią i dlatego może tak wielką i gwałtowną namiętność starości, namiętność obcowania z potomkami...

– Ja to wszystko straciłem – szepce pan Dominik ściskając sobie skronie – i straciłem na zawsze! Głos starości woła na mnie o ducha i krew, a ja jestem jak rzeźbiarz, od którego żądają w terminie skończonego posągu, podczas gdy on, prócz idealnego w duszy obrazu, nie ma ani garści gliny. Osiemnastoletniego wyrostka puściłem bez grosza, samopas za granicę... cóż dziwnego, że wyrósł na obcego mym wyobrażeniem, na nowożytnego człowieka? Czymże ja go przyciągnę? Miłością, śmiertelną tęsknotą?... Co nas łączy? Nazwisko chyba, które on po nowomodnemu lekceważy sobie. To nowoczesny człowiek: uczyni ze sobą, co chce i jak chce¹¹.

Stopniowo w tym potoku rozmyślań wyświełają się najbardziej różnorodne sądy i refleksje: żal za minioną epoką, wspomnienia o dziecięcych latach syna, o własnej młodości i zbliżaniu się śmierci, przemyślenia dotyczące swojego życia, próba usprawiedliwienia siebie:

My, członkowie szeroko rozpostartej rodziny szlacheckiej, stanowiliśmy odrębną społeczność, byliśmy cennym zbożem, rosnącym na pocie tłumu jak na nawozie. Czy nie tworzyliśmy postępu, nie piastowali cywilizacji, nie rozwijali prawidłowo naszej myśli? Duch czasu wsiadł nas w gminy, jakby ktoś ćwierć dorodnego żyta wsiadł w pole nędznej wyki. Rozbiliśmy się na jednostki, zwyrodnieli i zgoła zni-

11 S. Żeromski, *Wybór opowiadań*, oprac. A. Hutnikiewicz, Wrocław 1971, s. 172–173.

kli. Cóż z tego, że ja przystosowałem się, że poszedłem na służbę do pierwszego lepszego bękarta losu, do syna jakiegoś przekupnia, do parweniusza, który rozmaitymi protekcjami, stypendiami z lewej ręki, pokornym całowaniem mankietów doszedł do dyplomu inżyniera i możliwości zgarniania pieniędzy na torach kolejowych? Co z tego, że wyłamałem ze stawów moje harde myślenie z takim trudem, jakobym wyłamywał kości, że nauczyłem się zginać kark i pracować jak ostatni z moich niegdyś parobków? Co z tego, że zdławiwszy w sobie obrzydzenie wsiadłem na karuzelę pojęć nowoczesnych? Nie przestałem być sobą i nie zostałem mieszczuchem¹².

Tutaj, jak i w przypadku z Tołstojowskimi monologami wewnętrznymi, powstaje efekt „podśluchanych myśli”, a sam proces rozważań postaci będzie następnie budowany u Żeromskiego na nieoczekiwanych skojarzeniach, wydających się jako irracjonalne zazębenia, na intuicji. Jednakże literackie prawdopodobieństwo psychologizmu tego opowiadania, podobnie jak u Tołstoja, nie jest naruszone.

Odkryty przez Wiktora Winogradowa mechanizm przekształcania ustnego języka mówionego w wewnętrzną mowę postaci u Tołstoja działa także w odniesieniu do prozy Żeromskiego:

Należało za pomocą ustnego i częściowo nawet języka pisanego w formach stylu realistycznego skonstruować dynamiczny, niekonsekwentny, bieżący plan wewnętrznie wypowiedzanego myślenia, zmienny i burzliwy potok indywidualnej świadomości, w którym, zderzając się i splatając, krążą słowa i myśli¹³.

Monolog wewnętrzny w opowiadaniu *Doktor Piotr* odsłania „wielką tajemnicę” ojca i „wielką prawdę” syna, psychologizm natomiast wypełnia się treścią etyczną, co było miarą rzeczy także dla Tołstoja.

Pogłębienie pierwiastka epickiego w twórczości i Tołstoja, i Żeromskiego dokonywało się równolegle z rozwojem analizy psychologicznej. W opowieściach Żeromski także ucieka się do monologów wewnętrznych postaci, stają się one rozgałęzione, intensyfikuje się ich znaczenie

12 Tamże, s. 173–174.

13 В. Виноградов, *О языке Толстого*, [w:] *Литературное наследство*, Москва 1939, s. 52.

funkcjonalne: podkreślają one krytyczny stan psychiczny bohatera bądź podsumowują wyniki życiowych poszukiwań, jak rozmyślania reformatora i marzyciela Raduskiego w powieści *Promień*.

Za syntezę wczesnej twórczości Żeromskiego jest uważana jego powieść *Szyfowe prace* – utwór w wielu aspektach współbrzmiający ze względu na pomysł tematyczno-ideowy z trylogią Tołstoja *Dzieciństwo, Lata chłopięce, Młodość*.

W literaturoznawstwie wskazywało się na realne związki między powieścią Żeromskiego i trylogią Tołstoja. Maria Chajencka szczegółowo analizuje zbieżne w utworach motywy: uczucie macierzyńskie w odniesieniu do syna, jego przeżycia po śmierci matki, sceny nieudanego polowania¹⁴. Jako inspiracja twórcza mogły służyć Żeromskiemu zarówno trylogia Tołstoja, jak i powieść Dickensa *Dawid Copperfield*. Istotne wydają się tutaj związki typologiczne, jako że u podstawy *Szyfowych prac* i trylogii Tołstoja leżą *stricte* osobiste przeżycia. Oba utwory zbliżone są przez życiowe prawdopodobieństwo założonego w nich psychologizmu. W obu przypadkach przez pryzmat wyobraźni dorosłego, ukształtowanego człowieka ocenia się dawno minione w swoistym splocie z terażniejszością. W utworach tych „dialektyka duszy” właściwie staje się sposobem osławiania rzeczywistości i przybiera postać zasady artystycznej.

Zasadę „dialektyki duszy” najbardziej dokładnie objaśnił Nikołaj Czernyszewski:

Uwaga hrabiego Tołstoja najbardziej jest zwrócona na to, jak jedne uczucia i myśli rozwijają się z innych; z ciekawością obserwuje on, jak uczucie, bezpośrednio wynikające z danej sytuacji czy wrażenia, podporządkowując się wpływowi wspomnień i sile skojarzeń podawanych przez wyobraźnię, przeistacza się w inne uczucia, znowu wraca do poprzedniego punktu wyjściowego i znowu, i znowu podróżuje, zmieniając się w toku całego łańcucha wspomnień; jak myśl, zrodzona przez

14 M. Chajencka, *Lew Tołstoj, Stefan Żeromski i Charles Dickens. Z badań porównawczych nad powieścią autobiograficzną. Dzieciństwo. Lata chłopięce. Młodość. Szyfowe prace. Dawid Copperfield* „Studia Polono-Slavica Orientalia”. Acta Litteraria 5, Wrocław 1979.

pierwsze odczucie, prowadzi ku innym myślom, wędruje dalej, spaja mrzonki z namacalnymi odczuciami, marzenia o przyszłości z refleksją o terażniejszości¹⁵.

Najmniejsze poruszenia duszy Nikoleńki Irtienjewa i Marcina Borowicza, będące reakcją na pochodzące z zewnątrz i z wnętrza impulsy, przedstawione są w pełni, wyłączającej dowolną niejasność.

Sam początek trylogii – scena budzenia się Nikoleńki – to drobniagowa analiza duchowego życia bohatera. Rozwija się ono jak po spirali już od tego pierwszego epizodu do ostatnich stron utworu.

Jeżeli w opowiadaniach Żeromski tylko sporadycznie stosuje zasadę „dialektyki duszy”, to w *Szyfowych pracach* staje się ona dominantą. Problem kształtowania się charakteru w obu utworach przedstawiony jest przekonywująco, „drobiazgi” dialektycznie łączą się tu z elementami ogólnymi: subtelne wzory „dialektyki duszy” bohaterów, charakterystyczne tylko dla nich, składają się jednocześnie z procesów duchowych, typowych dla wszystkich ludzi, dzięki czemu zostaje osiągnięta uniwersalność w odtwarzaniu psychiki bohaterów.

W powieści Żeromskiego *Ludzie bezdomni* (1899) młoda bohaterka Joasia wspomina Lwa Tołstoja i prowadzi własny dziennik „szczerych uczuć i prawdziwych myśli”, w którym wyłuszczone zasady moralne krzyżują się z etycznym maksymalizmem dziennikowych notatek pisarza.

Tołstojowskie „prawidła” zawierały się w „trzech rozdziałach”, obejmujących: „rozwój woli cielesnej”, „rozwój woli uczuciowej” „rozwój woli intelektualnej”. Joasia wyznacza sobie główny cel: postanawia stale wzbudzać wytrwałość i kształtować wolę. W *Ludziach bezdomnych* w zasadzie już się dostatecznie wyklarował zbieżny z odkrytym przez Tołstoja artystyczny chwyt analizy duszy bohatera, zmierzający do odnalezienia najgłębszej warstwy absolutnej duchowości, łączącej go z innymi ludźmi. Idea moralnego samodoskonalenia, jedna z głównych u Tołstoja, dominuje w rozważaniach Joasi, która podjęła decyzję, by chronić czystość duszy i nie dopuszczać do siebie niczego podłego.

15 Н. Чернышевский, *Полное собрание сочинений*, т. 2, Москва 1947, s. 422

Inny bohater utworu, Tomasz Judym, to typowy filantrop, zbuntowany inteligent, budujący utopijne plany przeobrażeń społecznych. Warto odnotowania jest to, że jego rozważania przypominają niektóre tezy traktatu Tołstoja *Co mamy robić?*: obnażenie „praw życia” mieskiej nędzy, rozliczenie zła moralnego, „dochodzenie do korzeni” w wyjaśnianiu przyczyn nędzy prostego człowieka.

W *Ludziach bezdomnych* pogłębia się także spojrzenie Żeromskiego-psychologa na naturę człowieka, kryjącą w sobie zagadkowość i trudne do empirycznego objaśnienia procesy zachodzące w podświadomości.

Żeromski zachowuje ścisłość psychologiczną w odsłanianiu charakteru Judyma, dokładnie przedstawia skomplikowaną walkę humanistycznych dążeń duchowych i podświadomego oporu wewnętrznego, lęku przed popadnięciem w dręczące go w młodości biedę i upokorzenia.

4. *Popioły* oraz *Wojna i pokój*

W wielkich powieściach epickich *Popioły* oraz *Wojna i pokój* pisarze przedstawili tę samą epokę historyczną, czasy wojen napoleńskich, przez co podobnych jest wiele scen i epizodów: opis narady wojennej w Filach w trzecim tomie *Popiołów*, relacje o masonerii, rozrywkach szlachty i dworzan i inne. W literaturoznawstwie podnoszono także kwestię możliwości oddziaływania pisarza rosyjskiego na Żeromskiego. Jeśli nawet założyć zależność Żeromskiego od Tołstoja, to nie sprowadza się ona do zewnętrznego terminowania, lecz występuje jako inspiracja twórcza, gdyż *Popioły* w zestawieniu z *Wojną i pokojem* to także arcydzieło.

Wojna i pokój oraz *Popioły* zbliżone są do siebie pod względem budowy, osobliwości kompozycyjnych, zasady kształtowania całości artystycznej. W obu powieściach historia i życie osobiste splecione są w jeden węzeł dramatyczny, obrazy życia codziennego wymieniają się z opisami działań wojennych.

Tołstoj i Żeromski realizowali podobne zadanie artystyczne: odtworzyć, zrekonstruować w maksymanej pełni psychologicznej życie

ludzi minionej epoki. I chociaż Tolstoj zwraca się do monologu wewnętrznego, podstawową formę psychologizmu w *Wojnie i pokoju* stanowi analiza, dokonywana przez wszechwiedzącego narratora. Monolog wewnętrzny rejestruje sporadyczne poruszenia duchowe postaci, autor natomiast zdaje się nie ufać bohaterowi, jeżeli chodzi o pełnię wyrazu, i pozwala sobie na psychologiczny komentarz:

Czy jestem stracona dla miłości księcia Andrzeja, czy też nie? – pytała i odpowiadała z uspokajającym uśmiechem: – Cóż za głuptas ze mnie, że o to pytam! Cóż się ze mną stało? Nic. Nicem nie zrobiła, niczym tego nie spowodowałam. Nikt się o tym nie dowie, a i ja już nigdy go nie zobaczę – mówiła sobie. – Tak więc nic się nie zdarzyło, nie ma powodu żałować, że księżę Andrzej może mnie kochać i taką. Ale jaką taką? Ach, mój Boże, mój Boże! Czemu go tutaj nie ma!?” Natasza uspokajała się na chwilę, ale potem jakiś instynkt znów jej mówił, że choć wszystko to prawda i choć nic się nie stało – instynkt mówił jej, że cała dawna czystość jej uczucia do księcia Andrzeja przepadła. I w wyobraźni znowu powtarzała całą rozmowę z Kuraginem i przypominała sobie twarz, gesty i tkliwy uśmiech tego pięknego i śmiałego człowieka, w chwili kiedy uściśnęła jej rękę¹⁶.

«Погибла ли я для любви князя Андрея или нет?... Что ж со мной было? Ничего. Я ничего не сделала, ничем не вызвала этого. Никто не узнает, и я его больше не увижу никогда, – говорила она себе. – Стало быть, ясно, что ничего не случилось, что не в чем раскаиваться, что князь Андрей может любить меня и такую. Но какую такую? Ах боже, боже мой! Зачем его нет тут!». Наташа успокоилась на мгновение, но потом опять какой-то инстинкт говорил ей, что хотя все это и правда и хотя ничего не было, – инстинкт говорил ей, что вся прежняя чистота любви ее к князю Андрею погибла. И она опять в своем воображении повторила весь свой разговор с Курагиным и представляла себе лицо, жест и нежную улыбку этого красивого и смелого человека, в то время как он пожал ее руку¹⁷.

W *Wojnie i pokoju* oraz *Popiołach* dominuje analityczność w objaśnianiu stanów psychicznych postaci; stosując mnóstwo synonimów,

16 L. Tolstoj, *Wojna i pokój*, przeł. A. Stawar, t. 2, Warszawa 1978, s. 406.

17 Л. Толстой, *Полное собрание сочинений*, т. 10, Москва 1931, s. 334.

Tołstoj i Żeromski dążą do maksymalnej precyzji słownej, obaj jednakowo władają środkami autorskimi: wprowadzają przedmiotową obrazowość, pogładowość, upodabiając procesy psychiczne do wzrokowo przedstawianych zjawisk. Na tym polegało niewątpliwe nowatorstwo Żeromskiego-psychologa w porównaniu z Prusem, twórcą powieści historycznej *Faraon*, w której odczuwalna jest jeszcze autorska ostrożność przy naświetlaniu stanów psychicznych ludzi z dawnej epoki.

Oto na przykład jak jest opisane w *Popiołach* oblężenie przez polskich ułanów domu dla obłąkanych w Saragossie:

Z korytarza wypadli teraz jak wichrem pędzone liście – tańczący, deklamatorowie, śpiewacy, mówcy, zamyśleni, obojętni, ślepi z szału, podobizny psów czających się i podobizny drzew ściętych, które jakoby grzyb obojętności porósł i zeżał, ludzie bez twarzy, a z rozszalałymi oczyma, inni z mordami, w których nie ma oczu, przeraźliwe chimery w kształtach kobiet, okropne twory ze spojrzzeniami wilków i trytonów, z kajdanami na rękę i w kaftanach związanych rękawami w tyle. Tłum ten wyszedł na żołnierzy i zagroził drogę. Ryk zwierząt, głosy burzy, jęk wiatru w puszczy leśnej i pieśń zbieganego morza w nocy, na nowiu, krzyk najgłębszej ptasiej boleści i śmiech szczęścia, wydobyty z nicości przez narzędzia muzyczne, płacz nad opustoszałą kołyską i euforyczna pieśń duszy patrzącej w rozchyłone niebiosa – wszystko to buchnęło w przychodniów z tego tłumu¹⁸.

Żeromski w takich opisach zwracał się czasem – w odróżnieniu od Prusa i Tołstoja – ku grze słownej, której towarzyszy nagromadzenie subiektywnych epitetów i określeń.

Opisy stanów bohatera u Tołstoja i Żeromskiego w jednakowym stopniu charakteryzują wartościowanie i autorski subiektywizm. Tę cechę psychologizmu rosyjskiego pisarza ilustruje epizod pokazujący usposobienie będącej w cerkwi Nataszy Rostowej, zanoszącej otrzymaną z Synodu modlitwę o uratowanie Rosji przed najściem wrogów:

Całą duszą brała udział w prośbach o prawość ducha, o umocnienie serc wiarą, nadzieją i o ożywienie ich miłością. Ale nie mogła się mo-

18 S. Żeromski, *Popioły*, t. 3, Warszawa 1983, s. 97.

dlić o powalenie pod stopy wrogów swoich, gdyż niedawno jeszcze pragnęła ich mieć jak najwięcej, by ich kochać i modlić się za nich¹⁹.

Она всею душою участвовала в прошении о духе правом, об укреплении сердца верою, надеждою и о воодушевлении их любовью. Но она не стала молиться о попрании под ноги врагов своих, когда она за несколько минут перед этим только желала иметь их больше, чтобы любить их, молиться за них²⁰.

Tołstojowskie idee niesprzeciwiania się złu przemocą pojawiają się już w tym fragmencie *Wojny i pokoju*.

Najdobitniej autorskie wartościowanie w *Popiołach* uwydatnia się w opisie spotkania tracącego wiarę w wyzwolenie Polski Krzysztofa Cedry z Napoleonem:

Krzysztof podniósł się z legowiska. Coś w nim od tego ruchu złamało się, jak gdyby chrupnęło bez dźwięku. Siadł na posłaniu straszliwie blady, zlany potem, z gębą pełną krwi. Oczy jego jak kły werznęły się w nadchodzącego. Zatrzymały go w miejscu. Staął.²¹

Dalej następuje monolog rannego Cedry, przekazujący to, co najbardziej dla niego święte:

Poszedłem z domu mego ojca... Wierzyłem, że moją ziemię... A teraz... na obcej... Wyrzecz, że nienadaremnie, że dla mojej ziemi... Cesarzu, Cesarzu!

Fragment wieńczy podsumowujący komentarz psychologiczny narratora wszechwiedzącego – nosiciela idei:

Nieme i głuche oczy zagłębiły się i weszły w oszalałe ze śmiertelnej miłości spojrzenie rannego. Nieruchomy, zadumany stał Napoleon. Któż wie? Może w tych natchnionych oczach ujrzał duszę swą młodą. Może rumiane śniegi skał Monte Oro, pinie na cyplach Monte Rotondo, może kamienisty brzeg wyspy w pianach rozhukanego morza zobaczył. Może swoją korsykańską miłość wolności ważył przez

19 L. Tołstoj, *Wojna i pokój*, przeł. A. Stawar, t. 3, Warszawa 1978, s. 94.

20 Л. Толстой, *Полное собрание сочинений*, т. 14, Москва 1931, s. 76.

21 S. Żeromski, *Popioły*, t. 3..., s. 128–129.

chwilę na szali z koroną władcy nad obcymi mu ludami i berłem Karola Wielkiego. Może wzdychał w utrapieniu za tym, co już w duszy jego uschło, skruszyło się i od wiatrów rozwiane zostało jak badyl umarłego kwiatu, za pochłonięciem młodą, sprawiedliwą i dumną duszą – niedoli ojczyzny²².

Istotny jest także podtekst psychologiczny. Żeromski odrzuca polską legendę o Napoleonie-wyzwoliciele: nadzieje walczących w Hiszpanii o swoją wolność polskich legionistów obracają się w proch. Na tym polegała istota nowatorstwa pisarza, zaś beznamiętnej autorskiej ocenie towarzyszą chwytne psychologiczne.

Różnica między Żeromskim a Tołstojem w *Popiołach* polega na tym, że autorski komentarz psychologiczny wychodzi czasem poza wyznaczone granice, naruszana jest równowaga psychologiczna i unaocznia się modernistyczny eksperyment psychologiczny, którego wyrazem jest niepowstrzymany liryzm, drobiazgowy opis trudno uchwytnych stanów psychicznych.

Subiektywny autorski nastrój przenika też w *Popiołach* do tkanki opisów pejzażowych, zajmujących często kilka stron tekstu. Narracja w takich wypadkach przechodzi czasem w egzaltację:

Po wtóre, a stokroć głębiej, rozpadnie się na dwoje ciemne otchłisko na obraz kłębu źródła, które by biło z gruntu mórz. Rozwali się płaszczyna i wstanie z niej bałwan. Wyciągnie posłuszne barki w stronę słońca, co w morza Zachodu zstąpiło, a którego droga ku ziemi zesła się teraz na nowiu w jedno z drogą księżyca. Te dwa wełny morskie wychyną jeden za drugim z otworzeliska przepaści, roztrącają płynne łoże swe i pociągną szereg następców nieprzeliczony. Staną się wszystkie jako lotne wydmy i biegnące pagórki; poczną ścigać się po okręgu ziemi, biegnąc ze wschodu na zachód za blaskiem zwierynym księżyca. Z kolebki oceanu wypadną między szumne rozcieki mórz na północ i południe, na wschód i zachód. Popędzą w swoją drogę nad przepaściami szybciej od zbieganych koni, gdy skaczą galopem, na przekór biegowi ziemi z zachodu na wschód; lot jej wieczny otamują i zwolnią zdyszczanymi piersiami. Wyniosłe czuby i grze-

22 S. Żeromski, *Popioły*, t. 3..., s. 129.

bienie ich łbów, grzywy ich karków rozbiegną się po rozdołach mórz, ocean stanie w pianach, siwy wszystkiek²³.

5. *Dzieje grzechu i Anna Karenina*

Nowe osobliwości artystycznego talentu Żeromskiego zaznaczyły się w powieści *Dzieje grzechu* (1908). Ze względu na miejsce w twórczości Żeromskiego powieść się przybliżyła do *Anny Kareniny* Tołstoja.

Wojna i pokój była apoteozą zdrowego, pełnowartościowego życia, jego ziemskich radości i ziemskich oczekiwań, zaś w powieści *Anna Karenina* dominuje nastrój napięcia i trwogi, głębokiego zagubienia wewnętrznego.

W powieści Żeromskiego *Popioły* widoczna jest jego doskonała znajomość przeszłości, umiejętność odtworzenia jej kolorytu i oddania codziennego życia szlacheckiego – dworu z jego smutkami i radościami.

Akcja *Popiołów* toczy się szeroko, swobodnie, jest ona związana z rozwojem kilku wątków rozgrywających się w tym samym czasie. Eliza Orzeszkowa w liście do Aurelego Drogoszewskiego, 25 września 1903 roku, pisała o *Popiołach*, że jest to wspaniała powieść, cudowna, niezwykła, że w trakcie czytania czasem wprost „zastyga od zdumienia” z powodu niesłychanego, czasem wręcz bajecznego bogactwa obrazów i języka²⁴.

W powieściach *Anna Karenina* i *Dzieje grzechu* wzrasta zainteresowanie pisarzy problematyką społeczno-etyczną i moralną. W *Wojnie i pokoju* Tołstoja oraz w panoramicznych *Popiołach* wykrył się ich epicki talent, natomiast w powieściach *Anna Karenina* oraz *Dzieje grzechu* pisarze zwrócili się do zmieniającej się bieżącej rzeczywistości. Utwory zbliży już sam wybór odmiany gatunkowej: powieść społeczno-psychologiczna o życiu współczesnym.

23 S. Żeromski, *Popioły*, t. 3..., s. 35.

24 Zob.: S. Żak, *Funkcjonalność języka i stylu w opowiadaniach Stefana Żeromskiego* [w:] „Kieleckie Towarzystwo Naukowe. O Stefanie Żeromskim”, Kielce 1983, s. 187–188.

Nowatorstwo Tołstoja w powieści *Anna Karenina* przejawiało się w tym, że pokazuje on życie, dążąc do uchwycenia wszystkich jego stron. I Tołstoj, i Żeromski zwrócili się do filozoficznej zadumy nad życiem, rzeczywistość w ich nowych utworach jest jakby rozcieńczona, w obu wypadkach odzwierciedlony jest kontekst historyczny.

Wróćmy do pierwszych stron *Dziejów grzechu*. W kwietniowy dzień Ewa Pobratyńska wraca ze spowiedzi. Jest przepełniona szlachetnymi zamierzeniami i dążeniami, stawia przed sobą zadanie etycznego doskonalenia się, zachowania moralnej czystości. Jednakże od razu wkradają się do jej duszy wątpliwości:

W górze nad głową wszędzie-obecny, roztoczony firmament. Słowo olbrzymie, miłościwe, kojące, słowo drogocenne! Ogarnia sobą męczarnię. Jak nowy powiew wietrzyka przefruwa znowu ta sama, dawna, cudna i głupia myśl-pokuszenie: doskonałość duszy, czystość serca... jest to także egoizm. Jakże tu iść w swej czystości wśród grzechów straszliwych świata? Chrześcijanin powinien przecie zbawić ludzkość, gdyż inaczej...²⁵

Już w tym fragmencie można się doszukać – na razie tylko zewnętrznie, asocjacyjnie – podobieństwa do przemyśleń Tołstoja, zwłaszcza w jego refleksji nad tym, że duchowe doskonalenie to bardzo skomplikowany proces, wymagający od człowieka woli i jeszcze czegoś więcej (*Dzieciństwo, Lata chłopięce, Młodość*).

I oto kiedy Ewa, zdawałoby się, już była pewna siebie, spotkała miłość – głęboką i prawdziwą. Jednakże jej uczucie do Łukasza Niepołomskiego, człowieka żonatego, oceniane jest przez opinię społeczną jako grzeszne i Ewa zmuszona jest do opuszczenia domu.

Jak wiadomo, problematyka powieści Żeromskiego w pewnym stopniu związana jest z treścią jego wczesnego dramatu *Grzech* (1897). Obie bohaterki Żeromskiego – Anna Jaskroniczowa i Ewa Pobratyńska – zgrzeszyły przede wszystkim w tym, że naruszyły utarte normy obowiązującej w społeczeństwie moralności. Przy zestawianiu postaci kobiecych Żeromskiego i Tołstoja zwraca na siebie uwagę nieprzypadko-

25 S. Żeromski, *Dzieje grzechu*, t. 1, Warszawa 1974, s. 9.

wość zgodności imion głównych bohaterek *Grzechu* i powieści *Anna Karenina*.

W dramacie Żeromskiego został zasygnalizowany ważny temat. Elżbieta Bazela zaznacza, że tragiczny los Ewy to już nie tylko wynik kolizji ze światem mieszczańskiej moralności. Niejako kontynuacją tego problemu są *Dzieje grzechu*, bardziej oczywista staje się tutaj także zbieżność z powieścią *Anna Karenina*²⁶.

Ewa, podobnie jak bohaterowie Tołstoja, obdarzona jest wyjątkowym charakterem, wewnętrznym bogactwem. Próbuje także odgadnąć sens życia, stale jest skupiona na zasadniczych pytaniach egzystencjalnych, głęboko szczerze jest jej młodzieńcze naturalne ciążenie ku dobru. Z punktu widzenia ogólnie przyjętej moralności Ewa popada w „grzech”. Zbliżenie do Tołstojowskiej etyki wyraziło się w tym, że popełnione zło, grzech nieuchronnie pociąga za sobą kolejne przestępstwa. Ewa – „pierwsza grzesznica na ziemi” – zabija własne dziecko, stacza się, trafiając do bandy, powtórnie staje się zabójczynią...

Tołstoj i Żeromski artystycznie badają psychologię współczesnego człowieka w całej jej złożoności, zmienności, ruchu. Takie podejście pozwoliło bardziej przekonywająco i realistycznie przedstawić charakter. I Anna Karenina, i Ewa Pobratyńska na swój sposób naruszają prawo, ale nie mamy wątpliwości co do moralnej natury obu bohaterek. Nieustanne poczucie winy nie daje im spokoju. Anna nie przestaje myśleć o bliższych jej ludziach, Ewa z bólem wspomina o swoim ojcu, myśl o zabitym przez nią dziecku pojawia się mimowolnie i rozrywa jej duszę:

Zabiłam, tak! Ja sama z własnej woli zabiłam!

Wszystkiemu w sobie i za sobą nakazała ciszę. Była w pełni rozumu, wiedziała o tym, że ma rozum, ale rozum był bezwładny, na podobieństwo króla, z którego by zdarto szaty i osadzono nagiego wysoko – wysoko, na samym szczycie gilotyny.

Myśli, jak szcękająca broń, roznosiły łoskot po głowie. Trwała tak przez chwilę w zachwycie nadczłowieczym, w smutku swoim-

26 E. Bazela, *Los kobiety w twórczości L. Tołstoja i Żeromskiego*, „Studia Polono Slavica Orientalia. Acta Litteraria” 1974, t. 1, s. 207.

-nieswoim, w uczuciu zgłębienia ludzkiego nieszczęścia. Czują, że teraz w sobie dźwiga tłum ludzi, gdyż nie może nie dźwigać. Nigdy dotychczas nie doświadczane przeczcucie nieubłaganych praw rządzących grzechami ludzkimi, jakby w sądzie, przez moment zgłaszało pozew i obronę, o dziwo! w jej ubogim sercu²⁷.

Człowiek w utworach Tołstoja i Żeromskiego jest przedstawiony niejednoznacznie, akcent pada na współistnienie w jego psychice jasnych i ciemnych pierwiastków. W szkicach do powieści *Sto lat rosyjski* pisarz zauważa, że zawsze i wszędzie, gdziekolwiek spojrzeć, toczy się walka, bez względu na zagrażającą śmierć; walka między śmiałym dążeniem do zaspokojenia namiętności, tkwiących w człowieku, między chucią i prawem dobra poskramiającego śmierć i nadającego sens ludzkiemu życiu²⁸.

Na oddziaływanie tych dwóch żywiołów jest narażona Anna Karenina, Katusza Masłowa, Natasza Rostowa, Niechłodow. Żeromski także przemycza myśl o dwoistości natury Łukasza Niepołomskiego:

Oto – mówił do siebie – teraz jest chwila rozumu czystego, włada, jakby powiedział stary Plato, rozumnie. Wszystko, co jest tą chwilą, jest pozarozumowe: namiętności, apetyty zwierzęce, cupiditates, podła szlaka w piecu, gdzie się ma wytopić czyste żelazo. Czyliż ja to miałbym dopuścić do władzy owo alogon? Ja, człowiek przyszłego świata? Przenigdy. Choćby tylko dlatego²⁹.

Jeżeli chodzi o Ewę, to już na samym początku jej historii przy wszystkich szlachetnych porywach, gdzieś w najbardziej ukrytych pokładach psychiki wylęgają się egoistyczne uczucia i zamiary, pragnienie doświadczenia słodczy pokusy od razu po powrocie ze spowiedzi:

Księżniczka... Księżniczka Vaughan! – Księżniczka... Księżniczka Vaughan! Prześliczne, błękitne oczy, sploty włosów, głowa lekko pochylona na prawe ramię. Na głowie kapelusik z czarnej materii, jedwabnie lśniącej, rodzaj spłaszczonego cylinderka, z szerokim

27 S. Żeromski, *Dzieje grzechu*, t. 1..., s. 329–330.

28 Л. Толстой, *Полное собрание сочинений*, т. 17, Москва 1932, s. 228.

29 S. Żeromski, *Dzieje grzechu*, t. 1..., s. 181.

rondem i rozszerzeniem w kierunku dna. Kapelusze otoczony woalką nieopisanie pięknego koloru. Obnażona szyja i błękitny paltocik z bufiastymi rękawami. Ach, ty śliczna, ty precudowna, ty śmieszna! Gdyby tak teraz wyjść w tym paltociku, w tym kapeluszu, z tą woalką! Z tą bajeczną woalką! Księżniczka Vaughan...³⁰

A monolog wewnętrzny wykrywa to, co najbardziej utajone:

O, księżniczko – szłybyśmy razem w Aleje – ja i ty... Toż by to wytrzeszczali trzeszcze, gapili się, szepotali o nas... O mnie i o tobie... O której by szepotali, że piękniejsza? Powiedz, powiedz prawdę, księżniczko!³¹

W powieściach Tołstoja *Anna Karenina* i Żeromskiego *Dzieje grzechu* łatwo zauważyć podobieństwo takich chwytów artystycznych jak tworzenie portretu kochającej kobiety. Kreując obraz Anny Kareniny, Tołstoj proponuje taki zestaw efektów: przelotny uśmiech, blask wzroku, loki włosów, krągła szyja, pulchne ręce z delikatną kicią, lekki chód. Ważne są cechy podkreślające więź wewnętrznego z zewnętrznym. Odbiorca nie może pasywnie przyjmować tego opisu-wyliczenia cech, lecz raczej aktywnie syntetyzuje go w swojej wyobraźni.

Właściwie ta sama zasada zewnętrznych, ale odsłaniających psychologię bohaterki „efektów” występuje u Żeromskiego: ręce królewskiej urody, czarująco twarde kroki, złota przędza włosów na okrytym rumieńcem policzku i inne. Podobne cechy „rozrzucone” są po całym utworze. Na szczególną uwagę zasługuje jeden istotny detal w psychologicznym portrecie bohaterek Tołstoja i Żeromskiego – to oczy, odsłaniające wewnętrzny stan duchowy. Powtórzmy znane słowa Czechowa: „Boję się tylko Tołstoja. Pomyślcie, przecież to on napisał, że Anna sama czuła, widziała, jak błyszczą jej oczy w ciemności”. Żeromski nazwał oczy „najpiękniejszym z żywiołów ziemi”. Oczy przekazują stan psychiczny Ewy i w zależności od sytuacji mogą być „iskrzące się, jak wiecznie nowy, nigdy nie topniejący śnieg” bądź też „gasnące, przeniikliwe, bosko żywe i jakby martwe”. Właśnie oczy otwierają „tajniki duszy”, to, co głęboko ukryte i zagadkowe. Ten chwyt artystyczny uwy-

30 Tamże, s. 15.

31 Tamże, s. 16.

datni się w *Zmartwychwstaniu* Tolstoja, uwypukli się też w powieści Żeromskiego *Uroda życia*.

W powieści *Dzieje grzechu* bardziej widoczne są związki Żeromskiego z Tolstojem w zakresie stosowanych form analizy psychologicznej i są zawarte w trzech typach monologów wewnętrznych Tolstoja: przekazujące przeżycia w skrajnych momentach życia; charakteryzujące poszukiwanie sensu życia i dążenie bohatera do moralnego samodoskonalenia się; naświetlające walkę motywów w duszy bohatera i podjęcie przez niego decyzji. Wszystkie te typy monologów funkcjonują także w powieści *Dzieje grzechu*.

Logicznie niezakończony, urywany „język wewnętrzny” odzwierciedla niezrównoważony stan psychiczny Ewy w najtrudniejszych chwilach jej życia:

Straciłam miejsce w biurze... – poziewając, bezdźwięcznie mówią usta. – Rzuciłam dom. Na zawsze, och, na zawsze... Już mię mama nie przyjmie. Tatko by może przyjął, gdyby się nie bał mamy i Anieli... Biedny tatko... Łukasz chory... Ma płuco przebite kulą... Któż to mógł zrobić, mój mocny Boże!...³²

I odwrotnie – monolog Ewy podejmującej decyzję o moralnym nawróceniu charakteryzuje się uporządkowaniem i zakończonością:

Jakże szczęśliwy jest człowiek, który zwyciężył grzech i wytrącił go z serca! Jakże szczęśliwy jest płynąc w kompanii obłoków!

Płynie ku Bogu swojemu, śpiesząc się co prędzej a bez odpoczynku, żeby w Jego drzwi zakolatać. Jakże szczęśliwy jest człowiek idący na kłęczkach po schodach niebieskich, na obraz chłopów ciągnących do cudownego w Częstochowie obrazu! Jakże szczęśliwy jest człowiek, kiedy Pana może przyjąć w ciało swoje niewinne i nosić go pod sercem czystym! (...)

Zobacz mię, Panie, grzeszną i dźwignij mnie z grzechu ziemskiego. Pokropisz mnie hyzopem i będę czystą, obmyjesz mię – i nad śniegi bielszą się stanę. Będę, jak obłok powiewny, bielsza od śniegu, Two-

32 S. Żeromski, *Dzieje grzechu*, t. 1..., s. 161.

ich przebitych nóg rany czerwone przewijać sobą. Stanę się gładkim i wonnym płateczkiem róży rumianej, co pod słońcem wiosny ogo-
rzał – na rany Twoich rąk przypadną niepostrzeżona³³.

Bardziej skomplikowaną budowę w *Dziejach grzechu* mają, jak i u Tolstoja, monologi trzeciego typu:

Morze! Jakże jesteś piękne, jakże zdrowe, jak prawie! Jakże jesteś wierne samemu sobie i godne chwały swojej. Ty jesteś jak miłość: całe zawierasz się w sobie. Wszystkie niemoce zwycięzasz nieśmiertelnym uniesieniem, wszelkie choroby skazujesz na zapomnienie. Oddałabym ci moją duszę poranioną, żebyś ją wzięło i kolebało w sobie, ty kolebko piastująca siłę i wielkość!

Dałabym ci ciało me nagie, żebyś je kołysało na łonie swym wieczyście młodym. Ciało moje jest piękne, a stało się godne pogardy. Ty jedno jedyne miałobyś wymyć z głowy przeklęte myśli, wypłukać nieskończonym chlustaniem ropę wspomnień nikczemnych! Powiedz mi! Wszak miałam prawo zrobić tak, jak zrobiłam. Dzięki mnie przyszło na świat, lecz nie ja chciałam, żeby się zrodziło. Nie ja je z nicości poczęłam. Byłabym z nim na ręku ścigana jak zbrodniarka, a ono byłoby przeklęte przez cały rodzaj ludzki. Narodziło się z najczystszej miłości, a było bękart. Ocaliłam je od nędzy istnienia wśród ludzi, którzy ścigają bękarta jak wściekłego psa³⁴.

Ewa stale, w ciągu całego dalszego życia próbuje siebie usprawiedliwić, szuka odpowiednich argumentów, dąży do odnalezienia spokoju, lecz wszystkie próby okazują się daremne, ponieważ jej ludzka natura, pierwotna czystość nie przyjmuje popełnionego grzechu, okropnego zła, od którego teraz, zdawałoby się, nie ma ucieczki.

Monologom wewnętrznym tego typu towarzyszy, jak i u Tolstoja, autorski podtekst psychologiczny. W *Dziejach grzechu* jest on „rozłany” po całej powieści, przenika do opisów pejzażowych i częściowo do opisu żywiołu morza – symbolu czystości i bezgrzeszności, charakterystycznych dla przyrody w ogóle.

33 S. Żeromski, *Dzieje grzechu*, t. 1..., s. 33–34.

34 Tamże, t. 2, ... s. 9–10.

Powieść *Dzieje grzechu* – przy wszystkich jej zbieżnościach z *Anną Kareniną* – jest oryginalnym zjawiskiem literackim. W jej poetyce zauważalne są także zasadnicze różnice w porównaniu z powieścią Tołstoja. I tak na przykład, wprowadzone do *Anny Kareniny* sprawy powszednie nie naruszają artystycznej całości, jaką stanowi utwór. *Dzieje grzechu* wyraźnie rozpadają się na dwie części, na podstawie których można sądzić o zmianach w koncepcji autora. W pierwszej części utworu charakter Ewy jest raczej zdeterminowany psychologicznie, przyczyny jej grzechu, jak i u Tołstoja, mają źródło społeczne. W części drugiej intensyfikuje się myśl o pierwotnym zepsuciu natury ludzkiej i grzechu, już od początku tkwiącym w charakterze bohaterki powieści. W 1901 roku warszawskie czasopismo „Ateneum” zamieściło prozę poetycką Żeromskiego *Aryman mści się*, stylizowaną na starożytną legendę. Zawiera ona ideę wiecznie istniejącej, tragicznie nierozwiązywalnej sprzeczności między ideałem moralnej czystości i pokusą, sprzeczności, którą ukrywa w swojej naturze kobieta – „demon zła”. Paralela między tym utworem a *Dziejami grzechu* uwydatnia się dość przejrzyście. Żeromski odnawia technikę artystyczną powieści, wykracza za zbyt wąskie ramy realizmu. I tak na przykład, w części drugiej rozluźnia się związek między zachodzącymi zdarzeniami, w opisie charakteru autor ciąży ku irracjonalizmowi, brakuje logicznej motywacji, niektórych zaawirowań Ewy.

Wykorzystując „strumień świadomości”, Żeromski „obnaża” psychikę bohatera, nie jest mu także obca subtelna gra artystyczna, wykazuje skłonność do przedstawiania świata wewnętrznego jako niepodlegającego rozsądkowi chaosu. Takie postępowanie odróżniało pisarza od Tołstoja z jego realistycznie zarysowanymi konturami charakterów. Monologi wewnętrzne w *Dziejach grzechu* są niejednokrotnie urywane, co podkreślają wielokropki, mnóstwo jest wykrzykników i znaków zapytania. Są one wplecione w kontekst, który uwydatnia subiektywny charakter obrazów.

W *Dziejach grzechu* jest doprowadzona do doskonałości umiejętność przekazywania burzliwości i płynności wrażeń. W monologach wewnętrznych, strumieniu świadomości, naruszone są czasem wewnętrzne związki, powstają chaotyczne przypiływy, dają się zaobserwo-

wać niespójne logicznie „przejścia” od jednego do drugiego wymiaru czasowego.

Na przykład, Ewa, znajdując się w całkowicie realnej sytuacji, dzięki potokowi nieoczekiwanych skojarzeń przenosi się do innej epoki i przestrzeni:

Marzyła, pogrążona w sen na pół zapomniała, że siedzi sama, jak zawsze, na stopniach z granitu, co już tysiące lat trwają. Wysmukłe trawki kołyszą się za wiatrem. Wyrosły w szczelinach pomiędzy olbrzymimi blokami marmuru. Żal ich stopą podeptać. To Fiesole. W dali widać błękitne Apeniny, góry spalone od słońca – jednobarwną smugę. Ciepły stamtąd wiatr leci i zapach drzew pomarańczowych. Tam w dole, pod stopami, arena starorzymskiego teatru³⁵.

Należy zauważyć, że w *Dziejach grzechu* Żeromski, artystycznie odtwarzając sprzeczności ludzkiej świadomości i podświadomości, znacznie się już przybliżył do Dostojewskiego: bohaterowie Tołstoja stopniowo przybliżają się do dobra, wyzwalają się od grzechu i zła, Ewa Pobratyńska natomiast jednocześnie poddaje się obu siłom i pogrąża się zarówno w otchłani dobra i współczucia, jak też zła i nienawiści. Dlatego też jej przeżycia przedstawione są na skrajnie sprzecznych biegach, analiza psychologiczna rejestruje jedność przeciwstawnych linii świadomości.

Formy analizy psychologicznej i jej ukierunkowanie w twórczości Żeromskiego zbliżały się do Tołstojowskich z okresu *Anny Kareniny*. W poetyce późnego Tołstoja przeważają lakonizm, szkic psychologiczny, zaś w powieściach Żeromskiego występują rozwinięte motywy psychologiczne. W *Dziejach grzechu* i w powieści Tołstoja *Zmartwychwstanie* zdarzają się dygresje publicystyczne. Wydaje się jednak, że tutaj Żeromski bez jakiegokolwiek zależności od Tołstoja odtwarzał system powieściowych środków artystycznych w literaturze polskiej na bardziej wysokim poziomie rozwoju gatunku. Poza tym dygresje publicystyczne w *Zmartwychwstaniu* pochodzą od autora i są organicznie związane zarówno z fabułą utworu, jak i z rozważaniami postaci. Dygresje publicy-

35 S. Żeromski, *Dzieje grzechu*, t. 1, ..., s. 332.

styczne w powieści Żeromskiego są bardziej autonomiczne i mają w zasadzie samodzielne znaczenie.

Analiza psychologiczna następujących po *Dziejach grzechu* utworów Żeromskiego rozwija się w dwóch kierunkach i funkcjonuje na dwóch płaszczyznach. W trylogii *Walka z Szatanem* (1916–1919) pisarz dość swobodnie włada podobnymi do Tołstojowskich środkami analizy psychologicznej.

W analizie psychologicznej, zastosowanej przez Żeromskiego w powieściach *Uroda życia* (1912) i *Przedwiośnie* (1925), które można określić jako polifoniczne, istotne są już cechy typologicznie bliskie utworom Dostojewskiego.

Na podstawie powieści Żeromskiego można sądzić o swobodnym stosowaniu przez niego wszystkich sposobów psychologicznego przedstawiania człowieka, jakie były dostępne w literaturze tamtego czasu. I w tym aspekcie prześcignął on Prusa, twórcę powieści społeczno-psychologicznej. Pierwiastek psychologiczny i społeczny połączyły się w jego powieściach z napięciem dramatycznym, co odzwierciedlało ukierunkowanie pisarza na poszukiwania moralno-filozoficzne.

Żeromski i Tołstoj ze szczególną przenikliwością psychologiczną opisywali los kobiety. Obaj przedstawiali go jako tragiczny i niemałą rolę odgrywały w tym, zdaniem autorów, stosunki społeczne. Podobne było podejście Tołstoja i Żeromskiego także do przedstawiania kobiety upadłej. Właśnie „grzesznica”, zachowująca święte uczucia ludzkie, przychodzi na ratunek Niechludowowi. Finał powieści *Dzieje grzechu*, w którym Ewa poświęca życie dla uratowania Łukasza, zawiera głęboki wymiar symboliczny. W Ewie jednakże nie ugasł cudowny ogienek ludzkiej duchowości. Dostrzegamy tu niewątpliwą zbieżność z Tołstojem, który łączył odrodzenie człowieka z działaniem na niego siły miłości, fundamentu natury ludzkiej.

6. Zakodowana w poetyce dwudziestowieczność

Niektóre z odkryć psychologicznych Tołstoja nappełnił Żeromski nową, charakterystyczną dla XX wieku treścią. Zasluguje na uwagę taka forma analizy psychologicznej jak sny i halucynacje. U Żeromskiego prawie nie występują sny neutralne – obnażają zazwyczaj one zboląłą psychikę człowieka, mają znaczenie symbolu.

Sny włącza Żeromski do fabuły utworu. Zapowiadają one jego finał, jak na przykład sen pana Dominika w opowiadaniu *Doktor Piotr*:

Pan Dominik zasnął dopiero nad ranem. Nie był to posilny odpoczynek, lecz starcze półczuwanie. Zjadliwa, błędna boleść nie usunęła się, nie ukoїła, lecz jak topór kata, ciężka i nieujęta, wisiała w postaci snu nad znękaną jego duszą. Śniło mu się, że stoi na rozmięklej grobli, u brzegu zamarznętego stawu. Lód na nim był siny, kruchy i nasiąkły wodą. Nagle zobaczył idącą ku niemu z przeciwnego końca stawu postać omgloną. Widmo szło, lekko się kołyszac, zgrabnie zataczało koła, ledwo-ledwo dotykając stopami gładkiej powierzchni. I oto – w mgnieniu oka – zobaczył tuż przy brzegu, prawie u stóp swoich, falę zwijającą się ogromnym kłębem, lód popękany na drobną krę, a na wodzie rozmoczone, jasne jak len włosy. Cudne kędziory młodzieńcze to rozbiegały się na wodzie, tworząc jakby koronę, to lgnęły kosmykami do czoła, do jasnego czoła Piotrusia. Starzec usiłuje krzyżeć, ale gardło ma ściśnięte i zatkane jakby skrzepami zsiadłej krwi; chce rzucić się w wodę, lecz, nie wiedzieć czemu, nie może jej dosięgnąć. Zanurza wreszcie ręce po łokcie i czuje zimno, ścinające, okropne, śmiertelne zimno w żyłach, w piersiach i w sercu. Gdyby mógł wydać jęk, jeden tylko jęk, jeden okrzyk... gdyby chociaż mógł westchnąć...³⁶

W dalszym komentarzu odautorskim czytamy:

Przedsenne zgryzoty rzuciły się nań znowu i jak mściwe, rozzłoszczone pszczoły ciąc poczęły jego serce. Obejmowała go złowieszcza niechęć do tej izby, do nadchodzącego dnia, może do siebie wreszcie.

36 S. Żeromski, *Wybór opowiadań...*, s. 190–191.

Na pół rozebrany usiadł na łóżku i tępym, bezsilnym wzrokiem patrzył w kąt pokoju. Niedostłyszalnie dla samego siebie, zaledwie ruchem warg – wymówił:

– Żeby to już raz, do cholery... umrzeć...³⁷

Radość spotkania z synem, niepokój i wywołujący współczucie ból starca tracącego kontakt z najbliższym człowiekiem – wszystko to wypełnia psychologiczny podtekst opowiadania.

W artystycznej strukturze Tołstoja, który swoimi psychologicznymi eksperymentami niejako zapowiedział wiek XX, sny pełnią funkcję odtwarzającą grę świadomości. Sny w utworach Żeromskiego nasycone są sensem mistycznym, u Tołstoja zaś realnym psychologicznym. Takie są u Tołstoja sny Alberta, Nikołaja Rostowa po bitwie pod Schengraben albo też Piera po Borodynie. Sny bohaterów *Wojny i pokoju* często zawierają autorską koncepcję i pojmowanie sensu życia: sen będącego w niewoli Piera albo sen-zapomnienie śmiertelnie rannego Bołkońskiego.

Udoskonalając tradycyjne chwytły psychologiczne, Tołstoj wykorzystywał w swoich utworach realistyczną umowność. Jednakże on nie kreuje swojej symboliki w taki sposób, jak to czynią symboliści.

W pracach literaturoznawczych są analizowane: symbolika zrąbanego drzewa w opowiadaniu *Trzy śmierci*, krzaku-tatarzyna w opowieści *Chadzi Murat*, skrzącego się jak zapowiedź szczęścia w czasie rozmowy Lewina z Kiti gwiazdozbioru Wielkiej Niedźwiedzicy i inne.

Symbolika pogłębia także analizę psychologiczną Żeromskiego, jednakże pełni zasadniczo inne niż u Tołstoja funkcje: krzyk złowieszczonego ptaka, jako motyw powieści *Ludzie bezdomni*, bądź też taki fragment tego utworu jak opis rozdartej, z obnażonymi korzeniami sosny wzmacniają nieokreśloność tematu-idei, symboliczne niedopowiedzenie, akcentowana jest zamierzona niepełność obrazu.

Zwrot do psychologizmu Tołstoja i Żeromskiego jako szczególnego tworu estetycznego pozwala wykryć szereg typologicznie bliskich jego

37 Tamże, s. 191.

charakterystyk, podkreślić też indywidualny styl twórczy obu autorów. Psychologizm jawi się jednocześnie jako przykład takiego ukształtowania, kiedy oddziaływanie jest obecne w sposób ukryty, rozcieńczony. Utwory psychologiczne Żeromskiego to oryginalne kompozycje artystyczne, w których tradycje narodowe, współdziałając z tradycją Tołstoja, wydały własny, oryginalny owoc. Żywe więzi z poetyką Tołstoja sprzyjały zachowaniu w psychologizmie Żeromskiego zawartości etycznej, gdyż rosyjskiego pisarza zawsze interesowały nie abstrakcyjne formy analizy psychologicznej, ale sam człowiek, przenikający i przeszłość, i przyszłość swojego życia.

W kręgu poetyki Fiodora Dostojewskiego*

1. Eliza Orzeszkowa wobec Dostojewskiego

1.1. *Rossica* i rozmaite konteksty komparatystyczne

Rossica Stefana Żeromskiego w sposób bardzo przejrzysty korespondują z *rossicami* jego mistrzyni Elizy Orzeszkowej, pokazują specyfikę talentu literackiego na poziomie równoległych motywów i struktur artystycznych

Spuściznę Elizy Orzeszkowej, zajmującą jedno z kluczowych miejsc w historii literatury europejskiej, wzbogacają rozmaite konteksty komparatystyczne. Autorka *Nad Niemnem* była wychowana na kulturze francuskiej, niemieckiej i angielskiej. Osobne strategie badawcze posiadają *rossice* w jej twórczości, obejmujące zarówno paraliteraturę, jak i poetykę jej konkretnych utworów. To temat dawny, który znała krytyka XIX wieku i literaturoznawstwo klasyczne XX wieku – tak polskie, jak i rosyjskie. W literaturoznawstwie radzieckim aspekt badawczy „Eliza Orzeszkowa i literatura rosyjska” obecny był od połowy ubiegłego stulecia¹. Lektura dwudziestowiecznych rozpraw dziś wprowadza w atmosferę tamtych czasów, kiedy niezbędne było poszukiwanie tak zwanych „wpływów” literatury rosyjskiej na twórczość polskiej pisarki.

* Niektóre fragmenty tego rozdziału były już publikowane: A. Baranow, Powieści współczesne Henryka Sienkiewicza w kontekście twórczości Fiodora Dostojewskiego, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria 2, 2002, s. 127–140; tenże: „Rossica” w późnej twórczości Elizy Orzeszkowej. Nieznany kontekst, „Litteraria Copernicana”, 2018, nr 4, s. 221–230.

W sferze „wpływów” znalazły się liczne utwory Orzeszkowej: *Nad Niemnem*, *Australijczyk*, *Widma*, *Cham*, *Anastazja*, *Jedna setna*.

Podstawowe fakty o związkach E. Orzeszkowej z literaturą rosyjską zebrała Helena Cybienko, która oddzieliła „wpływy” od analogii typologicznych, odsyłając do postulatów komparatystyki klasycznej na czele z Wiktorem Żyrmunskim². Trzeba zaakcentować, że dyskurs rosyjski, dotyczący twórczości Orzeszkowej, ma dosyć złożony charakter, funkcjonuje w przestrzeni politycznej, przełamuje się przez pryzmat pamięci traumatycznej (powstanie 1863 roku). Strażniczka polskości na głęboko zrusyfikowanych terenach polsko-białorusko-litewskiego pogranicza miała negatywny stosunek do Rosji chłodnej i oficjalnej, co znalazło odbicie w różnorodnych formach ukrytych narracji, w korespondencji prywatnej, emocjonalnie zabarwionej, pełnej luk i niedomówień. Miał rację Aleksander Brückner, podkreślając, że Orzeszkowa „w zapasach z podejrzliwą cenzurą używała, jak Szczedrin, alegorii, prawiała o malowanych skorupach, cerowanych skarpetkach, a myślała o szlachetnych porywach i tradycjach³.

Dominowała ambiwalencja, bo pisarka dobrze знаła kulturę rosyjską, obserwowała ruch literacki w Rosji, na jej biurku można było znaleźć takie czasopisma, jak: „Otieczestwiennyje zapiski”, „Russkaja mysl”, „Wiestnik Jewropy”. Zaskakują otwartość, szczerłość, ciepło w stosunku do rosyjskiego odbiorcy, emocjonalne spotkania i dyskusje z Rosjanami i rosyjską elitą intelektualną Grodna. Wyjątkowe oddziaływanie na szerszego odbiorcę miały powieści *Cham*, *Dziurdziowie*, *Niziny*, o czym świadczą liczne przeróbki tych utworów, adresowane do rosyjskiego czytelnika masowego. Interesującym zjawiskiem jest to, że te same utwory znalazły typologicznie podobne adaptacje w języku litewskim.

1 A. И. Грибовская, Элиза Ожешко и русская литература, «Доклады и сообщения Львовского государственного университета им. И. Франко» 1957, вып. 7, s. 32–35.

2 Цыбенко Е.З., *Из истории польско-русских литературных связей XIX–XX вв.*, Москва 1978.

3 A. Brückner, *Dzieje kultury polskiej*, t. 4, Kraków 1946, s. 532

Orzeszkowa była zainteresowana przekładami swoich utworów w Rosji i była obficie tłumaczona. Zanurzona w twórczości autorki *Ascetki* była niezasłużenie zapomniana rosyjska pisarka i dziennikarka, feministka przełomu XIX/XX wieku – Maria Cebrikowa. Napisała ona słynną w swoich czasach rozprawę *Przedmowa do książki J.S. Mil-la „Poddaństwo kobiet”*. Dyskurs genderowy łączy tę rozprawę z artykułem polskiej pisarki *Kilka słów o kobietach*. Dyskurs rosyjski, dotyczący spuścizny Orzeszkowej, był aktywny z obu stron, co potwierdzają wypowiedzi takich znanych rosyjskich krytyków, jak Wiktor Golcew, Wukół Ławrow, Aleksander Jacymirskij, na co wskazuje Helena Cybienko we wspomnianej wyżej monografii.

Pisarka kreowała arcydziełem literackim *Nad Niemnem* model powieści, bliski realizmowi spod znaku Iwana Turgieniewa i Iwana Gonczarowa – jednakże swój, odmienny, patriotycznie nacechowany i genderowy. Inny czołowy pisarz rosyjski, Lew Tołstoj, był odbierany przez Orzeszkową jako wielki psycholog, a w literaturoznawstwie już wcześniej zauważono oddziaływanie na pisarkę doktryny autora *Anny Kareniny* o niesprzeciwianiu się złu przemocą (*W zimowy wieczór, Cham*)⁴. Dawno temu, w 1938 roku, na Uniwersytecie Jagiellońskim był obrońiony doktorat Franciszka Mleczki pod tytułem *Orzeszkowa i Tołstoj*.⁵

Dosyć skąpe wypowiedzi E. Orzeszkowej o pisarzach rosyjskich skoncentrowane są na konkretnym odcinku czasowym lat 80. XIX wieku, w okresie rozkwitu jej talentu artystycznego i ukazania się ważniejszych arcydzieł literackich. Na szczególną uwagę zasługują pozostawione w cieniu badań komparatystycznych notatki pisarki dotyczące Fiodora Dostojewskiego.

Eliza Orzeszkowa, po zapoznaniu się z oryginałem *Zbrodni i kary* oraz innych utworów Dostojewskiego, zwierzała się w roku 1882:

Czytam Dostojewskiego, który mię zdumiewa. Tyle geniusza w połączeniu z taką pierwotnością formy i nawet pewnego stopnia pojęć nigdy jeszcze nie spotkałam. Jego *Zapiski z Miertwego doma* są i wspa-

4 J. Krzyżanowski, *W kręgu wielkich realistów*, Kraków 1962, s. 202.

5 *Dzieje Katedry Historii Literatury Polskiej w Uniwersytecie Jagiellońskim*, Kraków 1965, s. 282.

niałe, i zarazem obrzydliwe. Dla nas, dzieci cywilizacji zachodniej, takie ukształtowanie głowy pisarskiej zupełnie jest niezrozumiałe⁶.

Jednakże była to zaledwie jej pierwsza reakcja, odzwierciedlająca niezupełnie jeszcze skryształizowane myśli o Dostojewskim, płynność sądów, które były skorygowane później, kiedy porównywała „średniego kalibru” powieść Paula Bourgeta *Uczeń ze Zbrodnią i karą*, wyraźnie oddając pierwszeństwo prozaikowi rosyjskiemu. W recenzji powieści Bourgeta *Uczeń Orzeszkowa* zaakcentowała, że Roberta Greslaua porównuje się czasem z Julienem Sorelem z powieści Stendhala *Czerwone i czarne* oraz z Raskolnikowem ze *Zbrodni i kary* Dostojewskiego. To porównanie jest komplementem dla Bourgeta. W Sorelu i Raskolnikowie jest znacznie więcej ciekawych, różnorodnych cech ludzkich, powieści Stendhala i Dostojewskiego przerastają utwory Bourgeta zarówno pod względem głębi myśli, jak też artystycznego piękna⁷.

Rzeczywiście, największe osiągnięcie Elizy Orzeszkowej, kulminacja jej twórczości i jednocześnie jeden ze szczytów polskiej literatury klasycznej stanowi powieść *Nad Niemnem*. Współczesny badacz twierdzi:

w przestrzeni, którą pokazuje *Nad Niemnem*, nie znajdziemy pustki, nicości, śmierci. Rzuca się za to w oczy wszechobecność życia. Ruch odbywa się w bezpiecznych granicach i nie kończy unicestwiającej przemianą. Na plan pierwszy wysuwa się zdecydowanie królestwo roślin. Niektóre partie powieści przywodzą na myśl kunsztownie opracowany zielnik, ułożony metodycznie nie przez badacza natury, ale natchnionego poetę⁸.

1.2 Poza granicami arcydzieła literackiego *Nad Niemnem*. Metafizyka. Człowiek jako wielka tajemnica

Tymczasem uważna lektura prywatnych zapisków, listów z tego i późniejszego okresu twórczości Orzeszkowej nieoczekiwanie odsłania jej nowe oblicze, koryguje utrwalone stereotypy, przekształca znak

6 E. Orzeszkowa, *Listy zebrane*, t. 3, Wrocław, Wrocław 1959, s. 106.

7 E. Orzeszkowa, *Pisma krytycznoliterackie*, Wrocław–Kraków 1959, s. 314.

8 J. Tomkowski, *Mój pozytywizm*, Warszawa 1993, s. 251.

„plus” w znak „minus”, harmonia wydaje się iluzoryczna, wątpliwa i „krucha”.

Czymś naturalnym i stałym staje się dla Orzeszkowej, zwłaszcza w końcu stulecia, zainteresowanie religią i problemem istnienia innego, pozagrobowego życia, u pisarki, która na początku drogi twórczej sympatyzowała z ateizmem. W liście do Jana Karłowicza z dnia 18 lipca 1884 roku twórczyni zaznacza:

Wytrącam już z tego rachunku pozagrobowe życie. Więcej dowodów mamy, z zapatrywania się na dzieje tworzenia się przyrody i ludzkości, że tego życia nie ma, i łatwiej zgodzić się z myślą, że jesteśmy atomami olbrzymiej tej istoty, którą jest ludzkość, tak jak komórka naszego ciała częścią nas samych. Lecz bóstwo? czyli – o co mnie chodzi – ideał siły wśród naszej słabości, rozumu wśród naszej głupoty, czystości wśród naszych złości, prawdy i prawości wśród naszych fałszów i obłud? Bóstwo – jako pociecha smutnych i samotnych, nadzieja tych, którzy żadnej nie mają nadziei? Jeżeli jest? a my przekonywać będziemy innych, że go nie ma. Czy kiedyś, kiedyś miliardy zrozpaczonych głosów nie krzykną ku mogiłam synów naszego wieku: „Oddajcie nam Boga!” itd., itd., itd.⁹

Wypowiedzi Orzeszkowej, odzwierciedlające nowy stosunek do świata, były precyzyjnie skomentowane przez Jana Tomkowskiego¹⁰. Wywołują one głębokie refleksje egzystencjalne.

Fundamentalnie istotny był dla Orzeszkowej charakter postaci, znajdujący się zawsze w centrum, badany od strony duchowo-moralnej. Jednakże zgłębianie „tajemnicy” człowieka okazuje się coraz bardziej skomplikowane i w roku 1885 pisarka przyznaje się, że w dziedzinie psychologii wszystkie idealnie proste linie prowadzą do fałszu¹¹.

Powyższe spostrzeżenie Orzeszkowej dobrze koresponduje z uogólnieniem wysnutym przez Dostojewskiego, z tezą, nad którą rozważał on w całej swojej twórczości: „Skomplikowany jest wszelki człowiek i głębo-

9 E. Orzeszkowa, *Listy zebrane*, t. 3, Wrocław 1956, s. 67.

10 J. Tomkowski, *Mój pozytywizm*,... s. 19, 258, 265.

11 E. Orzeszkowa, *Listy zebrane*, t. 7, Wrocław 1956, s. 284.

ki jak morze, szczególnie współczesny nerwowy człowiek”¹². Psychologia także dla niego to „kij o dwóch końcach”. Negatywny stosunek do nauki psychologicznej, z jej normatywnością i zakusami na wnioski końcowe, stale towarzyszył Dostojewskiemu. Natomiast dla Orzeszkowej coś podobnego stało się oczywistością nieco później, na konkretnym szczeblu modyfikacji maniery twórczej, transformacji światopoglądu.

Odrzucanie mechanistycznego spojrzenia na człowieka, z jego uproszczonym traktowaniem procesów psychicznych, pogłębiające się zainteresowanie nieprzewidywalnością, tajemniczością psychiki ludzkiej znajdowały artystyczne odbicie w poetyce Orzeszkowej, co było w pełni uzasadnione, zharmonizowane z nowszymi tendencjami zmieniającej się estetyki realistycznej.

W interesującym nas kontekście ciekawe jest stwierdzenie historyka literatury Ignacego Chrzanowskiego, który uważał, że pierwszym wybitnym znawcą Balzaka był w Polsce Kraszewski, u Orzeszkowej zaś obok Balzaka obecny już jest Dostojewski, który jednakże większe oddziaływanie okaże nieco później – na Przybyszewskiego, Żeromskiego i jego szkołę¹³.

Fenomen „obecności” Dostojewskiego w kontekście poetyki Orzeszkowej jest głęboko znaczący w sensie literaturoznawczym, przy całej odmienności natury ich talentu i miejsca ich twórczości w kulturze światowej. Nowe, na pierwszy rzut oka niezupełnie wytłumaczalne barwy, nieoczekiwane, paradoksalne treści w porównaniu z zawartością powieści *Nad Niemnem*, przynoszą późne utwory Orzeszkowej: *Dwa bieguny* (1893), *Przerwana pieśń* (1894), *Australijczyk* (1895), zbiory *Melancholicy* (1890), *Chwile* (1899) i inne. W tych utworach Orzeszkowej nie tylko pogłębia się metafizyczny niepokój, lecz także kształtuje się nowy typ bohatera – błądzącego, będącego w stałym poszukiwaniu „nieuchwytnego wymiaru”, jakiejś ponadmaterialnej przestrzeni.

Aureli Drogoszewski pisał, że w późnych utworach Orzeszkowej występuje typ bohatera, któremu brakuje pewności siebie, który szuka

12 *Литературное наследство*, т. 83, Москва 1971, s. 417.

13 I. Chrzanowski, *Studia i szkice, rozprawy i krytyki*, t. 2, Kraków 1938, s. 19.

wieczności i Boga¹⁴. Bohater opowiadania *Wielki* (1890) jest przekonany, że nauka nie jest w stanie dać ostateczną receptę. Bohater domaga się Boga, wieczności, nieśmiertelności, gdyż jeżeli tego wszystkiego nie ma, to zostaje tylko pluć z nienawiścią na siłę ślepa, okrutną, która powołała jego i jego geniusz do życia po to, żeby w ciągu minuty przekształcić to w wodór.

W tych utworach Orzeszkowej coraz bardziej namacalnie daje o sobie znać to, że rozrywają się dotychczasowe związki w systemie artystycznie budowanego przez nią wszechogarniającego kosmosu, człowiek ukazywany jest w opozycji do ludzi, w dramatycznej dysharmonii z życiem, bohaterowie doświadczają tragicznych rozterek między rujnującymi zewnętrznymi dążeniami i sferą moralności. Pojawiają się zupełnie nowe dla pisarki motywy, układy międzyludzkie stają się iluzoryczne, uczucia – chwiejne, wydaje się, że samo życie ludzkie pozbawione jest sensu.

Siemion Frank tak pisał o Dostojewskim:

On szczególnie przekonywająco ukazuje, że wszędzie, gdzie człowiek próbuje uciec od sfery transcendentalnej, żyć tylko w sobie i z samego siebie, wskutek swojego subiektywnego gwałtu, właśnie z tego powodu ginie, staje się niewolnikiem i zabawką sił transcendentalnych – właśnie ciemnych, zgubnych sił... gdyż właśnie wtedy, kiedy siła transcendentalna jakby gwałtownie wrywa się do zamykającego się przed nią świata czystego subiektywizmu, ona się wrywa jako obca, wroga, zniewalająca nas, stricte transcendentalna siła...¹⁵

Ta teza może dotyczyć także późnych utworów Orzeszkowej, w których irracjonalne, irrealne stopniowo staje się obiektem jej zainteresowań, kiedy pojawiają się też pierwsze próby ich artystycznego odzwierciedlenia.

Dość lekko i organicznie, chociaż także lokalnie, przez pryzmat poetyki Dostojewskiego wyświebla się oryginalna opowieść Orzeszkowej *I pieśń niech zapłacze* (1905). Tutaj zbieżność z poetyką Dosto-

14 A. Drogozewski, *Eliza Orzeszkowa. 1841–1910*, Warszawa 1933, s. 124.

15 С. Франк, *Сочинения*, Москва 1990, s. 405.

jewskiego zauważalna jest w czymś najważniejszym – antropologicznej koncepcji dobra i zła. Dość precyzyjnie zauważono o pisarzu rosyjskim:

Dostojewski wie: dobra należy szukać w człowieku. On jest już przekonany o tym, że dobro i zło istnieją w społeczeństwie o tyle, o ile są w człowieku. Ich nosicielem jest człowiek, dlatego też do niego należy się zwrócić ze swoimi poszukiwaniami, do człowieka – realnego, istniejącego w rzeczywistym, niewymyślonym życiu, naładowanego i przeładowanego mnóstwem przygniatających go problemów, żyjącego świadomością konieczności swojego istnienia, ze zdolnością oceniania i przeceniania swojego życia, do człowieka, przez którego serce przechodzi granica, czasem trudna do określenia, jednakże istniejąca, między dobrem i złem w ich sprzeczności, walce, zwycięstwie jednego nad drugim. W tej walce tak często, lekko i pewnie zwycięża zło – taka jego natura, zawsze trudniej o dobro. Jednakże ono istnieje, jest nie tylko realnością, jest – niewykorzenioną dotychczas realnością. Nawet więcej, dobro jest siłą działającą, twórczą. Ważne jest zrozumieć, jak istnieje ta siła, jak jest możliwa w życiu¹⁶.

Centrum kolizji w opowieści Orzeszkowej stanowi historia dramatycznej miłości Czesława i Janiny, uczucia, rozgorzałego w dalekiej młodości, które nie doprowadziło jednakże do „komunii dusz”. W zwierzeniach Janiny, zdolnej do współczucia i miłości bliźniego, podkreślone są takie rozumowania, że dusze, podobnie jak ciała, bywają chore od urodzenia albo z powodu różnych okoliczności życiowych. Podtrzymywałyby dusze ludzkie w dobrym zdrowiu, leczyc je – to zadanie znacznie trudniejsze niż podtrzymywanie i leczenie ludzkiego ciała.

Akcentowana jest dwoistość natury ludzkiej, mieszczącej w sobie niepokonany rozdźwięk i w myślach, i w uczuciach: autentyczna prawda, że ludzie często bywają dwoiści i noszą w sobie z jednej strony przecudne światło, z drugiej – nieprzenikalny mrok. To już graniczy z „esencją” Dostojewskiego – ideał Madonny i Sodoma, zjawisko podziemia (*podpolje*).

Nieunikniona jest śmierć człowieka, którego opanowało złe pragnienie zerwania z ludźmi. Orzeszkowa, podobnie jak Dostojewski, rejestruje stan duszy rozbitej moralnie, będącej w zastygłym stanie bez-

16 A. A. Иванова, *Философские открытия Достоевского*, Москва 1995, s. 152.

wyjściowości (*tupik*), zaś o perspektywie odrodzenia osobowości, co nastąpiłoby na przykład u Lwa Tołstoja, nie mówi się tutaj w ogóle. Jednakże w *stricte* moralnej sferze Dostojewski zawsze dawał człowiekowi jedną, dodatkową szansę na odrodzenie, gdyż, jak twierdził Włodzimierz Sołowjow, „wierzył w niezgłębioną siłę ludzkiej duszy, triumfującej nad wszelką zewnętrzną przemocą i nad wszelkim upadkiem wewnętrznym”¹⁷. Zbieżność z Dostojewskim widoczna jest w tej opowieści także w mikromotywie zmazania winy przez cierpienie (postać Czesława). Podobieństwo między Orzeszkową i Dostojewskim zarysowuje się także w ich gotowości do absolutyzacji duchowej istoty człowieka.

1.3. Rezygnacja ze „światlistego” realizmu. *Ad astra*. Religia serca

U schyłku drogi twórczej Orzeszkowa wносиła nowe barwy do swojego dawnego „światlistego” realizmu, lecz było to bezpośrednio związane z jej zmieniającym się postrzeganiem świata już w nowym, XX wieku, o czym świadczą także jej listy oraz ogólna tonacja opowieści *I pieśń niech zapłacze*, w której wstręt do znanych rodzajów zła i współczucie do wiadomego łańcucha boleści, połączone ze świadomością swojej bezradności – to nosze, obciążające duszę, od których dźwignia nieznośnie bolą plecy.

Jest istotne, że Orzeszkowa była wewnętrznie otwarta także na eksperymenty najbardziej współczesne, eksperymenty orientacji modernistycznej. Jedno ze znaczących miejsc w swojej późnej twórczości wyznaczyła ona utworowi o oryginalnej formie gatunkowej – książce *Ad astra* (1902–1903).

Ad astra w twórczości Orzeszkowej należy, jak wiadomo, do tego typu utworów, które nie są odbierane przez pryzmat jakiejś zakończonej formy estetycznej – książka i teraz potrzebuje specjalnego szyfru, poszukiwania specyficznego klucza. Zaczyna się ona i kończy patetycznym hymnem-modlitwą, podzielonym na dwa akty miłości i wiary, podkreślona jest względność jakichkolwiek granic i ograniczeń, dążenie

17 В.С. Соловьев, *Собрание сочинений*, т. 3, Санкт-Петербург 1907, s. 169–170.

do „kosmosu” przy nieobecności konkretnego adresata. W *Ad astra*, jak też w *Argonautach*, jest artystycznie odzwierciedlony szczególny sposób życia jako teatru cieni.

Koncepcja książki *Ad astra* jest skomplikowana, trudno uchwytana, obala jakieś jednoznaczne założenia. Wyraźnie jest tu podkreślony związek z Dantem, z *Boską komedią*, kiedy wprowadzany jest motyw widzenia. W danym wypadku na poziomie artystyczno-formalnym widoczne są analogie ze zrealizowanym tylko w pomysłach „Żywotem wielkiego grzesznika” Dostojewskiego: *Boska komedia* jako wzorzec estetyczny genetycznie stymulowała także strukturę utworu, jego fundament światopoglądowy, wypracowywany w olbrzymim dialogu ludzi różnych epok i różnych pozycji życiowych i etycznych.

Ad astra zawiera w sobie motywy konstytutywne dla późnej twórczości Orzeszkowej: utwierdzanie się religii serca, niemożność zgłębienia Boga poprzez prace naukowe różnych filozofów, przedstawiciele różnych szkół, koncepcja cierpienia w nierozzerwalnej jedności z miłością, śmierci z życiem.

„Fragmentaryczność” książki *Ad astra* nie oznacza jej amorficzności, a spójność i całościowość poetyki jest tu wypadkową treściwych związków z innymi utworami, w których wspólne motywy przedstawione są albo na drugim poziomie, albo bardziej plastycznie i otwarcie. O te same „religii serca” konceptualnie mówiło się już w *Ascetce* (postać siostry Romualdy), gdzie jawi się ona jako religia ciszy, która nie potrzebuje obrzędów i rytuałów, potrzebuje zaś światła słonecznego, jasnego blasku gwiazd i księżyca, otwartej przestrzeni i nie może być związana z zamkniętością jakichkolwiek form architektonicznych¹⁸.

Asocjacje z poetyką Dostojewskiego są oczywiste także tutaj. Mitologem „serce” żywo go interesował, był włączany do estetycznego systemu jego obrazów-symbolów, mających podtekst religijny. Treść listów Dostojewskiego do brata z Syberii pozwala uczynić spostrzeżenie, że wysoko on cenił Niła Sorskiego i Tichona Zadońskiego, prosił o przysyłanie mu prac Ojców Cerkwi, którzy naśladowali tradycję wschodniochrześcijańskiego ascetyzmu, najważniejszą rolę wyznacza-

18 J. Tomkowski, *Mój pozytywizm...*, s. 331.

jąc sercu¹⁹. Jedną z części traktatu Tichona Zadońskiego nazwana jest dosłownie – *O sercu ludzkim*²⁰.

Aleksiej Łosiew, porównując istotę modlitwy w platonizmie i chrześcijaństwie, pisał:

Chrześcijaństwo opracowało najszczerzejszą i najbardziej skomplikowaną fizjologię modlitwy... U ojców i podwizników prawosławnego wschodu ściśle są określone stadia modlitwy: zaczyna się ona słownie, na języku, opuszcza się do gardła i piersi, łączy się z oddechem – w końcu przenika do serca, gdzie się skupia jak rozum, tak i całe jestestwo człowieka w jeden gorejący płomień modlitwy...

Platonizm – na tysiącach stron, poświęconych ekstazie, nie wyrzeka o tym ani słowa... Platonik odbiera swoją boskość całym ciałem i duszą, nie odróżniając fizjologicznych momentów wstępowania, hezychaiści zaś odbierają swojego Boga poprzez oddech i serce, oni „sprowadzają” rozum do piersi i serca²¹.

Stary Testament i Ewangelia potwierdzają odbiór Boga sercem. Na przykład Sergiej Awierincew zauważył: „W Starym Testamencie serce jest wspomniane 851 razy – to najważniejszy symbol biblijnych wyobrażeń o człowieku”²².

Orzeszkowej i Dostojewskiego koncepcja „religii serca”, odmienna u każdego z nich, może być porównywana z ideami Blaise’a Pascala, którego zresztą oboje cenili, w szczególności pisarz rosyjski, kiedy „zasada serca w rozważaniach o człowieku zajmowała centralne miejsce”²³.

Sam Pascal jedną ze swoich tez formułował w następujący sposób:

Serce ma swoje prawa, których nie zna rozum, przekonujemy się o tym tysiąc razy. Chcę powiedzieć, że serce już ze swojej natury lubi

19 Ф. Достоевский, *Полное собрание сочинений в 30 томах*, т. 28, Ленинград 1978, s. 173.

20 *Творения Тихона Задонского*, т. 2, Москва 1875, s. 109.

21 А.Ф. Лосев, *Очерки античного символизма и мифологии*, т. 1, Москва 1930, s. 354.

22 С.С. Аверинцев, *Поэтика ранне-византийской литературы*, Москва 1977, s. 63.

23 Е.М. Кляус, *Паскаль*, Москва 1971, s. 311.

wszeghogniającą istotę, z natury też lubi samego siebie, sądząc po tym, czemu się ono oddaje, ono czerstwieje w takim czy innym stosunku, według swojego wyboru. Odwróciliście się w swoim sercu od jednego przywiązania i zachowaliście inne: czyż rozum jest tego przyczyną? Nie, to serce czuje Boga, nie rozum. Wiara jest osiągalna poprzez serce, nie zaś rozum²⁴.

„Religia serca” w estetyce Orzeszkowej i Dostojewskiego, wychodząca z równoległych źródeł, przyjmowała, co jest oczywiste, różnorodny kształt artystyczny. Inny był wynik w *Ad astra* i *Ascetce*, gdzie kult „religii ciszy” jest zaakcentowany bezpośrednio, inny w poetyce Dostojewskiego, w której literaturoznawstwo współczesne wyróżnia, co następuje:

Dychotomia, dawna jak myśl ludzka, „duchowe – cielesne” znajduje się u podstawy badanych przez Dostojewskiego antynomii: rozum i uczucie, umysł i serce, racjonalne i emocjonalne. Dana dychotomia skupia, zespala sprzeczności, kolizje różnych „segmentów” kompozycyjnej całości. Jej oddziaływanie jest odczuwalne w strukturze charakterów, w semantyce filozoficzno-ideowych kontrowersji²⁵.

Antypozytywistyczna postawa Orzeszkowej w ostatnim okresie jej twórczości daje o sobie znać w poszczególnych detalach. Będąc wcześniej entuzjastką miasta jako wcielenia cywilizacji, pisarka weryfikuje dawną postawę i motywy urbanistyczne ukazują się już w negatywnym świetle: miasto niweluje osobowość, zabija ducha, zmusza do dławiącej samotności. Zbliżenie do Dostojewskiego nie wymaga w tym wypadku szczególnego komentarza.

Tak więc w późnych utworach Orzeszkowej jakby się rodziła nowa, podobnie jak u Dostojewskiego, wielowymiarowa estetyka, wyłączająca jednoznaczność sądów i wniosków, ujawniająca spojrzenie na świat w jego dynamice, chaosie, tajemnych i nie do końca wyjaśnionych związkach, oraz względność wiedzy.

Poszukiwanie pozytywnego ideału w skrajnie dysharmonijnym świecie było dla Orzeszkowej nie mniej męczące niż dla Dostojewskie-

24 Б. Паскаль, *Мысли*, Санкт-Петербург, 1888, s. 103.

25 Б. И. Бурсов, *Личность Достоевского*, Ленинград 1979, s. 109.

go. Zdobywać go приходило niełatwo, płacąc wysoką cenę. Analiza poetyki Orzeszkowej w świetle poetyki Dostojewskiego obala jeszcze istniejący stereotyp, że to pisarka „staroświecka”, związana z klasycznymi formami estetycznymi XIX wieku. Właśnie w późnej twórczości artystycznej Orzeszkowej jakby bardziej wyraziście, plastycznie przejawiały się inne cechy zmienionej estetyki. Otwierały się nowe możliwości interpretacji osiągnięć Orzeszkowej przez pryzmat krytyki współczesnej, chociaż nawet najbardziej oryginalne utwory pisarki, jak *Ad astra*, to zaledwie krok ku najnowszym eksperymentom modernistów.

Twórczość Orzeszkowej jest monolitem i nie dopuszcza jakiegos estetycznego rozziwku, nawet jeżeli przeciwstawić pierwszy i ostatni okres. Jej rozwój nie był linearny, załączki tego, co uwydatni się w późnych utworach, występowały już na początku drogi twórczej pisarki, już tam nie są wykluczone niektóre analogie ze światem artystycznym Dostojewskiego (maska, czarny charakter i inne).

Na drodze twórczej znacząca i dla Dostojewskiego, i dla Orzeszkowej była estetyka romantyczna, budząca zainteresowanie życiem w jego rozwoju, jak trudno uchwytnym momentem między przeszłością i przyszłością, nie zaś w zamkniętych, ukształtowanych formach. Różnica polega na tym, że u Orzeszkowej podobne zainteresowanie wyraziście ukształtowało się w poetyce dość późno, w końcowej fazie twórczości. Zwrot Orzeszkowej do romantyzmu należy rozpatrywać dwojako: jako hołd złożony tradycji i jako sposób ocalenia od dysharmonii ostro odbieranego przez nią świata zewnętrznego.

Tak więc twórcze związki z Dostojewskim w poetyce Orzeszkowej są dość sporadyczne, lokalnie wyrażone, jednakże wypełniają one te miejsca, które w innym spojrzeniu estetycznym są ledwo namacalne albo, ściślej, są prawie niezauważalne.

Można mówić o swoistym zbliżaniu się prozy Orzeszkowej ku poetyce Dostojewskiego, gdzie tak czy inaczej wyraźnie zaznaczyły się osobne „wysepki” bliskości zarówno w sferze czysto artystycznej, jak i moralno-filozoficznej. W taki sposób potwierdza się zagubione przypuszczenie krytyki, wyrażone przez Kazimierza Czachowskiego, że późna twórczość Orzeszkowej zawiera w sobie cechy powieści Dosto-

jewskiego²⁶. Analiza porównawcza pomaga wyjawic wydadzące się przypadkowymi zbieżności w systemie dwóch poetyk. Aczkolwiek właśnie za przypadkowością podobieństw ukrywa się czasem prawidłowość, jeżeli się zwrócić do jej źródeł: filozofia religii serca.

Komparatystyczne możliwości interpretacji problemu naukowego „Orzeszkowa i Dostojewski” mają jednak swoje ograniczenia, napotykają wewnętrzną opór, co także można wyjaśnić.

Różnica między Orzeszkową i Dostojewskim polega na tym, że dynamika i sprzeczność jako cechy stylu nie znajdują estetycznego kształtu na poziomie poetyki autorki *Ad astra*.

Dostojewski, z jego estetyką, funkcjonuje w wewnętrznych kodach poetyki Orzeszkowej. W estetyce autorki *Ad astra* na poziomie skojarzeniowym można wyróżnić kilka cech, które są aktualne również w odniesieniu do wykreowanego przez Dostojewskiego świata artystycznego: męczące poszukiwanie pozytywnego ideału, temat wyobcowania człowieka, jego dramatycznego rozdźwięku z życiem i innymi ludźmi, a także zainteresowanie sferą irrealną, irracjonalną. W tych czy innych mikromotywach asocjacyjnie odbijał się cały Dostojewski według szczególnego abstrakcyjnego klucza, bez konkretyzacji jego poszczególnych utworów.

2. Wyjątkowy Sienkiewicz i Dostojewski

2.1. Lektura z literatury rosyjskiej i odmienna droga twórcza

W twórczości Henryka Sienkiewicza był kreowany wyjątkowy, zamknięty model *rossiców*, odzwierciedlała się w nim jednakże w sposób unikalny poetyka autora *Zbrodni i kary*.

Szczególne miejsce Henryka Sienkiewicza w strukturze polsko-rosyjskich związków literackich określa to, że w jego dorobku prawie nie znajdujemy wypowiedzi o literaturze rosyjskiej. Wyjątek stanowi

26 K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej*, Warszawa 1972, s. 57.

nieduży artykuł o Lwie Tołstoj²⁷, napisany na prośbę gazety „Russkije wiadomości”.

Jedną z osobliwości talentu Sienkiewicza polegała na jego „skrytości”, na tym, że niezbyt często wygłaszał opinie na temat kultury i literatury. Poszukiwania tego rodzaju sądów wymagają bardziej skomplikowanego kontekstu. Ślady Sienkiewiczowskich lektur wielu utworów literatury rosyjskiej w powieści *Ogniem i mieczem* dostrzegł Julian Krzyżanowski²⁸, później podobnego rodzaju fakty podsumował Bazyl Białokozowicz²⁹. Zostały wyszczególnione następujące utwory: *Córka kapitana* Aleksandra Puszkina, *Taras Bulba* Nikołaja Gogola, *Jurij Miłosławskij* Michaiła Zagoskina. Badania tego aspektu uzupełnia także artykuł A. Pautkina *Powieść historyczna H. Sienkiewicza „Ogniem i mieczem” i literatura rosyjska*, w którym wskazuje się na jeszcze jedno, odległe czasowo od utworu pisarza polskiego źródło – *Słowo o pułku Igora*. Spostrzeżenia A. Pautkina są dość przekonujące. Dotyczą one przestrzeni artystycznej powieści, jej „geografii”, historycznej treści wydarzeń z 1185 roku i tzw. ornitologicznej strony tekstu³⁰.

Fakty swobodnego „zanurzenia się” Sienkiewicza w obrazowość literatury rosyjskiej pozwalają przypuszczać, że nieobecność u niego bezpośrednich wypowiedzi o Dostojewskim jeszcze nie świadczy o tym, że pisarz nie znał twórczości autora *Zbrodni i kary*. Poza tym jego stosunek do pisarza rosyjskiego można zrekonstruować na podstawie wspomnień współczesnych.

Funkcjonalne znaczenie jego prozy w typologii realizmu polskiego jest oczywiste w kontrastowych zestawieniach ze wzorcem, który opracowywali Orzeszkowa i Prus. Ujawnia się już w jego „małej trylogii” (*Stary sługa, Hania, Selim Mirza*).

27 H. Sienkiewicz, *Pisma zapomniane i niewydane*, Lwów 1922, s. 315-384.

28 J. Krzyżanowski, *Henryka Sienkiewicza żywot i sprawę*, Warszawa 1964.

29 Б. Бялокозович, *Родственность, преемственность, современность*, Москва 1980.

30 А. Н. Пауткин, *Исторический роман Г. Сенкевича и русская литература*, «Вестник Московского университета» 1997, серия 9, Филология, с. 78-89.

Te opowiadania wskazują, że twórczość Sienkiewicza będzie rozwijać się w innym niż pozytywistyczny kierunku. Szlachecki dwór, będący dla tylu innych jego współczesnych przedmiotem szyderstwa czy wręcz nienawiści, ukazany został w otoczu tkliwej miłości ku bezpowrotnie odchodzącym do przeszłości formom życia. Niepodobna odmówić Sienkiewiczowi doskonałego wyczucia utajonych tęsknot czytelnika, skoro wbrew pozytywistycznym szydercom zdobył się na apologię raju utraconego. W „małej trylogii” można więc dostrzec zapowiedź własnych dróg, którymi pójdzie wbrew całej generacji³¹.

Jeżeli uwzględnić znane dzisiaj tezy, ujawniające istotę poetyki Dostojewskiego i Sienkiewicza, to z literaturoznawczego punktu widzenia otwiera się perspektywa oceny ich prozy przez pryzmat biegunowego przeciwstawienia. Istotny składnik artystycznego talentu Dostojewskiego stanowi świadomy zamiar badania rzeczywistości w chaosie i ruchu, przejściowości i otwartości. U Sienkiewicza zaś można obserwować trwale zainteresowanie formami już ukształtowanymi. Opierając się na takich założeniach, odzwierciedlając terażniejszość jako „amorficzną”, pisarz przeciwstawił współczesności „sprawdzone” ideały przeszłości. Trylogia i analityczne powieści współczesne stanowią w poetyce Sienkiewicza harmonijną artystyczno-estetyczną całość.

Impulsywności powieści Dostojewskiego, w której odbija się realne istnienie aktualnych, niekiedy na zasadzie kontrastu współlistniejących idei, odpowiada nieco inny model prozy Sienkiewicza: dominująca wstrzemięźliwość stylu, wyraźnie zaznaczona postawa autorska – z pewnym umiarkowaniem poglądów. Sienkiewiczowska powieść formy zamkniętej z jej elastycznością przeciwstawia się otwartej – polifonicznej powieści Dostojewskiego.

Przenikliwa krytyka XIX wieku zdradzała skłonności do analizy prozy Sienkiewicza w świetle estetyki Dostojewskiego. Leon Szepielwicz, porównując powieści *Bez dogmatu* i *Zbrodnia i kara*, doszedł do wniosku, że główny bohater Sienkiewiczowskiego utworu przypomina

31 *Literatura polska od średniowiecza do pozytywizmu*, oprac. J. Pietrusiewiczowa i in., Warszawa 1975, s. 636.

Raskolnikowa: obaj gardzą przyjętymi w społeczeństwie normami moralnymi; brak „dogmatu” i słaba wola, refleksyjność doprowadzają do przestępstwa Raskolnikowa i „upadku” Płoszowskiego; obaj odradzają się do nowego życia pod wpływem kobiety. Anielka z powieści *Bez dogmatu*, zdaniem krytyka, zdradza duchowe pokrewieństwo z Sonią Mar-mieładową; najważniejsze są tutaj – czystość wewnętrzna i wielka związana z poświęceniem, z ofiarą miłość³².

W artykule opublikowanym w piśmie „Siewiernyj wiestnik” w 1887 roku tenże krytyk, jawnie wyolbrzymiając problem, wyraził opinię, że druga powieść współczesna Sienkiewicza *Rodzina Połanieckich*, głosząca „ideę pokory i pokuty”, „pogodzenia się z życiem”, z filozoficznego punktu widzenia jest zbliżona do utworów Dostojewskiego, Tołstoja i Turgieniewa³³.

Do dzisiaj nie rozstrzygnięto, czy miał rację ów krytyk, który sformułował tezę o podobieństwie maniery twórczej dwóch pisarzy. Jeżeli takie podobieństwo jest dostrzegalne, istotny staje się też inny aspekt problemu: jak je umotywować.

2.2. Niedocenione powieści współczesne Sienkiewicza. W nurcie tradycji europejskiej

W twórczości Sienkiewicza spotykamy dwie znaczące dla epoki powieści współczesne: *Bez dogmatu* (1890) i *Rodzina Połanieckich* (1893). Obie łączy artystyczno-estetyczny aspekt oceny współczesności, podobne wątki, „krzyżujące się” postacie, co pozwala mówić o swego rodzaju powieściowym „mikrocyklu”.

Pierwsza powieść w krótkim czasie zdobyła światowe uznanie, została zauważona nie tylko w Rosji, lecz także w Austrii, Niemczech i innych krajach. W recenzji z 1897 roku znajdujemy następującą opinię:

32 Л. Шепелевич, *Сенкевич как романист-психолог*, «Северный вестник», 1887, № 8, s. 21.

33 Tamże.

Prawdziwą ostoją sławy Sienkiewicza wśród inteligentnych czytelników, utrwalającą też jego znaczenie w literaturze współczesnej, jest, bez wątpienia, znakomita powieść psychologiczna *Bez dogmatu*, stanowiąca najbardziej subtelne i misterne studium psychologii sceptycyzmu, współczesnej niewiary³⁴.

Powieść Sienkiewicza oryginalnie odzwierciedla sytuację na dobre zadomowioną w literaturze rosyjskiej, co unaocznia się już na czysto fabularnym poziomie. Wiwianna Witt tak pisze na ten temat:

Kolizja, która określiła fabułę powieści Sienkiewicza, jest zbliżona do sytuacji fabularnej *Eugeniusza Oniegina*. Jest to ten sam motyw spóźnionego przejrzenia bohatera, jego bezowocnej walki o miłość kobiety, niegdyś przez niego odrzuconej i wiernej swojej decyzji: „ja drugomu oddana i budu wiek jemu wierna”. Leon Płoszowski, poddając się wątpliwościom i bojąc się ożenku, „przefilozofował” swoje szczęście, obraził i odtrącił Anielkę. Kiedy zaś, po wyrwaniu się z fatalnych objęć pani Davis, która oderwała go od Anielki, jak Położowa zabrała od Dżemmy bohatera *Wiosennych wód*, stara się o kobietę, będącą już żoną innego, zderza się z murem niepokonanego oporu cichej, bezgranicznie go kochającej, ale dogmatycznie twardej, jeżeli chodzi o zasady moralne, Anielki³⁵.

Sienkiewicz kreuje „polski wariant” „choroby wieku”, którą bardzo dobrze znała europejska literatura klasyczna. Badał tę chorobę także Dostojewski. Nadieżda Kaszyna pisze:

Pustka duchowa – zjawisko w każdym razie nieprzypadkowe, nieod osobnione, odzwierciedlające rzeczywisty stan, mające głęboki sens społeczny. W literaturze rosyjskiej jako społecznie znaczące przedstawili je Puszkini i Lermontow. Tragedię sprzeczności wielkiej energii życiowej i braku celów czy ideałów do jej zrealizowania w działaniu przeżywają przecież Oniegin i Pieczorin. Dostojewski, ze swoją specyficzną skłonnością „we wszystkim dochodzić do skrajności”, do ostatecznej granicy doprowadza tragiczny konflikt, kreując straszne figury Stawrogina i Swidrygajłowa³⁶.

34 Л. Гофштетер, *Генрик Сенкевич*, «Север» 1897, № 52, s. 67.

35 В. Витт, *Социально-психологические романы Сенкевича*, [w:] Г. Сенкевич, *Собрание сочинений*, т. 7, Москва 1985, s. 818.

36 Н. Кашина, *Эстетика Ф.М. Достоевского*, Москва 1989, s. 175.

Sienkiewicz wprowadził powieść *Bez dogmatu* do nurtu tradycji europejskiej, w której znalazły się takie nazwiska, jak Benjamin Constant, François René de Chateaubriand, Honoriusz Balzak czy Alfred Musset. Symptomy artystycznie analizowanej choroby, często o przejawach narodowych, wyrażały się jako: indywidualizm i ambicja, chaos świadomości, idea własnej wyjątkowości, chorobliwa męczarnia duszy, „wyczerpanie energetyczne”, brak „świętości serca”, wrodzona skłonność do odbierania piękna, w tym także wcielonego w dzieła antyku i renesansu, dyletantyzm w rozumieniu sztuki, dręczące przeczcucie przedwcześnie nadchodzącego schyłku, starość duszy. Tego rodzaju trwałe typy charakteru, ilustrujące podobne sytuacje w życiu i literaturze w różnorodnych kulturach narodowych, czeski badacz-komparatysta Karel Krejčí nazwał „modelami”³⁷.

Leon Płoszowski przyznaje się do tego, że uosabia „słowiańską bezowocność, pasywność”:

Jest w nas coś takiego, jest jakaś nieudolność życiowa do wydania z siebie wszystkiego, co się w nas mieści. Można rzec, że Bóg dał nam łuk i strzały, tylko odmówił zdolności do napięcia tego łuku i wypuszczenia strzał. (...) Każdy człowiek nosi w sobie jakąś swoją tragedię. Otóż moją tragedią jest ta *improductivite* Płoszowskich³⁸.

Płoszowski, pod wieloma względami przypominający Pieczorina, to „bohater naszych czasów”, schyłku XIX wieku. Sienkiewicz w kreacji swojego bohatera zamyka niejako starą tradycję w literaturze, w której oczywiste są analogie z *Bohaterem naszych czasów*, tradycję, która osiągnęła apogeum. Osobowość lat 90. przeszła przez próbę filozofii pozytywizmu, jej wyczerpanie osiągnęło zenit. Dziennik preferowany przez Płoszowskiego zakłada zwrot do głębokich tajemnic duszy; w samej skłonności bohatera do wyznań można odnaleźć zbliżającą się do szaleństwa nerwowość czy też „pograniczny stan psychiczny”, co jest dominującą cechą prozy Dostojewskiego.

37 K. Крейчи, *Чешско-русские и словацко-руссские литературные отношения*, Москва 1968, s. 62.

38 H. Sienkiewicz, *Bez dogmatu*, Warszawa 1949, s. 16–17.

2.3. Leon Płoszowski niczym z kart powieści Dostojewskiego

W utworach rosyjskiego pisarza zawsze znajdowała się postać skłonna do refleksji, samoanalizy, zaś przystosowujący się do istniejącego stanu rzeczy „rycerze małych dzieł” prawie nigdy go nie interesowali. W słynnej *Mowie Puszkiniowskiej* pisarz wyznaje:

mnóstwo Rosjan i wtedy, przy Puszkynie, i teraz, w naszych czasach, pracowało i pracuje spokojnie w charakterze urzędników, na posadach państwowych, na kolei żelaznej czy w bankach, albo po prostu w różny sposób zdobywa pieniądze czy nawet zajmuje się nauką, wygłasza wykłady – wszystko to robi regularnie, leniwie i cicho, otrzymując gaże, grając w preferansa, bez żadnych ciągot, by uciec do cygańskiego taboru czy do jakichś innych miejsc, bardziej odpowiednich dla naszych czasów³⁹.

Sienkiewicza także interesuje Płoszowski od strony jego samoanalizy, refleksji, co istotnie zbliża polskiego pisarza z Dostojewskim. Płoszowski bardzo wyraźnie uświadamia sobie swój dystans wobec otaczających go „rycerzy małych dzieł”, którzy znaleźli dla siebie trwałe miejsce w życiu:

wielu z moich towarzyszków szkolnych, którym do głowy nie przychodziło wówczas, żeby kiedykolwiek mogli współzawodniczyć ze mną, zajmuje dziś we Francji wybitne stanowiska, bądź na polu literackim, bądź naukowym, bądź politycznym, podczas gdy ja nie wybrałem sobie zawodu, a po prawdzie byłbym w kłopotcie, gdyby mi kazano go wybrać. (...) Nie stanę się nigdy świetnym gospodarzem i administratorem, to wiem z pewnością, bo jakkolwiek nie mam zamiaru uchylać się od tych zajęć, nie mam także ochoty poświęcić im życia z tego prostego powodu, że aspiracje moje są rozleglejsze⁴⁰.

Płoszowskiemu są świadomie przeciwstawione „jednolite”, „skończone” postacie, dla których obca jest samoanaliza – są one albo neutralne, jak pisarz Śniatyński czy rządca Chwastowski, albo ukazane w negatywnym świetle, jak Kromicki, owładnięty żądzą gromadzenia. Stan wyobcowania i nienasycenia w „małych sprawach” łączy Pło-

39 Ф. Достоевский, *Полное собрание сочинений в 30 томах*, т. 26, s. 138.

40 H. Sienkiewicz, *Bez dogmatu...*, s. 14–15.

szowskiego z bohaterami Dostojewskiego, również z Raskolnikowem. Jednoczy ich także to, że w danym wypadku „zła” idea zakorzeniła się w duszy dobrego człowieka, zaś w sferze podświadomości walczą dwie skierowane przeciw sobie siły: strona moralna i odrzucająca ją samohipnoza.

Płoszowski jednak z pewnym wysiłkiem próbuje uświadomić sobie dobro, lepsze strony własnej duszy:

Właściwie, dlaczego ja tak postępuję, jakby poza egoizmem i rozdrażnionymi nerwami nie było we mnie nic więcej? A jeśli nie ma nic więcej, czemu moja autoanaliza nie wykryje mi tego niewątpliwie? Posiadam odwagę do wyprowadzania ostatecznych wniosków i nie taję przed sobą prawdy, a jednak ten wniosek stale odrzucam. Dlaczego? Bo mam niezachwianą pewność, że jestem lepszy od moich postępków. Przyczyną ich jest jakaś nieudolność życiowa, płynąca po części z rasy, po części z choroby wieku, którego jestem dzieckiem – z tego właśnie przeanalizowania się, które nie pozwala nam nigdy pójść za pierwszym, prostym porywem natury ludzkiej, ale krytykuje wszystko aż do zupełnego ubezwładnienia duszy⁴¹.

Właśnie samoanaliza zawiera w sobie też drugą płaszczyznę – ewentualną gwarancję przybliżenia się do bieguna moralnej czystości. Świadczy o tym dalszy tok rozważań Płoszowskiego. I w tym przypadku, popierając samoanalizę i refleksyjność jako cechy osobowości, Sienkiewicz także przybliży się do Dostojewskiego. Tymczasem wyeksponować dobro z jego oczyszczającą siłą jest niezwykle trudno, co doskonale rozumiał bohater Sienkiewicza:

Być może wprawdzie, że gdyby tak, jak już powiedziałem, można było otwierać czaszki ludzkie, to w mózgu najcnotliwszego nawet człowieka znalazłyby się myśli, od których włosy powstawałyby na głowie. Pamiętam, że gdy byłem małym chłopcem, przyszedł na mnie okres pobożności tak wielkiej, iż modliłem się całą duszą od rana do wieczora, a jednocześnie w chwilach największych religijnych uniesień przelatywały mi przez głowę błuznierstwa, tak zupełnie, jakby mi je wiatr nawiewał albo jakby mi je podsuwał demon. Tak samo zdarzało mi się błuznić przeciw osobom, które najmocniej

41 Tamże, s. 127.

kochałem i za które byłbym bez wahania oddał życie. Pamiętam również, że stanowiło to moją dziecinną tragedię i że cierpiałem z tego powodu prawdziwie⁴².

Rozważania Płoszowskiego krzyżują się organicznie z tym, co jest zasadnicze dla prozy Dostojewskiego, czyli z myślą, że człowiek wpada w przerażenie, jeżeli zajrzy się w najbardziej ukryte zakamarki jego duszy i wywlecze rozdzierające ją ukryte grzechy.

Samoanaliza – jako psychiczna cecha bohatera i Sienkiewicza, i Dostojewskiego – to trudne wewnętrzne zmagania, jednakże otwierające drogę do dobra, światła, zaś moralny potencjał osobowości określa poziom życia emocjonalnego. Właśnie dlatego Płoszowskiemu jest przeciwstawiony Kromicki, który nie potrafi odkryć duchowych walorów oddającej mu rękę Anielki. Kromicki – świadomie kreowana przeciętność (dominują w nim praktycyzm i bezbarwność) – przypomina znany z twórczości Dostojewskiego typ bohatera o „mrocznej duszy”, który reprezentują przede wszystkim Rakitin, Łużyn i Ganieczka.

2.4. Dobry geniusz – Anielka.

Pokrewieństwo z bohaterami Dostojewskiego

W Anielce skoncentrowało się właśnie dobro, zdolne dzięki swojej moralnej sile odkryć lepsze strony „obcej duszy”. Przejawia się tu pokrewieństwo bohaterki nie tylko z Sonią Marmieładową, lecz także z innymi postaciami Dostojewskiego. Oto na przykład księżę Myszkina wyzwała moralne siły drzemiące w Nastasji Filipownie, pod wpływem Aloszy następuje „rozjaśnienie” Miti Karamazowa. W Anielce, jak w Soni, Myszkinie, Szatowie, emocje są pozbawione ambiwalencji, dobro nie łączy się z próżnością, gdyż sama jednolitość duszy wyklucza takie cechy. Anielka w ocenie wszystkich bez wyjątku bohaterów powieści to „dobry geniusz”, jest „łagodna, potulna jak gołąbka”, promieniuje światłem. Zło nie znajduje dostępu do jej duszy. Sienkiewicz wykreował jedyną tego rodzaju postać w literaturze polskiej tych lat, u Dostojewskiego podobnych postaci także jest niewiele: księżę Myszkina, matka Arkadija Dołgorukowa – i to w zasadzie wszystko.

42 Tamże, s. 311.

W powieści Sienkiewicza to, co moralne, równoważy się z tym, co estetyczne; piękno, z jego magicznie przyciągającą siłą, odbija się nawet w portrecie postaci:

Są twarze, które wydają się jak przekład z muzyki lub poezji na ludzkie rysy. Do takich właśnie należy twarz Anielki. Nie ma w niej popolitości. Dziewczynom ze szlacheckich domów wychowanie zaszczerpia tak skromność, jak się dzieciom szczepi ospę – jest w niej więc i ten wyraz, jest coś niewinnego, a spod tej niewinności wygląda gorący temperament⁴³.

Tworząc obraz „pozytywnie pięknego bohatera”, Sienkiewicz na swój sposób przypominał Dostojewskiego, którego tak charakteryzowano:

W przygotowawczych rękopisach Dostojewski wymaga od siebie, by sceny z Myszkinem wyróżniały się „gracją”. To przypomina Schillera, dzielącego piękno na architektoniczne i moralne – ostatnie nazwał gracją. Dostojewski jest w pełni przekonany, że moralność, jeżeli nie jest zaledwie specjalną dziedziną wiedzy, jeżeli przenika wszystkie strony osobowości, staje się wdziękiem duchowym. Nie można nie stwierdzić, że książe Myszkin, Alosza Karamazow, Sonia Marmieładowa w wyższym stopniu są obdarzeni tym wdziękiem wewnętrznym. Dostojewskiemu udało się artystycznie potwierdzić swe myśli o nierozzerwalności dobra i piękna. Dostojewski wiąże to w pierwszej kolejności z pokorą, chrześcijańską potulnością swoich ulubionych bohaterów⁴⁴.

W projektowanej koncepcji „pozytywnie pięknego człowieka” Dostojewski zaakcentował następujące cechy: zdolność do odrzucania wszelkich form fałszu, absolutną łączność z ideałem etycznym, czystość i dobroć duszy, delikatność i bezbronność. Wszystko to, oczywiście, można obserwować w postaciach Anielki i Soni. Ważne, że to naturalna, organiczna część ich natury, ich dogmat. Duchowa energia obu bohaterek podsycana jest przez wiarę. Dogmat ucieleśniający światło i siłę wewnętrzną przejawia się czasem otwarciem, jak we wzruszającej

43 Tamże, s. 287.

44 В. Днепроv, *Идеи. Страсти. Поступки. Из художественного опыта Достоевского*, Ленинград 1978, s. 206.

scenie z Raskolnikowem obserwującym Sonię czytającą przypowieść o wskrzeszeniu Łazarza:

Raskolnikow obrócił się do niej i patrzył na nią, przejęty. Tak, właśnie tak! (...) Oto zbliżała się do słowa o największym, niesłychanym cudzie i zdjęło ją uczucie wielkiego tryumfu. Głos jej nabrał metalicznej dźwięczności, brzmiała w nim i wzmacniała go radość i tryumf. Wiersze druku mieszały się przed nią, bo ciemniało jej w oczach, lecz umiała tekst na pamięć⁴⁵.

Dla Płoszowskiego, jak dla Raskolnikowa, kwestia wiary okazuje się decydująca z perspektywy przyszełgo odrodzenia:

Oto na przykład Ja, z tym wielkim „nie wiem” w duszy, zachowuję przepisy religijne i nie mam się za człowieka nieszczerego. Byłoby tak, gdybym zamiast „Nie wiem” – mógł powiedzieć: „Wiem, że nic nie ma”. Ale ten nasz sceptycyzm nie jest otwartą negacją; jest to raczej bolesne i męczące podejrzenie, że może nic nie być; jest to gęsta mgła, która otacza nasze głowy, przygniata nasze piersi i przesłania nam światło. Więc wyciągam ręce do tego słońca, które może za tą mgłą świeci. I myślę, że nie sam jeden jestem w tym położeniu – i że modlitwę wielu, bardzo wielu z tych, którzy chodzą na mszę w niedzielę, można by streścić w słowach: „Panie, rozprosz mgłę!” (...) Czekam, żeby mi zesłano taki stan duszy, w którym mógłbym uwierzyć tak głęboko i bez cienia wątpliwości, jak wierzyłem będąc dzieckiem. To są moje powody szlachetne; nie powoduje mną żaden interes, bo przecie wygodniej by mi było być tylko sytym i wesołym zwierzęciem⁴⁶.

2.5. Oczyszczająca siła miłości

Przypowieść o Łazarzu w *Zbrodni i karze* ma znaczący artystyczno-ideowy wymiar: Raskolnikow, jak Łazarz, dochodzi do szczytu odrodzenia. Duchowe dzieje Płoszowskiego i Raskolnikowa są do siebie podobne, ponieważ oczyszczenie dokonuje się dzięki miłości.

45 F. Dostojewski, *Zbrodnia i kara*, Warszawa 1979, s. 336.

46 H. Sienkiewicz, *Bez dogmatu...*, s. 23–24.

Płoszowski odczuwa życiodajne ciepło uczuć Anielki, lecz nie od razu to sobie uświadamia. W początkowej fazie narracji przebywa on jakby w zastygłym stanie, zapowiadającym zaledwie możliwość przyszłej harmonii, przygotowującym wybuch sił moralnych. Jednakże Płoszowskiemu jest niezwykle trudno odnaleźć i w pełni odczuć wyzwalającą siłę miłości:

Czy ja mam prawo się z nią żenić? Czy mi wolno wiązać to życie młode, świeże, pełne wiary w świat i Pana Boga, z moimi zwątpieniami, z moją duchową niemocą, z moim beznadziejnym sceptycyzmem, z moją krytyką, z moimi nerwami? Co z tego będzie? Ja przecie nie zakwitnę drugą młodością duchową przy niej, nie odnajdę się; mózg mój nie zmieni się, nerwy nie okrzepną – więc co? więc ona ma zeschnąć przy mnie? Zali nie będzie to coś potwornego? Mogę odgrywać rolę tego polipa, który wysysa ofiarę dla odżywienia się jej krwią?⁴⁷

Rozmyślenia Płoszowskiego zbliżone są do męczarni Raskolnikowa – męczarni z tego powodu, że on jest jakby niegodzien miłości Soni:

Siedzieli obok siebie, smutni i przybici, niby dwoje rozbitków wyrzuconych po burzy na pusty brzeg. Patrzył na Sonię i czuł, ile jej miłości skupiło się na nim – i rzecz dziwna, zrobiło mu się nagle ciężko i boleśnie, że ktoś go tak kocha. Tak, to było dziwne i okropne doznanie! Idąc do Soni czuł, że w niej cała jego nadzieja i cała ucieczka; pragnął zwalić bodaj część swej męczarni – a oto teraz, gdy całe jej serce zwróciło się do niego, uczył naraz i uświadomił sobie, że jest nieporównanie bardziej szczęśliwy niż przedtem⁴⁸.

Dostojewski wielokrotnie opracowywał motyw, w którym ciemne strony ludzkiej świadomości przypominają o sobie w najważniejszych momentach odrodzenia duchowego; kiedy rodzi się rozjątrzenie, zaczyna działać „moralność egoizmu”, a z miłością współlistnieje nienawiść – jak odpychająca, niszczycielska siła.

Ambiwalencja uczuć przenika też w sferę świadomości znajdującego miłość Płoszowskiego, który charakteryzując stan duszy, wypowiada

47 Tamże, s. 54.

48 F. Dostojewski, *Zbrodnia i kara...*, s. 432–433.

samo słowo „nienawiść”. Dusza zaś jego znowu wydaje się być pogrążona w letargicznym śnie:

Co będzie, jak się zbudzę – nie wiem. Teraz jest mi smutno, ale dobrze: więc i nie chcę się budzić, i nie czuję się do obowiązku. Rzeczywiście, aż mi samemu trudno sobie wyobrazić, jak daleki jestem od owego Płoszowskiego, który czuł się związanym wobec Anielki. Związanym? – czym? Z jakiego powodu? – co między nami zaszło? Jedno przelotne, prawie niepochwytne dotknięcie ustami jej czoła – dotknięcie, które aż nadto dobrze może być między tak bliskimi krewnymi usprawiedliwione stosunkiem rodzinnym... To są śmieszne skrupuły. Czy to ja na takie węzły wiązywałem nieraz stosunki, których zerwanie nie sprawiało mi potem żadnych wyrzutów? (...) A więc, niech i tak będzie! Niech mam tę szpilkę w sumieniu. Małoż to na świecie spełnia się w każdej godzinie występków, wobec których ten zawód, jaki sprawilem Anielce, wydaje się istnym dziecinstwem?⁴⁹

W powieściach *Bez dogmatu* i *Zbrodnia i kara* zawarty jest podobny problem moralnej samorealizacji i samowychowania człowieka, kiedy to w psychicznym procesie dojrzewania niepoślednią rolę odgrywa cierpienie. Dostojewski sformułował to dostatecznie jasno:

Komfort nie przynosi szczęścia, szczęście trzeba okupić cierpieniem. Takie jest prawo naszej planety (...). Istnieje taka ogromna radość, za którą można zapłacić latami cierpienia. Człowiek nie rodzi się dla szczęścia. Człowiek powinien zasłużyć na swoje szczęście, i zawsze poprzez cierpienie. Nie ma w tym żadnej niesprawiedliwości, gdyż wiedzę życiową oraz świadomość nabywa się przez próbę „pro” i „contra”, którą trzeba przenieść na siebie⁵⁰.

Płoszowski próbuje właśnie okupić cierpieniem harmonię szczęścia w miłości. Do najbardziej udanych, wyrazistych i uduchowionych scen w powieści należy zaliczyć opis pobytu Anielki i Płoszowskiego w kościele:

49 H. Sienkiewicz, *Bez dogmatu...*, s. 85.

50 *Из архива Ф.М. Достоевского. «Преступление и наказание». Неизданные материалы*, Москва–Ленинград 1931, s. 167.

Gdyby miłość nasza była złą, nie mógłby się unosić nad nami taki spokój. Bo, że Anielka nie nazwała tego uczucia po imieniu – to wszystko jedno: niemniej ono istnieje. Cały dzisiejszy dzień zszedł nam jak sielanka. Nie lubiłem dotąd niedzieli, teraz spostrzegam, że niedziela od rana do wieczora może być jednym poematem, zwłaszcza na wsi. Zaraz po herbacie poszliśmy do kościoła na ranną wotywę. (...) Siedząc w ławce obok Anielki miałem jakieś błogie złudzenie, że siedzę obok mojej narzeczonej. Chwilami spoglądałem na jej słodki, kochany profil, na ręce, które trzymała oparte przed sobą na ławce, i to skupienie, jakie było widać w jej postawie i twarzy, udzielało mi się mimo woli. Zmysły moje uspiły się, myśli stały się czyste, i kochałem ją w tej chwili zupełnie idealną miłością, bom czułem jak nigdy, że to jest bezwzględnie inna kobieta od tych, które spotykałem dotychczas – stokroć lepsza i czystsza⁵¹.

Jednakże nawet w takich kulminacyjnych momentach najpełniejszego odbioru świata trudno jest osiągnąć harmonię i równowagę psychiczną, zwłaszcza gdy włącza się podświadomość:

Dawno nie zaznałem podobnych wrażeń jak w tym wiejskim kościele. Złożyła się na nie i obecność Anielki, i powaga kościelna, i łagodne migotanie świec w mroku ołtarza, i smugi kolorowe światła z okien, i świegot wróbli przy szybach, i cicha msza. Wszystko to miało w sobie jeszcze jakąś senność poranną, a oprócz tego było ogromnie kojące. Myśli moje zaczęły się układać tak równo i spokojnie jak obłoki dymu z kadzielnicy przed ołtarzem. Zbudziło się we mnie coś, jakby chęć ofiary z siebie, i głos wewnętrzny jał mi mówić: Nie mąć tej jasnej wody, uczcij jej przezroczystość⁵².

Płoszowski odradza się moralnie pod wpływem Anielki, jak Raskolnikow pod wpływem Soni, chociaż w powieści *Zbrodnia i kara* wszystko jest bardziej skomplikowane. Sienkiewicz tylko mówi o „przejrzeniu”, tylko konstatuje przekształcający świadomość „wybuch”, zaś w koncepcji Dostojewskiego nawet dokonane odrodzenie moralne powinno być uświadomione w pełni, a to jest proces, na który składa się kilka etapów. Odmienność Raskolnikowa i Płoszowskiego polega na tym, że w pierwszym, jeszcze bez wpływu Soni, szlachetne, związane z dobrem siły da-

51 H. Sienkiewicz, *Bez dogmatu...*, s. 205.

52 Tamże.

wały znać o sobie bardziej otwarcie, zaś w bohaterze Sienkiewicza są one ukryte w podświadomości i przebudzenie ich następuje dopiero pod wpływem Anielki.

Anielka i Sonia Marmieładowa mają w sobie wyższe, duchowione piękno, lecz fakt zderzenia się z pięknem w utworach Dostojewskiego jest opracowany artystycznie szerzej, gdyż piękno może prowadzić nie tylko do odrodzenia, może też wywoływać rozjątrzenie i nienawiść.

Ogólna aura emocjonalna *Zbrodni i kary*, jak też innych powieści Dostojewskiego, jest bardziej wyrazista i napięta. Przez całą polifoniczną powieść Dostojewskiego przewija się spór światopoglądowy Raskolnikowa i Soni. W soczewce „wielkiego dialogu” precyzują się fundamentalne pytania, w tym o sens egzystencji, o los człowieczeństwa. Sienkiewicz poddał analizie jedną tylko stronę psychicznych doznań: namiętność przejawiającą się w miłości. U Dostojewskiego w fabularnym tworzywie jednej powieści ujawnia się kilka namiętności, odbijających się nawzajem. Pisarz rosyjski przedstawia świat w zaostrzonych, skrajnych formach. W *Zbrodni i karze*, w odróżnieniu od powieści Sienkiewicza, jest ukazane nie tylko zło pustoszące dobrego człowieka, lecz także ujawniony mechanizm jego przekształcania się w ideę nienawiści człowieka, chociaż i Sienkiewicz, i Dostojewski podobnie konstruowali kolizję poprzez odwołania do Kantowskiego imperatywu: dążenie do utwierdzenia swojej pozycji wchodziło w sprzeczność z prawami dobra i obowiązku.

2.6. Rodzina Połanieckich jako lustrzane odbicie wcześniejszych treści artystycznych

Rodzina Połanieckich wieloma cechami poetyki swoiście eksponuje to, co miejscami uwypukliło się w utworze *Bez dogmatu*. Obie powieści łączy „lustrzaność” wątków: na jednym z pierwszych planów jest tutaj także kolizja miłosna – między Połanieckim i Marynią – przedstawiona przez pryzmat zasad moralnych. „Bliskość” dwóch powieści wynika z obecności w nich tzw. postaci „przejściowych”. Niektóre z nich co prawda w *Rodzinie Połanieckich* są zaledwie wspomniane jak Płoszowski, Chwastowski czy Zawiłowski. Głównemu bohaterowi powieści Stanisławowi Połanieckiemu nie jest obca refleksja. Podobny jest tu do-

minujący motyw wyzwolenia pierwiastka moralnego w, zdawałoby się, spustoszonej duszy. Marynia Połaniecka jest duchowo pokrewna swojej poprzedniczce z powieści *Bez dogmatu – Anielce*. Nosi w sobie podobny, związany z wiarą dylemat. Charakteryzuje ją ta sama, czysta, bez domieszek zła, niewyczerpalność dobra. Jednakże wpływ moralny Maryni na Połanieckiego zachodzi już w warunkach zrealizowanego małżeństwa. Marynia ma jeszcze jedną cechę duchową, która łączy ją już bezpośrednio z bohaterami Dostojewskiego, takimi, jak, na przykład, Alosha Karamazow. Jest to umiejętność postrzegania właśnie dobra – nie zaś zła – przy pierwszym spotkaniu z człowiekiem, co następuje w scenie przyjazdu Stanisława Połanieckiego do majątku Pławickich.

Oryginalną formę dziennika prowadzonego przez głównego bohatera, eksperymentalnie zastosowaną w *Bez dogmatu*, tu Sienkiewicz zastępuje relacją narratora wszechwiedzącego. Jest to zasadnicza odmienność od chwytów artystycznych stosowanych przez Dostojewskiego:

Dla Dostojewskiego jako pisarza było niezwykle istotne niepokazywanie swojego oblicza przed czytelnikiem. Rzecz można, że jest to „zasada zasad” artystycznej formy jego powieści. Ukazując „niezlewające się świadomości” swoich bohaterów jako równorzędne, ich postawy światopoglądowe w podobnym stopniu uargumentowane, Dostojewski wyraźnie unika wniosków i ocen. W każdej powieści jest osoba, która w wyniku skrywania oblicza przez autora pełni funkcję narratora... Usuwając się z powieści Dostojewski powierza narrację osobie, która w najmniejszym stopniu mogłaby narzucać czytelnikowi własne sądy i oceny⁵³.

Tej regule podlega też powieść *Bracia Karamazow*; w narracji Sienkiewiczowskiej w *Rodzinie Połanieckich* autor otrzymał prawo oceny i moralnego osądu.

Psychologizm artystyczny powieści Sienkiewicza różni się zasadniczo od analizy psychologicznej Dostojewskiego. W utworze *Bez dogmatu* dominuje sposób przedstawiania świata wewnętrznego osobowości zachowujący konsekwencję procesów psychiczno-duchowych – Sienkiewicz świadomie unika takiej kontrastowości, jaką do *Lalki*

53 Н. Кашина, *Эстетика Ф.М. Достоевского...*, s. 86.

wprowadził Prus. Dla *Rodziny Połanieckich* charakterystyczna jest plastyczność form, miękkość rysunku psychologicznego postaci, autorska wstrzemięźliwość i umiarkowanie, dążenie do maksymalnego umotywowania charakteru postaci, jej działań i postępków, brak jakiegokolwiek nielogiczności. Na bliskość Sienkiewicza i Dostojewskiego w sferze psychologizmu, chociaż w węższym wymiarze, wskazywał już Julian Krzyżanowski, zaznaczając, że koszmarne sny Płoszowskiego mogły być inspirowane powieścią *Idiota*⁵⁴.

Zestawiając oba utwory, pisarza polskiego i rosyjskiego, można jednakże stwierdzić, że tylko jeden motyw – główny sen Płoszowskiego – przez swoją obrazowość i symbolikę rzeczywiście jest zbliżony do koszmarnego snu opowiedzianego przez Hipolita: obaj mieli „sen sny” o odrażająco wstrętnych stworach („okropne zwierzę, niby skorpion, lecz nie skorpion, brzydsze i bardziej wstrętne”, „masy chrząszczy i żuków wychodzących z boków, ze szpar między materacem a łóżkiem”), zamykające w sobie „tajemnicę”. W obu przypadkach ciężki sen świadczy o chorobie bohatera, o czym wiemy z tekstu powieści, odbija się bezradność wobec zewnętrznych okoliczności. Sen Płoszowskiego zapowiada w dodatku ten finał, do którego zmierza bohater Sienkiewicza, już we śnie doświadczający „strachu śmierci”.

Psychologizm artystyczny Sienkiewicza i Dostojewskiego to odrębne zjawiska, niewykluczające jakichś osobnych, fragmentarycznych, mających względne znaczenie podobieństw typologicznych. Teodor Parnicki pisał w 1935 roku, że:

Dostojewski jest ojcem nowoczesnej analizy psychologicznej, a nawet psychopatologicznej w literaturze i z niego wywodzą się niewątpliwie i Tomasz Mann, i Proust, i Żeromski (...), tak samo jak z niego wyszli Bourget i Joseph Conrad (mimo przewycięzania w sobie wpływów rosyjskich), a na pewno i *Bez dogmatu* Sienkiewicza, choć dla konstrukcji artystycznej i psychicznej ostatniego świat duchowy Dostojewskiego był czymś niezmiernie dalekim i obcym⁵⁵.

54 J. Krzyżanowski, *Twórczość Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1970, s. 294.

55 T. Parnicki, *Leonow a Dostojewski*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1935, nr 41, s. 9.

Parnicki w pewnym sensie miał rację. Powieść Henryka Sienkiewicza *Bez dogmatu* powinna być analizowana przede wszystkim w nurcie znanej w literaturze światowej tradycji. Bohater europejskiej literatury romantycznej – w tym Oniegin i Pieczorin – to obdarzona refleksją, tęskniącą osobowość. Sienkiewicz, jak i Dostojewski, artystycznie przedstawił tęsknotę, zbliżającą się do maksymalnego stopnia wyrażenia, niosącą cień unicestwienia, śmierci, zagłady. Sienkiewicz w pierwszej kolejności uwzględnił taki rodzaj utrwalonej tradycji, która cementuje wielonarodowe, międzyliterackie wspólnoty, w danym przypadku jedność literatur europejskich, i w ramach tej tradycji najbardziej przybliżył się do Dostojewskiego.

Należy dodać, że Dostojewski ukazał w swoich utworach kilka typów obdarzonych refleksyjnością bohaterów. Mogła to być zaledwieznaczona zdolność do refleksji, występująca jako coś ponadpozytywnego w promieniujących dobrocią intelektualistach: księciu Myszkynie i Aloszy Karamazowie. Inny wariant zdolnej do samoanalizy osobowości to myśliciele i teoretycy, jak Raskolnikow czy Iwan Karamazow. Był jeszcze wariant refleksji skierowanej do absolutnego „ja” bohatera, pograżającej go w zamkniętej przestrzeni, niepobudzającej do celu (podziemny Paradoksalista). Sienkiewicz był bardziej wstrzemięźliwy w tego rodzaju eksperymentach.

Analiza porównawcza powieści Dostojewskiego i Sienkiewicza pozwala na sformułowanie wniosków o analogiach typologicznych w ich utworach. Przypuścić można też inną możliwość, to, co Durišin określa następująco: w wielu wypadkach podobieństwa typologiczne czy takie paralele, które przy zestawianiu dwóch czy większej liczby zjawisk wydają się typologiczne, bywają uwarunkowane nie przez bezpośredni, ale pośredni kontakt⁵⁶. Można domyślać się, że Sienkiewicz znał powieści Dostojewskiego albo, że przynajmniej były mu znane i dostępne sądy krytyki o rosyjskim pisarzu, warunkujące recepcję jego twórczości w Polsce.

Za prawidłowość można uważać też to, że twórczość Sienkiewicza zdobyła aprobatę tych pisarzy, którzy kontrastowali z Dostojewskim

56 D. Durišin, *Teoria medzyliterarneho procesu*, Tatran 1985.

w czysto artystycznym sensie. O powieści *Bez dogmatu* Antoni Czechow pisał:

Przeczytałem *Bez dogmatu* z wielką satysfakcją. Rzecz mądra i ciekawa, lecz tyle w niej rozważań, aforyzmów, aluzji do *Hamleta* i *Empe doklesa*, powtórzeń i podkreśleń, że miejscami czujesz zmęczenie jak przy lekturze wierszowanego poematu. Dużo kokieterii, mało prostoty. Mimo wszystko jest pięknie, ciepło, jaskrawo i kiedy czytasz, to chcesz się żenić z Anielką i zjeść śniadanie w Płoszowie⁵⁷.

Czechow oceniał twórczość Sienkiewicza przez pryzmat lakoniczności swojego stylu, z estetycznego zaś punktu widzenia zdobyła ona uznanie przede wszystkim Lwa Tołstoja. Autor *Wojny i pokoju* zapisał w swoim *Dzienniku* 18 marca 1890 roku: „Wieczorem czytałem Sienkiewicza. Niezwykle błyskotliwy”⁵⁸. W innym miejscu zanotował: „Przy okazji *Bez dogmatu*, słowiańskiej interpretacji miłości do kobiety, myślałem: dobrze by było napisać historię czystej miłości, nie mogącej się przekształcić w zmysłową”⁵⁹. Niniejszą notatkę konkretyzuje następująco:

Wczoraj czytałem *Bez dogmatu*. Bardzo subtelnie opisana miłość do kobiety – delikatnie, bardziej wyrafinowanie niż u Francuzów, gdzie raczej zmysłowo, niż u Anglików, gdzie raczej po faryzeuszowski i u Niemców, gdzie raczej z napuszonością, i myślałem: należałoby napisać powieść o miłości mądrej. Dobrze by to napisać⁶⁰.

Spuścizna Sienkiewiczowska w świetle poetyki Dostojewskiego rysowuje się w taki sposób, że dominują w niej różnice związane z odmiennymi temperamentami twórczymi, założeniami estetycznymi pisarzy. Niektóre cechy podobieństwa powieści Sienkiewicza *Bez dogmatu* i Dostojewskiego sięgają w sposób widoczny architekstualności, można je wytłumaczyć przede wszystkim jako przynależność do tej tradycji li-

57 A. Чехов, *Полное собрание сочинений в 30 томах*, Москва 1974–1983, т. 5, s. 246.

58 Л. Толстой, *Полное собрание сочинений в 90 томах*, Москва 1928–1964, т. 51, s. 30.

59 Tamże, s. 140.

60 Tamże, s. 53.

teratury europejskiej, którą oryginalnie rozwijał pisarz rosyjski. Stąd się biorą pewne sporadyczne paralele eksponowanych przez nich poetyk.

3. Bolesław Prus wobec Dostojewskiego

3.1. Akceptacja autora *Zbrodni i kary*. Jaskrawe paralele typologiczne

Rossica Bolesława Prusa są bardzo rozgałęzione i mają rozmaite ujęcia. Poetyka autora *Lalki* wyświetla się niespodziewanymi barwami przez pryzmat twórczości Dostojewskiego.

Zwróćmy się do twórczości Prusa. Pisarz bez żadnego dystansu i rozważań oddał priorytet Dostojewskiemu, zestawiając go z pisarzami zachodnioeuropejskimi. W 1889 roku Prus wyrażał opinię, że we Francji nie ma ani jednego realisty takiej rangi jak czterej Rosjanie: Tołstoj, Dostojewski, Szchedrin czy Turgieniew. Wśród nich w szczególności trzech pierwsi są fenomenami literatury światowej... *Uczeń Burgeta* jest napisany zapewne pod wpływem powieści Dostojewskiego *Zbrodnia i kara*, z którym mierzyć się jednak nie może. Od czasu gdy człowieczeństwo stało się człowieczeństwem, nikt jeszcze nie zademonstrował piątego przykazania *Nie zabijaj!*, jak uczynił to Dostojewski⁶¹. Prywatna biblioteka Prusa zawierała m.in. *Zbrodnie i karę* w oryginale, a także trzy rosyjskie i dwie francuskie monografie o Dostojewskim⁶².

Zachowała się ciekawa wypowiedź pisarza, w której, krytykując wystąpienie niemieckiego historyka Theodora Mommsena, nawiązał on do znanego utworu Dostojewskiego:

W rosyjskiej powieści *Zbrodnia i kara*, która opowiada o tym, jak student zabił lichwiarkę, jest okropny opis wizji. Zabójca śni, że znowu wchodzi do domu swojej ofiary. Dzwoni, otwiera drzwi i w świetle księżycy zauważa lichwiarkę, żywą, siedzącą na krześle przy ścianie. Chwyta siekierę i znowu po raz drugi i trzeci wali jej w łeb. Jednakże zjawa odchyła głowę, jakby igrając z jego toporem, i cicho się śmieje. Mommsenowskie „pałką w łeb” przypomina tę walkę przestępcy

61 B. Prus, *Kroniki*. Oprac. Z. Szwejkowski, t. 12, Warszawa 1960, s. 97–98.

62 H. Ilmurzyńska, A. Stębowska, *Księgozbiór B. Prusa*, Warszawa 1965.

z widmem. Na próżno starają się Niemcy... Ofiara znowu siedzi na swoim miejscu i naśmiewa się nad ich uderzeniami⁶³.

Zbrodnia i kara zapewne mocno poruszyła Prusa, gdyż obrazami z tej powieści operował on w niezwykłych, szczególnych, barwnych sytuacjach. I jeszcze jeden przykład z felietonu 1910 roku: opisując własne perypetie z żytomierską kasą gubernialną, pisarz opowiada, jak kasa Makbet, zobaczywszy ducha Banku Prusa, „chwytą topór i, podobnie jak Raskolnikow ze *Zbrodni i kary*, zaczyna uderzać ducha w łeb, pierś i w ręce”⁶⁴.

Powieść Bolesława Prusa *Lalka*, podobnie jak *Nad Niemnem* Elży Orzeszkowej, syntetyzuje główne osiągnięcia polskiego realizmu XIX wieku. Obie książki ujrzały światło dzienne prawie jednocześnie. Jednakże w tej powieści inaczej są rozstawione akcenty, pojawia się inna tonacja:

U Orzeszkowej spotkamy mnóstwo krętych ścieżek, a ponadto drogi, po których nikt już nie chodzi. Prus wprowadza swych bohaterów w prawdziwy labirynt. Sądzić wypada, że obie powieści mówią też o potrzebie zapewnienia równowagi między niebem a ziemią, chociaż każda czyni to na swój sposób. Co w *Nad Niemnem* jest rzeczywistością, w *Lalce* okazuje się zaledwie obietnicą i ukrytym marzeniem⁶⁵.

U Prusa bardziej wyraziście zarysowuje się wyjście poza ramy zwyczajnej tradycji realistycznej i w tej osobliwości można widzieć, że zbliża się on do Dostojewskiego, z którego twórczością możliwe są już bardziej szerokie paralele typologiczne.

Należy zwrócić szczególną uwagę na swoistą „symfoniczność” powieści Prusa, którego cechy poetyki otwierają się w założeniach estetycznych pisarza:

Pisać tak, ażeby ze zjawisk i przedmiotów opisywanych tworzył się chór, w którym każda rzecz dodatkowa wspiera i uwydatnia rzecz,

63 B. Prus, *Kroniki...*, t. 5, Warszawa 1957, s. 211.

64 Tamże, t. 20, Warszawa 1970, s. 210.

65 J. Tomkowski, *Mój pozytywizm*, Warszawa 1993, s. 255.

melodię główną. (...) Potrzebne są w pisaniu: a) nowe wynalazki i odkrycia, b) nowe idee, c) nowe charaktery. (...) Symfonia opisowa: powieść czy nowela, winna być symfonią z pewnego zjawiska, którego inne zjawiska są tylko rozwinięciem⁶⁶.

Struktura utworu literackiego jawi się przed Prusem jako dość skomplikowana dynamiczna całość; nieco później sformułuje on następującą tezę teoretyczną:

Kompozycja. A. S i ł a: wynalezienie tematu, rozwinięcie, wypowiedzenie (początek, przedstawienie tematu, węzeł, streszczenie, rozwiązanie węzła). B. M a t e r i a ł y: malowanie, definicja (wyliczanie części, nagromadzenie szczegółów, przyozdabianie, przesada), ożywienie, tendencja, porównania, kontrasty, antytezy, uczucie. C. B u d o w a w e w n ę t r z n a: metafory, odwrócenia. Powtarzanie. Zdania symetryczne – antytezy. Elipsa, pleonazm. Rozumowania (indukcja, dedukcja). D. F o r m a: style (prosty, poprawny, wzniosły), wady i zalety. E. P o w i e r z c h o w n o ś ć: powątpiewam (przypuszczam, przewiduję), porozumiewam się (pytam, odpowiadam), dialogizm (dowodzę, zbijam, wykrzykuję). Poprawiam, wykrzykuję, pozwałam⁶⁷.

3.2. *Lalka* w świetle poetyki Dostojewskiego

Eksperyment literacki przynosił wyniki poczynając od powieści *Lalka*, której krytyka w chwili jej ukazania się nie była jeszcze w stanie adekwatnie przyjąć i według zasług ocenić.

Wydaje się, że wielogłosowość Prusowskiej powieści jest pokrewna polifoniczności Dostojewskiego (w świetle koncepcji Michała Bachtina). Zapowiedzi panoramicznego, polifonicznego, artystycznego przedstawiania świata w twórczości Prusa są oczywiste. Na nowatorstwo podobnego rodzaju w powieści *Lalka* wskazywał Henryk Markiewicz⁶⁸. Poetyka tego utworu jest całościowo interpretowana w oparciu

66 Cyt. wg: S. Melkowski, *Poglądy estetyczne i działalność krytycznoliteracka Bolesława Prusa*, Warszawa 1963, s. 105.

67 Tamże, s. 108.

68 H. Markiewicz, *Literatura pozytywizmu*, Warszawa 1986, s. 77.

o Bachtinowską teorię powieści polifonicznej w monografii Zbigniewa Przybyły⁶⁹.

Wieloznaczność narracji w *Lalce*, jak sądzi Przybyła, sięga przejętego od romantyków stosunku do rzeczywistości jako mającej dwa wymiary. Istnieją też pozaliterackie źródła Prusowskiej polifonii, związane z aktywną polemiką na tematy społeczno-ekonomiczne, która ożywiła prasę Królestwa Polskiego po powstaniu styczniowym. Wielogłosowość znajdowała także oparcie w skojarzeniowej psychologii Johna Stuarta Milla (w 1871 roku pisarz przekładał jego *System logiczny*).

Idea nieokreśloności losu Wokulskiego – zgodnie z tezą Przybyły – umieszcza powieść w sferze dyskusji, aktywizujących świadomość czytelnika, który otrzymuje prawo głosu właśnie w granicach polifonicznej struktury tekstu. Te i niektóre inne stwierdzenia badacza nie wywołują dyskusji, jednakże wątpliwe, by zaproponowana przez Bachtina koncepcja mogła być przeniesiona w całości na poetykę *Lalki*, a dotyczy to karnawalizacji tej powieści. Argumenty na rzecz karnawalizacji *Lalki* – jako prawdziwej „transformacji karnawału na język literatury” – budzą wątpliwości.

W powieści Prusa uderza przede wszystkim obecność „dialogizującego tła”. W jego intelektualno-filozoficznym jądrze dominują dwie stosunkowo samodzielne według koncepcji linie: Wokulskiego i Rzekiego.

W powieści *Lalka* brakuje monologicznie wyrażonej stałej postawy autora, która w tekście literackim byłaby w stanie wszystko podporządkować absolutnej, nadrzędnej jedności. Słowo autorskie znajduje się w napiętej sprzeczności w stosunku, jeżeli skorzystać z terminologii Bachtina, do „bez domieszek czystego słowa bohatera”⁷⁰.

Prus potrafił w *Lalce* obiektywnie spojrzeć na Wokulskiego i Rzekiego jak na „obcą osobowość”, a w zasięgu jego pola widzenia, w granicach otwartej przestrzeni artystycznej powieści, znalazła się przede

69 Z. Przybyła, „*Lalka*” Bolesława Prusa. *Semantyka – kompozycja – konteksty*, Rzeszów 1995.

70 М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва 1979, s. 65.

wszystkim samoświadomość tych postaci – w jej całej skomplikowanej ewolucji.

Późne powieści Prusa, które ujrzały światło dzienne już po *Lalce*, także mogą być interpretowane w świetle polifoniczności. Jednak trzeba mieć na uwadze, że ich poetyka zdążyła zrodzić już nowe barwy i zupełnie nowe cechy. W *Lalce* autor artystycznie odzwierciedlił rzeczywistość w jej ukształtowanych, zastygłych formach zarówno przeszłości, jak i tamtej współczesności, w odróżnieniu od dwóch następnych książek: powieści *Emancypantki* (1894) i *Dzieci* (1908).

W utworach tych jako *novum* występuje predyspozycja do widzenia i przedstawiania rzeczywistości jako nietrwałej, przejściowej i zmiennej. Jego *credo* pisarskie jest zawarte w założeniu:

Trzeba zwracać uwagę na wielkie prądy, które długo trwają i ogarniają wielkie przestrzenie, wielkie ilości przedmiotów w naturze, społeczeństwie, człowieku, wyrobach, utworach. Prądy w społeczeństwie i człowieku mogą być: religijne, polityczne, społeczne, artystyczne, użycia itd. W naturze – pory roku, dłużej trwające pogody i niepogody itp. Prąd może być jednoideowy, dwuideowy, trójideowy, na przykład, religijno-filozoficzno-społeczny. Na tle prądu panującego pojawiają się jako zjawiska inne idee, na przykład, na tle polityczno-rewolucyjnym sztuka albo filozofia itd. Obok prądu panującego, tryumfuje katolicyzm i zwalcza judaizm, protestantyzm⁷¹.

Ukazywanie rzeczywistości w takiej wieloaspektowości było czasem męcząco trudne.

Prus kroczył tu jakby za Dostojewskim, który widział w sobie artystę zwróconego do chaotycznie zmiennej rzeczywistości drugiej połowy wieku XIX, odkrywającego w różnorodności czynników i zjawisk rzeczywistości jakieś prawidłowości, artystę, zawsze syntetyzującego jakąś ogólną ideę. W celu zilustrowania tej tezy przytoczmy jedną z licznych wypowiedzi pisarza rosyjskiego, utrzymaną we wskazanym nurcie:

71 Cyt. wg: S. Melkowski, *Poglądy estetyczne...*, s. 103.

Dla jednego obserwatora wszystkie zjawiska życiowe mijają jako wzruszająco proste i do tego stopnia zrozumiałe, że nie ma o czym myśleć, nie ma na co patrzeć i nawet się nie opłaca. Innego zaś obserwatora te same zjawiska do tego stopnia czasem zafrasują, że (zdarza się nawet nierzadko) nie jest w stanie w końcu ich uogólnić i uprościć, sprowadzić do linii prostej i na tym się uspokoić, - on zwraca się do innego rodzaju uproszczenia i po prostu wsadza sobie kulę w łeb, żeby ugasić swój umęczony umysł razem ze wszystkimi pytaniami⁷².

3.3. *Emancypantki i Dzieci*. Próba odczytania przez pryzmat poetyki Dostojewskiego

„Ogólna idea”, estetycznie wypracowana przez Prusa na podstawie zmiennej, płynnej współczesności, konstruuje także powieści *Emancypantki i Dzieci*.

W *Emancypantkach* są artystycznie wyrażone aktualne dla Polski lat 70. XIX wieku próby rozwiązania kwestii kobiecej. W wielogłosowej powieści jawi się przed czytelnikiem kilka typów świadomości ze swoim dialogicznym spojrzeniem na świat. Panna Howard – w pełni, całkowicie skupiona na emancypacji i jej głoszeniu. Choć próbuje odpowiadać na potrzeby kobiet, to zwykle popełnia głupstwa; jest nieco psychopatyczna. Helena Norska jest wcieleniem kobiety skupionej głównie na tym, aby wesoło spędzać czas, odrzucając zasady etyczne i jakiegokolwiek zobowiązania. Ada Solska, nie wiedząc, czym wypełnić życie, stara się „robić dobrą robotę”, jednakże jej działalność, dotycząca badań nad mchami i liszajami, nie przynosi żadnego pożytku. Panna Malinowska, szefowa pensjonatu i autentycznie aktywna osoba, której sympatyzuje sam autor, ukazana jest jakby na peryferiach powieści, co zapewne było świadomym zabiegiem Prusa. Aktywne w swojej działalności są pani Latter i Madzia Brzeska – główne bohaterki powieści.

„Ogólna idea”, będąca syntezą sfery społecznej, jawi się w *Emancypantkach* w rozszczepionej postaci, w inwariantach – unaoczniają się tu potencjalne próby odzwierciedlenia światopoglądowej złożoności rzeczywistości w świetle polifoniczności, o czym świadczą też rozgałę-

72 Ф. Достоевский, *Полное собрание сочинений*, т. 23, Ленинград 1981, s. 144.

ziony dialog powieści. Jednak zasada „czystej polifoniczności” przedstawiania świata nie realizuje się w pełni, gdyż Prus jako autor nie jest w stanie utrzymać niezbędnego dystansu w stosunku do „obcych” świadomości i głosu”.

Tak więc w *Emancypantkach* nie kształtuje się pełnowartościowy – wielki – dialog, a zanotowane są tylko kompozycyjnie wyrażone wewnątrz autorskiego światopoglądu (horyzontu) jego fragmenty.

Halina Brzoza, analizując twórczość autora *Zbrodni i kary*, dokonuje uogólnienia, pisząc o tym, że świat przedstawiony Dostojewskiego wydaje się czasem tragiczny, absurdalny, jednakże odczuwalna jest w nim specyficzna „subiektywna” logika, polemizująca z logiką „naturalną”. Świat Dostojewskiego zawiera w sobie pewną nową jakość, niemieszczącą się w granicach określonego etosu i myślenia hierarchiami. Dzięki niemu fantastyczno-realistyczny i groteskowo-tragiczny obraz świata jest różnorodnie umotywowany i podlega różnym interpretacjom. Takie niezwykle odbieranie świata, które cechowało Dostojewskiego, przyczyniało się do odkrycia różnorodności i dynamiki życia (zarówno podłego, jak i niezwykłego), niemożliwej do pojęcia za pośrednictwem rozumu i odbioru „typu euklidesowego”⁷³.

Powyższa teza, dotycząca poetyki rosyjskiego pisarza, może być też skierowana w stronę dość mrocznej, niezwykłej, łamiącej dotychczasowe kanony klasyczne w twórczości Prusa powieści *Dzieci*. Świat, w niej przedstawiony, jest budowany w celu pokazania jedynej głównej idei – idei rewolucji, którą ogłasza główny bohater książki Kazimierz Świrski. Rzeczywistość przedstawiona artystycznie wypełniająca powieść jawi się jako fantastycznie irrealna, znajdująca się na granicy absurdu. Samoświadomość ideologa Świrskiego jest ukazana w stanie chaotycznym, chorobliwym, obłądnym. Stale o tym przypominają liczne „sygnały” wmontowane przez autora do architektury powieści. Dialogiczny kontekst w powieści *Dzieci* jest aktywny i funkcjonalny. Oczywiście jest to, że autorskie spojrzenie na rewolucję spotyka wewnętrzny

73 H. Brzoza, *Достоевский. Просторы движущегося сознания*, Poznań 1992, s. 18.

dialogiczny sprzeciw ze strony bohatera dysponującego swoim głosem, niepozbawionym samodzielności, otwartości i wewnętrznej swobody.

I dialog ten – «wielki dialog» powieści w ogóle – odbywa się nie w przeszłości, lecz teraz, to znaczy w terażniejszości procesu twórczego⁷⁴. Wydaje się, że tylko częściowo, gdyż Prus potrafi wyjść z „zakończzonego dialogu” i w sumie przedstawić jego obraz.

Prusowi, zwłaszcza w powieściach *Emancypantki* i *Dzieci*, udało się zburzyć narodowy wariant poetyki europejskiej powieści typu wiktorianańskiego – z jej zamkniętością, fabularną zakończonością, „przejrzystą architekturą”.

Orientacja poetyki Prusowskiej powieści w kierunku świata literackiego Dostojewskiego jest odczuwalna na kilku poziomach, także na płaszczyźnie psychologizmu.

3.4. Specyfika psychologizmu

Specyfikę psychologizmu Prusa stanowi to, że odsłaniając stan wewnętrzny bohatera, pisarz swobodnie i dynamicznie włącza różnorodne przenikające się nawzajem formy mowy: narracyjną, wewnętrzną i zewnętrzną. Zbliżenie do Dostojewskiego widoczne jest w tym wypadku w ogólnym emocjonalnym zabarwieniu języka, w tym dialogicznego i bezpośredniego, kiedy jego budowa świadczy o psychicznym niezrównoważeniu bohatera, znajdującego się bądź we władzy otchłani, bądź boleśnie skupionego nad męczącymi go myślami i przecuciami. Takiego rodzaju „wzorce psychologizmu” można odnaleźć w *Lalce*, *Emancypantkach*, w powieści *Dzieci*.

Rozdwojenie osobowości, rozwarstwienie świadomości jest charakterystyczne dla wielu bohaterów Dostojewskiego. Wokulski natomiast przyznaje się do rzeczy następującej:

We mnie jest dwu ludzi – mówił – jeden zupełnie rozsądny, drugi wariat. Który zaś zwycięży?... Ach, o to się już nie troszczę. Ale co zrobić, jeżeli wygra ten mądry?... Cóż to za okropna rzecz, posiada-

74 M. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского...*, s. 73–74.

jąc wielki kapitał uczuć, złożyć go samicy innego gatunku: krowie, gęsi albo czemuś jeszcze gorszemu?... Co to za upokorzenie śmiać się z triumfów jakiegoś byka albo gąsiora, a jednocześnie płakać nad własnym sercem, tak boleśnie rozdartym, tak haniebnie podeptanym?... Czy warto żyć dalej w podobnych warunkach?

I na samą myśl o tym Wokulski uczuł pragnienie śmierci, ale tak zupełnie, żeby nawet resztki jego popiołów nie zostały na ziemi⁷⁵.

Natomiast „(...) Ochocki ma ideę, która będzie rwała go zawsze naprzód, chyba że umysł mu zgaśnie...”⁷⁶.

Kształtował się szczególnie, specyficzny sposób spojrzenia na świat, kiedy w duchowym życiu bohatera są pokazane jego skrajne przejawy, przy maksymalnym zaostreniu zdolności myślenia i sfery emocjonalnej. Taki stan cechuje Wokulskiego w czasie jego peregrynacji do Łazienek w celu spotkania z Izabelą, podczas odwiedzin rodziny Łęckich. Zaslugują na uwagę epizody, odmalowujące „podróż” Wokulskiego po Paryżu, kiedy specjalnie akcentowana jest nielogiczność jego postępków, wyeksponowane są dziwne, niewytłumaczalne, jakby pograżone w półjawie gesty i ruchy, przypominające w jakimś sensie działania Myszkina albo Raskolnikowa.

W powieści *Lalka* odnajdujemy następujący fragment:

W tym miejscu ulica nieco zgina się na prawo, Wokulski pierwszy raz spostrzega dom trzypiętrowy i napełnia go jakaś rzewność. Dom trzypiętrowy między pięciopiętrowymi!... cóż to za miła niespodzianka...

Nagle – mija go powóz z groomem na koźle, wiozący dwie kobiety. Jedna całkiem mu nie znana, druga...

„Ona?... – szepce Wokulski. – Niepodobieństwo!...”

Mimo to czuje, że siły go opuszczają⁷⁷.

75 B. Prus, *Lalka*, t. 1, Wrocław 1991, s. 398.

76 Tamże, s. 311.

77 B. Prus, *Lalka*, t. 2, Wrocław 1991, s. 94.

Na wszechobecnej ambiwalencji budowane są stosunki Wokulskiego ze światem, w którym jedno z głównych miejsc zajmuje kobieta – Izabela. Próbując przeniknąć do osobowości, Prus stale wprowadza tę postać do sfery świadomości i podświadomości bohatera, lawirując nim w zależności od sytuacji, a także rozwoju akcji w zewnętrznym, przedmiotowym świecie...

Monografia Jana Tomkowskiego zawiera ciekawe spostrzeżenie:

Nieszczęściem Wokulskiego jest brak miłości. Czy oznacza to, że czytelnik *Lalki* ma prawo podejrzewać go w egoizmie? Nie, nie przypuszczam. Istnieje poważna różnica między egoizmem a brakiem miłości. Powieść Prusa nie opowiada bynajmniej o nieudanych staraniach kupca o rękę pięknej hrabianki. Gdyby tak miało być, *Lalka* w swej warstwie fabularnej przypominałaby jeden z niezliczonych romansów. Przedmiotem marzeń Wokulskiego jest nie małżeństwo, lecz miłość. I zadowolić mogłoby go tylko jakieś ogromne, wszechogarniające uczucie⁷⁸.

Z zaprezentowanym tu poglądem można się zgodzić albo nie, lecz nie wzbudza wątpliwości to, że uczucia Wokulskiego nie sposób umieścić w ramach zwyczajnej historii miłosnej. Prus stosuje w tym wypadku słowo „namiętność” – ulubione słowo Dostojewskiego przy rozmowie o relacjach kobiety i mężczyzny.

Dostojewski, opisując stosunki uczuciowe, wprowadzał ich gradację, wyróżniając właściwą namiętność, w której fenomenie podkreślał jakąś niewytłumaczalność, pragnienie, w swoim najwyższym przejawie graniczące z utratą rozumu, szaleństwem. Wokulski swoje uczucie do Izabeli dość często określa sam jako szaleństwo.

Jeżeli chodzi o pisarza rosyjskiego, to u Dostojewskiego namiętności we wszystkich sytuacjach prowadzą do katastrofy: tak jest w przypadku Lizy w *Biesach*, Wiersiłowa w *Młodzieńcu*, Rogożyna w *Idiocie*, Mitii w *Braciach Karamazow*. Psychologizm Dostojewskiego to fundamentalna cecha stylu jego prozy. Z nim są bezpośrednio związane wątki jego powieści, które nie słabną, lecz całkowicie podporządkowują się celom i zadaniom ujęcia psychologicznego – najbardziej znaczące wy-

78 J. Tomkowski, *Mój pozytywizm...*, s. 145.

darzenia w powieści nabierają sensu tylko w ich psychologicznym wymiarze.

To przypuszczenie można zastosować także w odniesieniu do powieści *Lalka*, gdyż w miarę rozwoju fabuły wzrasta w niej napięcie psychologiczne: przyjazd Wokulskiego do Warszawy, cały następujący wątek związany z Izabelą, do otwartego finału powieści. Wymiar artystyczno-psychologiczny niejako zagęszcza się w miarę tego, jak fabuła zbliża się ku końcowi: monologi wewnętrzne coraz bardziej się rozgałęziają, coraz intensywniej wprowadzane są sny i wizje, podświadomość coraz chętniej jest ilustrowana przy pomocy środków języka zewnętrznego.

Jednakże o wiele rzadziej niż Dostojewski Prus wypełnia treściami psychologicznymi detale zewnętrznego świata przedmiotów, mniej funkcjonalne są w tym sensie jego opisy pejzażowe. Czas narracji w jego powieściach jest połączony jednak z taką czy inną porą roku właśnie w kontekście psychologizmu: zimowy, zastygły koloryt w *Dzieciach*, wiosenno-letnia sceneria *Lalki*.

Treściwym znaczeniem psychologicznym napełnia Prus także efekty świetlno-kolorystyczne. Wypracowuje on nawet specjalną „teorię koloru”:

Niebieski – myśl oderwana. Żółty – praca machinalna. Czerwony – wrażliwość, czułość. Zielony – praca praktyczna. Fioletowy – artyzm. Pomarańczowy – agitacja i ruchliwość”. Podobnie: „Myśl – niebieska. Uczucie – czerwone. Wola – żółta”. Albo – teoria dźwięków: „Myśl – baryton, alt. Uczucie – tenor, sopran. Wola – bas, kontralt”⁷⁹.

Wartościującym znaczeniem obdarza Prus także kolorystyczny wymiar własnego tekstu literackiego.

W poetyce Dostojewskiego kolor zawsze zawiera określony sygnał emocjonalny. Za wręcz podręcznikowy uznano przykład z rażącym, dławiącym żółtym kolorem, który przewija się przez całą fabułę *Zbrodni i kary*. Interesujące jest to, że podobne treści zawiera ten kolor także w *Lalce*, niejednokrotnie powracając na stronach tej książki:

79 S. Melkowski, *Poglądy estetyczne...*, s. 143–144.

Idąc prawym chodnikiem, dostrzegł Wokulski na lewo, mniej więcej w połowie ulicy, dom niezwykle żółtej barwy. Warszawa posiada bardzo wiele żółtych domów; jest to chyba najżółciejsze miasto pod słońcem. Ta jednak kamienica wydawała się żółciejszą od innych i na wystawie przedmiotów żółtych (jakiej zapewne doczekamy się kiedyś) otrzymałaby pierwszą nagrodę⁸⁰.

I jeszcze jeden podobny przykład:

Zbliżywszy się do domu, w którym lokował się baron, Wokulski mimochodem zauważył, że ściany kamienicy mają tak niezdrową barwę zielonawą, jak Maruszewicz żółtawą, i że rolety w mieszkaniu Krzeszowskiego są podniesione⁸¹.

Wewnętrzna strona recepcji Dostojewskiego w Polsce w świetle relacji między jego utworami i utworami Prusa ma charakter integralny, gdyż w tym wypadku unaocznia się znana w komparatystyce sytuacja, kiedy „recepcja dokonuje się na podstawie utożsamienia, «harmonii», a więc adekwatności uczestniczących w więzi międzyliterackiej elementów”, „informacja międzyliteracka włącza się do konstrukcji struktury przyjmującej w sensie pozytywnym”⁸².

3.5. Poza sferą realizmu klasycznego

Realistyczna maniera Prusa, znajdując się w dynamicznej więzi z „realizmem fantastycznym”, „realizmem w wyższym sensie” Dostojewskiego, jawi się w niezwykłym świetle, w najbardziej istotnych dla estetyki cechach. Ewolucja podstawowych kategorii systemu estetycznego poetyki Prusa w tym wypadku przejawia się bardziej jaszkrawo.

Jednym z istotnych problemów w badaniu twórczości Prusa jest kwestia związków jego poetyki z modernizmem. Pierwszorzędne zna-

80 B. Prus, *Lalka*, t. 1..., s. 323.

81 Tamże, s. 436.

82 Д. Дюришин, *Теория сравнительного изучения литературы*, Москва 1979, s. 149.

czenie mają w tym wypadku wypowiedzi Prusa, przypadające na lata 1900–1903, dotyczące sztuki eksperymentalnej:

Modernizm = duch i świat ducha, niebo, piekło, czyściec, życie dusz, różne legendy. Co człowiek czuł, pragnął, marzył, cierpiał – wszystko to przedstawione w formie bardzo żywej i plastycznej⁸³.

Prus był przygotowany do tego, żeby twórczo przyswajać estetykę modernistyczną; żywioł modernistyczny ubarwia także niektóre jego założenia teoretyczne:

Kompozycja. Na tle architektury (natura, budowle...) podznaczonej ornamentyką (znaki szczególne, cechy indywidualne...), ustrojonej w malarstwo (barwy, światłocień, + blask, + przeźroczystość) i ożywionej ruchami biologicznymi (bieg wód, ruchy atmosfery...), rozgrywają się dramaty (walki, prace, poświęcenia, wymiany usług...) nasycone poezją (uczucia), wcielone w rzeźbę podznaczoną ornamentyką i malarstwem. Wszystkie ruchy spełniają się w związku z muzyką (takt, rytm, melodia, harmonia)⁸⁴.

Moderniści motywowali Prusa, klasyka i realistę, do nowych owocnych poszukiwań w sztuce, co harmonizowało z ewolucją jego prozy „w duchu Dostojewskiego”, gdyż rosyjski pisarz dzięki swojej poetyce genialnie wyprzedził estetyczną naturę procesów charakterystycznych dla kultury XX wieku, czego udowodnić chyba nie trzeba. Poetyka *Lalki* organicznie wpisuje się w estetykę europejskiego modernizmu.

W przypadku twórczości Prusa, jak też Orzeszkowej, warto mówić o realnie możliwych kontaktach z poetyką Dostojewskiego, które dały o sobie znać w samym procesie literackim albo „kontaktach wewnętrznych”, jak to określił czeski komparatysta Frank Wolman⁸⁵.

83 S. Melkowski, *Poglądy estetyczne...*, s. 107.

84 Tamże, s. 108.

85 F. Wollman, *Predmet, metody – a perspektivy porovnavacieho studia slovanskych literatur*, „Slavica Slovaca” 1984, nr 4, s. 65–68.

Żeromski jako odkrywca Dostojewskiego w Polsce

1. Żeromski wobec Dostojewskiego. Wstrząs, olśnienie, rywalizacja, ambiwalencja

Literaturę polską przełomu XIX/XX wieku charakteryzowała bardziej skomplikowana artystyczno-estetyczna dyferencjacja i współistnienie w prozie (w odróżnieniu od klasycznego okresu drugiej połowy XIX wieku) kilku modeli twórczości, przy aktywizacji międzykulturowych, międzynarodowych związków wewnątrz europejskiej wspólnoty literatur. Ta sytuacja pozwala też mówić o różnorodnych poziomach jej odniesień do typu poetyki, którą kultywował Dostojewski.

Złożoność przeniknięcia artystycznego świata pisarza rosyjskiego, przyjmowanie i odrzucanie jego poetyki, niewspółmiernej z istniejącymi wzorcami, „pro” i „contra” w oceniających jego poetykę sądach można bardzo wyraźnie i otwarcie obserwować u wywodzącego się z XIX wieku, ale poprzez model swojej prozy reprezentującego już literaturę polską przełomu wieków – Stefana Żeromskiego.

Wstrząs przyszłego pisarza, wywołany przez lekturę powieści *Bracia Karamazow*, ciekawie odnotowuje następujące świadectwo:

Żeromski... – wspomina Hanna Mortkowicz-Olczakowa – opowiadał o tym, jak będąc młodym człowiekiem czytał *Braci Karamazow* na wsi, podczas wakacji. Poszedł z książką na łąkę, zaczął czytać i całe jego jestestwo ogarnął wielki bunt, skierowany przeciwko

pesymizmowi tej książki, do tego stopnia, że rzucił czytana książkę w kołyszący się łań zboża. Był wściekły. Nie rzucił się w poszukiwaniu książki, nie znalazł jej nawet po żniwach...¹

Dziennikowe notatki Żeromskiego są wypełnione rozważaniami o prozie Dostojewskiego, a jedna z najbardziej jaskrawych zawiera, co następuje:

Wczoraj całą prawie noc przepędziłem na czytaniu pierwszego tomu *Преступление и наказание* Dostojewskiego. Ani Zola, ani Bourget, ani Prus nawet psychologią tego rodzaju poszczycić się nie mogą. Po spełnieniu zbrodni obraz i sposób myślenia tego Raskolnikowa jest tak uprzytomniony, że zgasilem lampę i rzuciłem się ze strachem na łóżko, czując, że niepodobna tego czytać, gdyż formalnie przejmujesz się jego myślami, zdaje ci się, że ty jesteś tym monomanem. Żadna książka, *Placówka* chyba, nie rwała mię tak za serce.

Jest to psychologia nadzmysłowa, choć wątpię, żeby Dostojewski przeżył sam kryzys tego rodzaju. Tymczasem jest tam zanotowana każda myśl z taką prawdą, że niepodobna przypuścić... tworzenia. Jest to więc genialna intuicja. Straszny artyzm odgadywania myśli. Zresztą te obrazy są wstrząsające, gniotące, niemożliwe do czytania. Razumichin i Tania, jedyne typy dodatnie, zachwycają cię, czepiasz się ich z radością, bo straszno się robi, boleśnie. To nie ludzie, ale psy sparszywiałe, wyrzucone na gnojowiska. Taka Sonia – prostytutka, utrzymująca ojca pijaka. Straszne!

Obudziłem się dziś rano z bólem głowy i radością niewysłowioną, że ja nie zabiłem nikogo².

Przytoczona notatka jest datowana na 7 marca 1887 roku. Żeromski uznał za niezwykle istotne odnalezienie klucza do rozszyfrowania techniki powieściowej Dostojewskiego, same zaś poszukiwania przypominają częściowo błądzenie po labiryncie, które nie przynosi spodziewanego efektu. Wydaje się, że powieść *Zbrodnia i kara* jest napisana sztucznie, z zamiarem wywołania reakcji, wstrząsu. Jednak nie zawie-

1 H. Mortkowicz-Olczakowa, *O Stefanie Żeromskim*, Warszawa 1964, s. 17.

2 S. Żeromski, *Dzienniki (wybór)*, oprac. i wstęp J. Kądziała, Wrocław 1980, s. 272–273.

ra jeszcze ona bezlitosnej prawdy szkicowania charakterów. Są one dobre i złe, ale przede wszystkim zdumiewają owe powieściowe rozróby, tajemnice³.

Poetyka Dostojewskiego, bez względu na jej „odpychającą” niepopolitość, okazuje się też niezwykle pociągająca dla początkującego pisarza, dość nieprzejednanego w intelektualnych poszukiwaniach:

Dziś jeszcze Dostojewskiego drugi tom czytać będę, a jutro jeśli czas pozwoli, zejść w głąb siebie i zdam sobie rachuneczek z wielu poglądzików, smuteczków, nadziejek... Trzeba, trzeba pogadać ze sobą w cztery oczy. Zbiera się na to. O Prusie mam recenzję znakomitą w „Słowie”. Jutro z niej notateczki porobię oraz z Brandesa i Dostojewskiego⁴.

Proces przenikania Żeromskiego w tajniki poetyki Dostojewskiego przyniósł wyniki w stosunkowo krótkim terminie. 13 maja 1887 roku zapisał on w *Dziennikach*:

Wobec stanu duszy ludzkiej Dostojewski miał pewien wzrok lekarza obłąkanych. Nikt lepiej od niego nie zna nęcącej potęgi przepaści. Raskolnikow z natury jest melancholikiem, zrozpaczonym niedolą ludzkości i ożywionym płomienną żądzą zostania zbawcą, nędza budzi w nim jeszcze większą melancholię i R. marzy, marzy nieustannie... Muza Dostojewskiego jako poety jest litość⁵.

Właśnie *Dzienniki* Żeromskiego – to swoiste laboratorium twórcze kształtującego się talentu artystycznego pisarza i jednocześnie samodzielny, oryginalny twór gatunkowy – zarejestrowały zasadniczo nową jakość związków z poetyką Dostojewskiego – pragnienie stworzyć podobne dzieło we własnym piarstwie i, miejscami jeszcze w jawnie ukrytej formie, wstąpić w polemikę. W stanie szczególnego podniecenia emocjonalnego, intelektualnej gorączki, 20 maja 1887 roku Żeromski zapisuje: „(...) rywalizuję z Dostojewskim i Dickensem”⁶.

3 S. Żeromski, *Dzienniki*, t. 3, Wrocław 1964, s. 202.

4 Tamże.

5 Tamże, s. 277.

6 Tamże, s. 293.

Obrazowe analogie ze światem artystycznym Dostojewskiego – co wchodzi w zakres kontaktowo-genetycznych związków literackich – dają o sobie znać w emocjonalno-intelektualnym kontekście *Dzienników*, kiedy Żeromski opowiada treść stworzonej przez niego dosłownie w ciągu kilku majowych dni 1887 roku noweli *U drzwi obłądu*:

Człowiek, który wpada w obłąkanie, miewający obłądne halucynacje – znajduje pode drzwiami swojego mieszkania pięcioletnią dziewczynkę, zabiera ją do siebie, kładzie na łóżku i usypia. To cała treść. Odśłońcie teraz zasłonę i zjrzyjcie w marzenia i myśli tych dwojga istot. Jego obłąd jest tego rodzaju, że chce on się przekonać, wmówić w siebie, że wariatem nie jest – tymczasem ciągle, nieustannie, obłądnie obrazowo marzy... A dziecko? Szuka matki, którą wzięto do „ula”. Nie wie, co się stało, dlaczego on je pieści i całuje – ono matki szukało tylko. Człowiek ten modli się do dzieciny: ratuj mnie!⁷.

Dość przejrzyste są w tej noweli – która znalazła sobie miejsce tylko na stronach *Dzienników*, niepublikowanej osobno w utworach zebranych Żeromskiego – paralele z powieściami Dostojewskiego *Idiota*, *Wyrostek*, *Zbrodnia i kara*, *Biesy*, a mianowicie: motywy obłądu, marzeń, zagubionego dziecka i inne.

Żeromski jeszcze w dość młodym wieku, w okresie prowadzenia *Dzienników*, odkrył, nie uświadamiając sobie tego, wewnętrzną naturę powieści Dostojewskiego, uchwycił jego „polifoniczną zasadę myślenia artystycznego” (jeżeli zastosować terminologię naukową Michała Bachtina), włączył się bezpośrednio do „wielkiego dialogu”:

Naturalizm! Zola, Maupassant, Alexis, Goncourtowie, Dostojewski – wszyscy zmrzą oczy wobec cudownych szczegółów mojej muzy (...). Cudowny wynalazku, bądź pozdrowiony! Nie obwinę nikogo – opiszę ich tylko. Zobaczą ich zebranych razem! Będzie to prawdziwa uczta wysysać ich charaktery, badać ich, notować ich słowa, wpijać się pazurami tego sępa męczarni, jaki wyżał moje serce⁸.

W pełni ma rację badaczka Ludwika Jazukiewicz-Osełkowska, która w następujący sposób skomentowała ten fragment *Dzienników*:

7 S. Żeromski, *Dzienniki*, t. 3..., s. 294–295.

8 S. Żeromski, *Dzienniki*, t. 5, Warszawa 1965, s. 164.

Przekażmy tę myśl Żeromskiego językiem dyskursywnym: zebrać razem bohaterów powieści i notować ich słowa – przedstawić jako uczestników wielkiego, wielogłosowego dialogu o życiu, nie oskarżać i nie oceniać bezpośrednio ich wypowiedzi, dać im pełną swobodę wypowiedzenia swoich kwestii⁹.

Michał Sokolnicki podkreślał, że w 1906 roku Żeromski szczególnie mocno był zafascynowany Dostojewskim, namiętnie rozczytywał się w utworach rosyjskiego pisarza, chociaż nie mógł mu wybaczyć stosunku do Polski i Polaków¹⁰. Autor *Urody życia* dość wyraziście dostrzegał wagę talentu Dostojewskiego w historii kultury światowej. W 1915 roku, będąc w Zakopanem, pisarz się zwierzał, że jeśli Anglii zazdrości powieści filozoficznej w stylu Chestertona, to – Rosji metafizycznej koncepcji powieści, będącej własnością Dostojewskiego¹¹. Dążenie do odkrycia „tajemnicy Dostojewskiego” zawsze było aktualne dla Żeromskiego, który często wracał do rosyjskiego pisarza. Jak wspominał Jan Lechoń, w czasie spaceru w Orłowie Żeromski się przyznawał, że dużo się mówi o głębi Dostojewskiego, a przecież w rozmowie Charlesa Bovari z Rudolfem po śmierci Emmy wypukliła się cała otchłań ludzkich uczuć i ludzkiego losu¹².

Sama natomiast „głębia Dostojewskiego” nigdy nie niwelowała w Żeromskim ostrości estetycznego odbioru głównych utworów rosyjskiego pisarza. Zachowała się subtelna ocena powieści *Idiota*, podana przez Żeromskiego w typowej dla niego formie – przez konfrontację Dostojewskiego z malarzem Mieczysławem Jakimowiczem (1917). Żeromski uważa, że temat utworów Jakimowicza stanowią zwykli ludzie i codzienne przedmioty, które zostały przekształcone w wieczne symbole przez Edgara Poe i Dostojewskiego. W *Przypadkach Gordona Puma* albo w *Idiocie* poszczególne sceny są specjalnie nacechowane, rzucone jest na nie jakieś szczególne światło, o którego istnieniu i promieniowaniu sam twórca zapewne niewiele wie. Historia *Idioty* to historia święto-

9 L. Jazukiewicz-Oselkowska, *Fiodor Dostojewski w twórczości Stanisława Brzozowskiego i Stefana Żeromskiego*, Warszawa 1980, s. 340.

10 M. Sokolnicki, *Czternaście lat*, Warszawa 1936, s. 248.

11 T. Burek, *Problemy wojny, rewolucji, niepodległości w zwierciadle prozy narracyjnej Literatura polska 1918–1932*, Warszawa 1932, s. 454.

12 J. Lechoń, *Dzienniki*, t. 1, Londyn 1956, s. 154.

ści ducha w otoczeniu zezwierzęciałego ludzkiego tłumu. Żeromski nie chce zestawiać dzieł skromnego malarza z genialnym osiągnięciem w literaturze – chce tylko podkreślić, że od obrazów Jakimowicza promieniuje podobne światło, szczególnie od tych, które ujawniają najbardziej istotne przeżycia człowieka: miłość, smutek, samotność, przedśmiertną podróż do grobu, trwogę i śmierć¹³.

Żeromski stale inicjował edycje utworów Dostojewskiego w różnych regionach Polski. W rozprawie *Projekt Polskiej Akademii Literatury* (1918) pisał, że Poznań i Galicja lepiej znają drugorzędnych pisarzy rosyjskich niż wielkich twórców tego narodu – między innymi – twórczość Dostojewskiego, którą krytyka francuska stawia na pierwszym miejscu wśród twórców ducha współczesnej ludzkości¹⁴.

Ambiwalentny stosunek do Dostojewskiego przeniósł Żeromski z XIX do XX wieku, jeżeli wziąć pod uwagę jego dzieło *Snobizm i postęp* (1923), w którym, wymieniając takich artystów słowa, jak Gustaw Flaubert, Edgar Poe i inni, nazwał rosyjskiego pisarza „stricte moskiewskim mistykiem”, „okrutnym prorokiem”¹⁵.

Konfrontacja była jawna, jeżeli uwzględnić to, że z ideą szczególnego posłannictwa Rosji, ogłoszoną przez Dostojewskiego, kontrastowało kultywowane przez Żeromskiego w epoce neoromantyzmu hasło „Polska Winkelriedem narodów”¹⁶.

Zasadniczo inne podejście Żeromskiego, w odróżnieniu od Prusa i Orzeszkowej, do spuścizny artystycznej Dostojewskiego doprowadziło do usankcjonowania nowych zasad, zbliżających poetykę tych pisarzy na bardzo wczesnym etapie ewolucji twórczej przyszłego autora *Dziejów grzechu*, kiedy dopiero się zakończył okres literackiego terminowania, lecz już znacząco i obszernie zaznaczyły się te dominanty, które później stały się osią jego estetyki.

13 S. Żeromski, *Dzieła. Pisma różne*, t. 1, Warszawa 1963, s. 28–29.

14 S. Żeromski, *Projekt Akademii Literatury Polskiej*, Warszawa 1929, s. 37.

15 S. Żeromski, *Snobizm i postęp*, Warszawa 1929, s. 18.

16 S. Eile, *Legenda Żeromskiego* [w:] *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 1, Warszawa 1965, s. 26, 293–300.

Taki wniosek pozwalają wysnuć cytowane wyżej *Dzienniki* pisarza, które zawierają bardzo trafną, dokładną charakterystykę głównych utworów Dostojewskiego, przeczytanych przez Żeromskiego w stanie „gorączki intelektualnej”. Żeromski mógł świadomie identyfikować siebie z tymi postaciami rosyjskiego pisarza, które wydały mu się duchowo bliskie ze względu na stosunek do świata, postawę życiową i filozoficzną: księżę Myszkina, bohater *Białych nocy* i – nie mniej istotny – Raskolnikow. To, że właśnie *Zbrodnia i kara* doprowadziła do emocjonalnego wstrząsu w duszy poety, ma konkretne uzasadnienie.

Żeromski utożsamiał siebie z Raskolnikowem w maju 1887 roku, kiedy, przebywając w Warszawie, brał udział w licznych dyskusjach na tematy filozoficzne, podczas których rodziły się oryginalne czasem koncepcje i teorie światopoglądowe, kiedy znajdował się w stanie kryzysu życiowego (*tupik*) i skrajnej nędzy:

Wczoraj w ciągu całego dnia nic nie miałem w ustach. Poszedłem z domu rano, pragnąc za jaką bądź cenę – znaleźć coś pieniędzy. Któż to zrozumie tę wędrówkę od mieszkania jednego kolegi do drugiego z zamiarem pożyczania pieniędzy? Kto pojmie ten straszliwy wstręt do wyjawienia owego zamiaru? Byłem u Rogalskiego, u Bielnickiego, u Zydlera – i żadnemu nie mówiłem ani słowa. To żebranina, to hańba! Był to już więc trzeci dzień, w ciągu których jadłem tylko kawałek chleba w sobotę. Jeść mi się nie chciało zupełnie, ale czułem, że muszę zjeść coś, bo słabnę, nogi się uginają¹⁷.

Stan kryzysu duchowego stale się pogłębiał, o czym świadczy także zapis z dnia 6 czerwca 1887 roku:

Usnąłem dziś jak zwykle, gdy słońce już wzeszło. Był to sen gorączkowy i straszny. Śniło mi się, że policjant tajny przyszedł do mnie w nocy, zabierał moje dzienniki, czytał notatki, widziałem, że zapisywał sobie imiona moich kolegów uczestniczących na zebraniach. Leżałem na łóżku ze związanymi rękoma i chciałem zerwać powrozy. Wreszcie – budzę się z krzykiem patrząc, jak „łapacze” zaczynają czytać listy Heleny.

17 S. Żeromski, *Dzienniki (wybór)*..., s. 299–300.

Obudziwszy się leżałem przez parę minut bezwładnie. Byłem zmęczony ogromnie.

Któż wie? Gdyby wzięto mnie samego, gdyby nikt na złapaniu mnie nie stracił, to może by było i lepiej... Budzić się codziennie do głupiego życia, do bezmyślnej kołowacizny myśli... Zresztą – czy warto codziennie rano powracać do tych już odstraszająco obrzydłych myśli, do tych cierpień, które znosić muszę i z których się jednocześnie śmieję?¹⁸

Przykładów podobnego rodzaju refleksji, w których emocjonalne napięcie rozważań, a także ich atmosfera intelektualna przypominały „wrzenie namiętności” w czytanych wtedy przez niego po kilka razy utworach Dostojewskiego, jest mnóstwo. Była to jednak lektura estetyczna i filozoficzna, która spowodowała napisanie wspomnianej wyżej noweli *U drzwi obłądu*, swego rodzaju olśnienia w oryginalnym prze-myśleniu szczytowych utworów Dostojewskiego. Właśnie dlatego, będąc jeszcze w dość wczesnym wieku twórczym, Żeromski-artysta ma pełne prawo mówić o „rywalizacji” z Dostojewskim, o czym w swoim czasie nie mogła powiedzieć głośno Eliza Orzeszkowa.

Przypadków naśladowania Dostojewskiego, bladego artystycznie „przepisywania” jego utworów, w twórczości Żeromskiego nie znajdziemy. Świadczy o tym już sama stylistyka *U drzwi obłądu*, nowela z czystym, lekko rozpoznawalnym rysem pióra Żeromskiego, pod którym „duch Dostojewskiego” dawał o sobie znać w przekształconej postaci, w swego rodzaju grze z inną formą narodową.

2. Związki integralne

W odróżnieniu od poprzedników, sytuację zbliżenia Żeromskiego z Dostojewskim kardynalnie uwypukla to, że obaj pisarze bardzo podobnie, jako wieszczowie, byli odbierani przez im współczesnych. Żeromski był „przywódcą duchowym” Polaków, „zbołałym sumieniem” literatury narodowej. Właśnie jego idee moralne miały dla współcze-

18 S. Żeromski, *Dzienniki*, t. 4..., s. 19–20.

snych największe znaczenie. O odbiorze zaś pisarza rosyjskiego przez rodaków można sądzić na podstawie konkretnych wypowiedzi:

W latach siedemdziesiątych Dostojewski nie jest wodzem intelektualnym, lecz wodzem moralnym; nikt się nie uczył od niego, co należy kochać, lecz uczono się samej miłości, przesiąkano jej siłą i namiętnością¹⁹.

Obu pisarzy łączy ponadto pragnienie, by wcielić osobowość artysty z jej obnażoną wrażliwością moralną do samego tekstu utworu. Dostojewski tak pisze o artystach:

Czy to na obrazie, czy w opowiadaniu, czy w utworze muzycznym na pewno będzie widoczny on sam; on się wyrazi bezwiednie nawet przeciwko swojej woli, wypowie się ze wszystkimi swoimi poglądami, ze swoim charakterem, ze stopniem swojego rozwoju²⁰.

Podobne refleksje na temat artysty znajdujemy niejednokrotnie także w *Dziennikach* Stefana Żeromskiego.

Rozbieżność między Żeromskim i Prusem, jeżeli chodzi o odniesienia ich prozy do poetyki Dostojewskiego, polega na tym, że w twórczości autora *Lalki* mniej lub bardziej wyraźnie można oznaczyć niektóre paralele typologiczne, zaś u kontynuatora jego tradycji w rodzimej literaturze ujawniają się one już wielorako; zbieżne cechy estetyki określiły podobne momenty konstytutywne twórczości, widoczne w najwcześniejszych utworach pisarza. Chodzi o zbiory opowiadań *Rozdziobią nas kruki, wrony...* (1895), *Opowiadania* (1895), *Utwory prozą* (1898), a także powieść *Szyfowe prace* (1897). Jeżeli chcielibyśmy zestawiać te bez wątpienia udane próby artystyczne z modelem prozy światowej drugiej połowy XIX wieku, to w pierwszej kolejności należy wymienić nazwiska Maupassanta, Czechowa, Turgieniewa, Lwa Tołstoja²¹. Jednakże czasem tylko w podtekście, a czasem jawnie można w nich odkryć te głębinowe osobliwości, które będą określały estetykę pisarza w jej skończonej postaci, kiedy w jego twórczości naczelne miejsce za-

19 C. Венгеров, *Очерки по истории русской литературы*, Санкт-Петербург 1907, s. 83.

20 Ф. Достоевский, *Полное собрание сочинений*, т. 19, Ленинград 1980, s. 153.

21 A. Hutnikiewicz, *Żeromski*, Warszawa 1987, s. 480.

jęła powieść, a w niej: niezwykła wrażliwość na ból i wszelkie przejawy cierpienia na świecie; obraz tegoż świata, spowitego wszechogarniającym smutkiem; dramatyczna ekspresja kolizji, dopracowana psychologicznie.

Żeromski, podobnie jak Dostojewski, już na samym początku zwraca się do wewnętrznej, moralnej sfery osobowości, problem istnienia zła na świecie i jego stosunku do dobra próbuje uzasadnić filozoficznie, zaś wydana w roku 1899 powieść *Ludzie bezdomni* zostaje odebrana przez jemu współczesnych jako swego rodzaju „Nowa Ewangelia”²².

Wydaje się, że nie bez oddziaływania Dostojewskiego rodził się w utworach Żeromskiego nowy typ humanizmu, promujący miłość do ludzkości; o niezbędności „miłosierdzia” i „współczucia” pisał on jeszcze w *Dziennikach*, wprowadzając te słowa i pojęcia do kontekstu intelektualnych, moralnych i emocjonalnych rozważań o pisarzu rosyjskim.

W powieściach Żeromskiego pojawia się zasadniczo nowy typ bohatera – intelektualisty, marzyciela, człowieka związanego z tą czy inną, przedstawioną w płaszczyźnie moralnej, ideą.

Takie postacie Żeromskiego, jak Tomasz Judym (*Ludzie bezdomni*), Raduski (*Promień*) czy Rozłucki (*Uroda życia*), mogą być omawiane w jednym szeregu typologicznym z „ideologami” w powieściach Dostojewskiego: Raskolnikowem, Kiryłowem, Iwanem Karamazowem i innymi.

W tematycznym zaś arsenale Żeromskiego można odnaleźć mnóstwo wątków krzyżujących się ze światem artystycznym Dostojewskiego: przede wszystkim tradycyjne motywy „krzywdzonych i poniżanych” i nie mniej znane urbanistyczne: *Ludzie bezdomni*, *Dzieje grzechu* i inne. Jednakże nowatorstwo i najważniejsze osiągnięcia prozy Żeromskiego polegają na tym, że stworzył on i utrwalił w literaturze polskiej nowy typ powieści, będący w genetycznym pokrewieństwie z podobnym tworem gatunkowym Dostojewskiego, wydał „ukształtowane przykłady” tej prozy, którą próbował opanować artystycznie Bolesław Prus.

22 A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Warszawa 1994.

Podać w miarę ściśle określenie specyfiki gatunkowej powieści pisarza rosyjskiego, wykryć jego indywidualną formułę jest niezwykle trudno. Powieść Dostojewskiego – pisze Władimir Dnieprow – określano w najprzeróżniejszy sposób: powieść-wyznanie, powieść-tragedia, powieść religijno-filozoficzna, powieść przygód i tajemnic, powieść społeczna, szczególnego rodzaju powieść detektywistyczna, powieść-dialog, powieść-świadeństwo itd. Każde z tych określeń, traktowane oddzielnie, jest niewystarczające. Powieść Dostojewskiego to niezwykle skomplikowana struktura syntetyczna. Jednakże przy całej swej złożoności i bogactwie ma ona wspólne podłoże poetyckie: budowę dramatyczną. Wszystkie elementy powieści, zachowując szczególną istotę poetycką, są jednocześnie opanowane i przeniknięte przez dramatyzm²³.

Z podobnymi komplikacjami w poszukiwaniu dominanty gatunkowej zderza się także badacz prozy Żeromskiego, zaś na ściśle wyrażonym dramatyzmie zbudowane są przede wszystkim dwie jego wielkie powieści – *Dzieje grzechu* i *Uroda życia*, zderzające się także poprzez inne wymiary – o czym będzie jeszcze mowa – z kosmosem powieści Dostojewskiego.

3. *Dzieje grzechu* i *Uroda życia* a poetyka Dostojewskiego. Dramatyzm. Polifonia

Dzieje grzechu ukazują dramatyczny los Ewy Pobratyńskiej, która narusza przyjęte w społeczeństwie normy etyczne: pokochawszy żonatego człowieka, Łukasza Niepołomskiego, opuszcza dom rodzinny, następnie zabija własne, dopiero narodzone dziecko, trafia do bandy, dokonuje nowych przestępstw. Fabuła powieści składa się z łańcucha epizodów, nasilających dramatyczne napięcie narracji, stopniowo też przygotowuje nieoczekiwany finał.

23 W. Днепроv, *Идеи. Страсти. Поступки. Из художественного опыта Достоевского*, Ленинград 1978, s. 322–323.

Na wyjątkowość tego finału zwrócił uwagę w swojej interesującej monografii, penetrującej poetykę *Dziejów grzechu* w kontekście melodramatyzmu, Marek Kochanowski:

W ostatnim odruchu miłosierdzia zasłania Łukasza przed kulami bandytów i sama ginie. To ostatnie wydarzenie o charakterze liminalnym z udziałem bohaterki. Jej oddanie życia za drugiego człowieka jest ofiarą. Pobratyńska powtarza gest Chrystusa. (...) Symboliczna ofiara może zostać uznana za akt oczyszczenia Ewy, poświęcającej własne życie dla życia drugiego człowieka. Jednocześnie, jak w klasycznym melodramacie, oczyszczony zostaje cały świat, a bandyci ujęci i zneutralizowani²⁴.

Dramatyzm stał się siłą napędową także w powieści *Uroda życia*, która okazała się swoistą kontynuacją noweli *Echa leśne*, opowiadającej o poruczniku armii rosyjskiej, Polaku z pochodzenia, Janie Rozłuckim, który w czasie powstania 1863 roku przeszedł na stronę powstańców. Przed straceniem wyraził życzenie, by jego syn żył dla ojczyzny i jeżeli zajdzie taka potrzeba, potrafił za nią umrzeć bez cienia strachu, bez najmniejszego smutku. Ojcu i synowi można wystawić tę samą charakterystykę: to nie był typowy Polak, to był żołnierz, wyszkolony na moskiewskiej służbie, który śmiertelnie pokochał Polskę, nie słowami, lecz po żołniersku, „zębami i pazurami”. Idea, którą Piotr nosi w duszy, może być poddana próbie przez jego konfrontację z innymi bohaterami-ideologami, a także tragiczną miłość do rosyjskiej dziewczyny Tatjany Polenowej.

O Rozłuckim i Tatjanie można powiedzieć słowami Michała Bachtina, który tak mówił o bohaterach Dostojewskiego:

Jeżeli zabrać im ideę, jaką żyją, to ich obraz będzie całkowicie zrzucony. Innymi słowy, postać bohatera jest nierozzerwalnie związana z obrazem idei i nieodłączna od niego. Widzimy bohatera w idei i poprzez ideę, zaś ideę widzimy w nim i przez niego²⁵.

24 M. Kochanowski, *Melodramatyzm i powieść. (Żeromski, Mniszkówna, Strug) Od rytuału do sensacji*, Białystok 2015, s. 117–118.

25 M. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва 1979, s. 9.

Obraz artystyczny wypełnia w danym przypadku jakby od wewnątrz spór ideowy, inspirujący strukturę powieści. Podobnie jak w poetyce Dostojewskiego staje się oczywistością wieloraka inwariantywność w walce tezy i antytezy. To tu najbardziej uwydatniło się indywidualne pióro Żeromskiego, gdyż wszystko to jest obleczone w niezwykle subtelną, wyszukaną formę jednego z „największych mistrzów erotyki” w literaturze polskiej.

Centrum głównych węzłów tematycznych powieści Żeromskiego *Dzieje grzechu* i *Uroda życia* stanowi sprzeczność, zaś próba estetycznego jej rozwiązania wyzwala odpowiednie środki artystyczne, przypominające stylistykę Dostojewskiego. Tkanek artystyczną tych powieści współtworzy i estetycznie w niej się zakorzenia prawdziwy spór ideowy na wyraźnym tle intelektualnym – każda z zaprezentowanych idei nie jest podana jako „absolutnie skończona”, nie jest odbierana jako prawda objawiona, jako pewien wynik wytężonych poszukiwań.

W centrum otwartego sporu ideowego, dialogu w *Dziejach grzechu* Żeromski umieszcza aktualne problemy, które nurtowały ówczesne społeczeństwo polskie i miały uniwersalne, ponadczasowe znaczenie: rodzina i małżeństwo, moralność i religia, relacja między dobrem i złem, dochowywanie wierności ideałom, problemy narodowe. W napiętej atmosferze dialogu, do którego włączeni są w pierwszej kolejności Ewa i Łukasz, a także poeta Jaśnach i hrabia Bodzanta, podlegają ocenie różnorodne systemy filozoficzne, dla potwierdzenia zaś tych czy innych tez przywoływani są także ich autorzy, jak Sokrates, Platon, Epikur, Nietzsche, Diderot, Pascal, Sofokles, Szekspir.

Dość istotne, że dzięki podobnego rodzaju polifoniczności sam Żeromski włącza się do polemiki, częściowo z Lwem Tołstojem, w granicach przestrzeni estetycznej swojej powieści. Właśnie idee Tołstoja pociągają hrabiego Bodzantę, dobrowolnie rezygnującego z własnych majątności, które przekazuje na rzecz ludu i tworzy wspólnie z nim zarządzany folwark. Elżbieta Bazela pisze na ten temat, iż Żeromski nie wierzy w możliwość zrealizowania idei Tołstojowskich. Zdaniem badaczki, tragedia hrabiego Bodzanty, bankructwo jego filantropii jest nieuniknioną konsekwencją idealistycznych poczynań utopijnych w re-

alnych warunkach społeczno-politycznych. Boddantowskie „wyzwolenie anioła” okazało się iluzją²⁶.

Specyficzna struktura powieści pozwala Żeromskiemu włączyć się także do innych znaczących filozoficznych i politycznych dyskusji epoki. Tworząc nowy typ powieści polifonicznej, Żeromski, jak w swoim czasie Dostojewski, wyszedł od sokratesowskiego dialogu, kultury dialogu Diderota i Woltera, czego bezpośrednim świadectwem jest tekst *Dziejów grzechu*. Wyprowadzone z dialogu-sporu słowo współmówcy w kontekście powieści Żeromskiego staje się wielofunkcyjne, kiedy zaczyna się szczególna sytuacja, przypominająca następującą, uzasadnioną przez Bachtina, prawidłowość:

Znaczenie stylistyczne obcego słowa w powieściach Dostojewskiego jest przeogromne. Ono żyje tutaj bardzo natężonym życiem. Podstawowe dla Dostojewskiego związki stylistyczne – to nie są wcale związki między słowami na płaszczyźnie jednej monologicznej wypowiedzi, najważniejsze są dynamiczne, najbardziej napięte związki między wypowiedziami, między samodzielnymi i pełnoprawnymi centrami języka i sensu, które nie są podporządkowane słowno-sensowej dyktaturze jedyne go stylu i jedyne go tonu monologicznego²⁷.

Jeżeli w powieści *Dzieje grzechu* jest kilka takich ośrodków sensu, to w *Urodzie życia* są one dwa. Reprezentuje je dwoje nosicieli idei – Tatjana i Piotr, lecz stosunki między nimi są coraz bardziej napięte, przerastają w prawdziwy dramatyzm: fizyczne piękno (Tatjana) jest przeciwstawione wyższemu pięknu bohatera czynu, związanego z ideą narodową (Piotr) w najściślejszym znaczeniu filozoficznym.

Przed nami przesiąknięty prawdziwym bólem spór, gdyż jest to spór kochających się nawzajem ludzi:

Modliłam się na kolanach, żeby Ona dała mnie niegodnej, ażebyś ty wreszcie polubił samo życie, ażebyś pokochał wolność i rozkosz bytowania dla siebie, żebyś przecie spostrzegł miękkość, radość i piękność. Prosiłam się Jej, żeby ci dała przejrzeć i widzieć świat

26 E. Bazela, *Los kobiety w twórczości L. Tolstoja i Żeromskiego*, „Studia Polono Slavica Orientalia. Acta Litteraria” 1974, t. 1, s. 210.

27 М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского...*, s. 237.

dla nas stworzony, radosny – żeby twoją duszę raczyła zdjąć z tych okrutnych haków, na których ją rozpinasz. (...)

– Prosiłam się, żeby twoja polska ponurość i twardość zelżała, żeby się uśmiech w tobie narodził, żeby na ciebie pierwszy powiew wiosny przyleciał, żeby ci słońce zaświeciło w duszy...²⁸

Piotr: „– Kiedy ja nie wiem, co mam powiedzieć... – szeptał. – Jeżeli się teraz nachylę i zacznę całować twoje prześliczne usta, to zabiję swoją duszę na wieki i podepcę święty proch mojego ojca”²⁹.

Można przytoczyć w charakterze przykładów mnóstwo fragmentów z tekstu powieści, w których, jeżeli chcielibyśmy wykorzystać teoretyczny postulat Bachtina, Tatjana i Piotr „odczuwają swoje wewnętrzne niedokształtowanie, swoją zdolność jakby od wewnątrz przerosnąć i uczynić nieprawdą każde uzewnętrzniające i charakteryzujące ich określenie”³⁰.

Tutaj, jak i w przypadku bohaterów Dostojewskiego, „słowo o świecie zlewa się ze słowem-wyznaniem o sobie samym” i wtedy „Życie osobiste staje się na swój sposób bezinteresowne i pryncypialne, zaś wyższe myślenie światopoglądowe – osobiste i namiętne”³¹.

Żeromski uznał za istotne, aby pokazać Rozłuckiego w działaniu, co znacznie wzmocniło walory artystyczne utworu. W sferę dialogu bohaterów (rozmowy Piotra z jego stryjem Michałem, księdzem Wolskim) włączone są pytania, wymagające filozoficznych, teologicznych i moralnych rozwiązań. Dialog w tym wypadku, tak jak w poetyce Dostojewskiego, przyczynia się do charakteryzowania postaci m.in. za pośrednictwem indywidualizacji języka, wyeksponowania stanu moralnego bohaterów, zawiera w sobie sporo dynamiki.

Właśnie dlatego namiętne wypowiedzi Rozłuckiego, podane w konsekwentnej projekcji na postawę życiową Tatjana, nawet wtedy, kiedy prowadzony jest dialog z inną osobą, typologicznie mogą być ze-

28 S. Żeromski, *Uroda życia*, Warszawa 1974, s. 112.

29 Tamże, s. 178.

30 М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского...*, с. 68.

31 Tamże, s. 89–90.

stawiane z wywnętrzaniem się postaci Dostojewskiego, takiego typu, jak, na przykład, spowiedź „gorącego serca” Mitii Karamazowa.

Polifoniczna oś poetyki Żeromskiego jest estetycznie utrwalona i wyróżnia się konsekwentnie utrzymaną stabilnością – w odróżnieniu od powieści Prusa. Odmienność natomiast od utworów Dostojewskiego polega u Żeromskiego na czym innym. Polifoniczny sposób budowy tekstu literackiego, estetycznego oswojenia i przedstawienia świata koegzystuje w poetyce polskiego pisarza na równi ze sposobem monologicznym. Perspektywa monologiczna przyświeca innym, nie mniej ważnym dla twórczości Żeromskiego powieściom: *Szyfowe prace* i *Ludzie bezdomni*. Jego powieści – monologi i powieści polifoniczne – znajdują się w skomplikowanych relacjach. Innymi słowy, nie można mówić o jakiejś ostatecznej wymienialności jednego typu artystycznego odtwarzania życia z innym – czy będzie to aspekt chronologiczny, związany z datą ukazania się utworu, czy aspekt ewolucji twórczej w ogóle. Istotne jest podkreślenie tego, że dążenie do wielogłosowości narracji nie zawsze prowadziło w literaturze światowej do struktury powieści polifonicznej, jak – na przykład – u Turgeniewa. U Prusa i Żeromskiego zdefiniowało się ono na poziomie poetyki, w pierwszym wypadku jeszcze dosyć ostrożnie, w drugim – samodzielnie i autonomicznie.

Istotny jest następujący aspekt. U Żeromskiego, w odróżnieniu od fabularnej spójności powieści realistycznej Dostojewskiego, wyraziście dają o sobie znać elementy swobodnej konstrukcji i swego rodzaju „mozaiczność” danej struktury gatunkowej.

Analiza porównawcza powieści Żeromskiego i Dostojewskiego pokazuje, że właśnie *Dzieje grzechu* i *Uroda życia* w znacznym stopniu odzwierciedlają typ artystyczności pisarza rosyjskiego, w dodatku nie tylko w aspekcie czystej polifonii.

4. Nowy typ bohatera. Ideał Madonny i ideał Sodomy. Podziemie

Należy zwrócić uwagę na typ wprowadzonego przez Żeromskiego bohatera, który podobnie jak w powieściach Dostojewskiego, jest nosicielem „otchłani”, jego zaś charakter ujawnia się poprzez antynomię dobra i zła. Problem dobra i zła w świecie i w człowieku jest rozwiązywany przez obu pisarzy z perspektywy historycznej. Obaj w swoich powieściach, za pośrednictwem głosu jakiegoś bohatera, nazywają rozliczne imiona filozofów i myślicieli przeszłości, którzy próbowali rozwiązać ten zasadniczy dla ludzkości problem.

Można dany aspekt historyczny zrekonstruować. Rousseau, w ślad za Sokratesem i myślicielami Oświecenia, negował obecność zła w człowieku jako części składowej wielkiego uniwersum – przyrody. Budyzm, manicheizm, zaratustryzm i inne tak zwane „religie dualistyczne” uzasadniły równorzędne i równoznaczne istnienie w przyrodzie zarówno dobra, jak i zła. W dorobku Żeromskiego jest oryginalny utwór *Aryman mści się*, w którym istotny jest zwrot do żywiołu Aryman (Anchra-Manju, Angra-Manju), genetycznie sięgającego do mitologii irańskiej, uosabiającej siły mroku i zła, negacji i śmierci, tkwiące w naturze człowieka³².

Próbując rozwiązać problem zła i natury człowieka, Żeromski i Dostojewski uwzględniali aspekt teologiczny w dialogach-sporach ich powieści polifonicznych. W jednym ze współczesnych kompendiów na temat relacji między religią i sztuką jest taki opis:

W chrześcijaństwie zaznaczyły się (mające różne wariacje) dwie podstawowe tendencje, dotyczące pojmowania człowieka: 1) człowiek – istota ziemską i boską, w nim połączone są te oba wcielenia, jest on istotą cielesno-duchową; 2) człowiek jest tylko ziemską, grzeszną istotą. Pierwsza tendencja jest najbardziej charakterystyczna dla chrześcijaństwa wschodniego, bizantyjskiego, a zatem także dla prawosławia w całości. Okazała ona znaczny wpływ na sztukę bizantyjską i sztukę narodów „prawosławnych”. Druga tendencja była charakterystyczna dla chrześcijaństwa zachodniego, w szczególności dla

32 A. Дионини, *У истоков христианства*, Москва 1989, s. 34.

katolicyzmu. Ona też znacząco wpłynęła na sztukę, związaną z zachodnim chrześcijaństwem³³.

W katolicyzmie, jak wiadomo, mocno zakorzeniona jest filozofia apoteozująca miłość do świata „stworzeń”, zainicjowana przez Franciszka z Asyżu. Na jego imię powołuje się Ewa w sporze-dialogu z Łukaszem, zaś o związkach postaci starca Zosimy Dostojewskiego z katolickim Franciszkiem z Asyżu przekonująco pisze w jednej ze swoich prac naukowych Walentyna Wietłowska³⁴.

Motyw zła, rozkładającego duszę człowieka, jest zaakcentowany przez Dostojewskiego w publicystyce i bezpośrednio w wypowiedziach bohaterów. Iwan Karamazow przyznawał się: „W każdym człowieku, jak wiadomo, kryje się zwierzę, zwierzę gniewliwości, zwierzę namiętności cielesnych, rozpalania się od krzyków szarpanej ofiary”³⁵. W *Zapiskach z Domu Umarłych* czytamy:

Cechy kata w zarodku występują prawie w każdym współczesnym człowieku – nawet wszelki fabrykant, wszelki antreprenier koniecznie powinien odczuwać jakąś drażniącą pociechę w tym, że jego pracownik, czasem z całą swoją rodziną, zależy jedynie od niego³⁶.

Natomiast Mitya Karamazow mówi bezpośrednio o jednoczesnej kontemplacji ideału Madonny oraz ideału Sodomy:

Ja bracie, jestem takim właśnie robakiem i to o mnie specjalnie napisane. I my wszyscy Karamazowowie jesteśmy tacy, i w tobie, aniele, żyje ten robak, i we krwi twojej rodzi burze! Tak, burze, bo lubieżność to burza, więcej niż burza! Piękno to straszliwa i przerażająca rzecz! Straszliwa, bo nieokreślona, a określić się nie da, gdyż Bóg zadał nam tylko same zagadki. Tu brzegi się schodzą, tu jest harmonia wszystkich przeciwieństw, ich współzycie. Ja, bracie, jestem nieukiem, ale wiele o tym myślałem. Straszliwie dużo tajemnic! Zbyt wiele tajemnic gnębi człowieka na ziemi. Rozwiązuaj, jak potrafisz,

33 E. Яковлев, *Искусство и мировые религии*, Москва 1987, s. 168.

34 В. Ветловская, *Pater Seraphicus* [w:] *Достоевский. Материалы и исследования*, Ленинград 1983, s. 163–178.

35 Ф. Достоевский, *Полное собрание сочинений*, т. 14, Ленинград 1980, s. 292.

36 Ф. Достоевский, *Полное собрание сочинений*, т. 4, Ленинград 1974, s. 155.

i wygmeraj się suchy z wody. Piękno! Nie mogę tego ścierpieć, że czasem człowiek, podniosłego nawet serca i wielkiego umysłu, zaczyna od ideału Madonny i kończy ideałem Sodomy. Okropniej jest, gdy już z ideałem Sodomy w duszy nie odtrąca ideału Madonny, który serce jego rozpala, że płonie ono, zaiste, zaiste płonie jak za młodych niewinnych lat. Nie, szeroki jest człowiek, zbyt nawet szeroki, ja bym go zwęził. Licho wie, co to jest naprawdę! Co rozumowi wydaje się hańbą, to sercu czystym pięknem. Czy jest piękno w Sodomie? Wierź mi, że dla większości ludzi jest ono w Sodomie – znałeś ty tę tajemnicę czy nie? Przerażające, że piękno jest nie tylko straszne, ale i tajemniczą rzeczą. Tu diabeł z Bogiem się zмага, a polem bitwy jest serce człowiecze. A zresztą każdy mówi o tym, co go boli. Słuchaj, teraz do rzeczy³⁷.

Я, брат, это самое насекомое и есть, и это обо мне специально и сказано. И мы все, Карамазовы, такие же, и в тебе, ангеле, это насекомое живет и в крови твоей бури родит. Это – бури, потому что сладострастье буря, больше бури! Красота – это страшная и ужасная вещь! Страшная, потому что неопределимая, а определить нельзя потому, что Бог задал одни загадки. Тут берега сходятся, тут все противоречия вместе живут. Я, брат, очень необразован, но я много об этом думал. Страшно много тайн! Слишком много тайн! Слишком много загадок угнетают на земле человека. Разгадывай как знаешь и вылезай сух из воды. Красота! Перенести я притон не могу, что иной, высший даже сердцем человек и с умом высоким, начинает с идеала Мадонны, а кончает идеалом содомским. Еще страшнее, кто уже с идеалом содомским в душе не отрицает и идеала Мадонны, и горит от него сердце его воистину, воистину горит, как и юные беспорочные годы. Нет, широк человек, слишком даже широк, я бы сузил. Черт знает что такое даже, вот что! Что уму представляется позором, то сердцу сплошь красотой. В содоме ли красота? Верь, что и в содоме-то она и сидит для огромного большинства людей, - знал ты эту тайну или нет? Ужасно то, что красота есть не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы – сердца людей, А впрочем, что у кого болит, тот о том и говорит. Слушай, теперь к самому делу³⁸.

37 F. Dostojewski, *Bracia Karamazow*, Wrocław 2013, s. 103–104.

38 Ф. Достоевский, *Полное собрание сочинений*, т. 14, Ленинград 1980, s. 100.

Niezbędne było całościowe przytoczenie danego klasycznego cytatu z *Braci Karamazow*, gdyż to, co w nim sformułowane, odpowiada w wielu aspektach naturze Ewy Pobratyńskiej: podatność na obie otchłanie: dobra i zła; ona także zaczyna od ideału Madonny, a zderzając się z sodomskim, zupełnie go nie odrzuca; rozmach natury i tajemnica, którą w sobie nosi; polem bitwy jasnych i ciemnych namiętności staje się serce Ewy – „pierwszej grzeszniczki na ziemi”. Historia Ewy to historia przeniknięcia do jej duszy i serca ciemnego żywiołu zła, o czym w powieści mówi się, że „poprzednia, dawna dusza szatanieje i żąda wciąż nowych namiętności”:

Stawanie się, żywot i przemoc faktu, dokonywanie się jego poza wszelką siłą i wbrew wszelkiej woli prowadziło duszę coraz dalej i dalej w kraj subtelnej ciemności. Z chwilą gdy dusza poznała cośkolwiek z rzeczy i spraw ciemnonocnych, cierpienie oswoić się, przywyknąć, pogodzić się i spocząć nie dało jej ani na chwilę. Co prędzej gnało ją dalej. A gdy upadłszy na ziemię wbijała palce w grunt znany i zlewała go krwią łez, zaciskało sprzączki smyczy i wlokło ją zduszoną na śmierć, gdy trzpienie wbijają się w podżuchwowe gruczoły, a rzemień dławi gardziel³⁹.

Ewa stopniowo traci – zdaje się, całkowicie – ten moralny absolut, który jednak jest w stanie zatrzymać samowolę:

Ewa mogła teraz patrzeć w przepaść swych grzechów. Nie czuła do nich wstrętu, jak w Paryżu. Nudziły ją jednak. Ziewała na ich widok. Pojmowała ohydę grzechu rozpusty, ale nie mogła zdobyć się na nic, co by z niej mogło wyrwać.

Nad wszystkim panowało jedno pragnienie: nie dopuścić do siebie wspomnień o miłości, nie dać im nigdy zapanować w duszy. Nie pożądać duchem, nie kochać sercem, nie płakać za minionym uśmiechem najdroższych ust, za brzmieniem głosu. Trwać tylko, trwać w spoczynku zapomnienia. – Nie czuć w sobie serca, gdyż bez serca jest dobrze, a z sercem straszliwie⁴⁰.

39 S. Żeromski, *Dzieje grzechu*, t. 1, Warszawa 1974, s. 210–211.

40 Tamże, t. 2, s. 114–115.

Ewa to jedna z pierwszych w literaturze polskiej postaci, do której można odnieść odkryty przez Dostojewskiego fenomen „podziemia”: „Tylko ja jeden wykryłem tragizm podziemia, polegający na cierpieniu, samobiczowaniu, uświadomieniu czegoś lepszego i niemożliwości jego osiągnięcia i, najważniejsze, na wyraźnym przekonaniu tych nieszczęśliwych, że wszyscy są tacy, a zatem, nie warto się poprawiać”⁴¹. Istotne jest to, że w *Dziejach grzechu* mamy do czynienia z utworem, w którym fabuła rozwija się w aurze młodopolskiej. Słusznie zauważyła Hanna Ratuszna, że Ewa Pobratyńska „jest kobietą niszczącą, modliszką”⁴².

Zjawisko „świadomości podziemnej” Dostojewski analizował wszechstronnie i uważał, że jedną z dróg do niej jest marzycielstwo – marzycielstwo w jednym z wariantów rozwoju danej cechy osobowości. Dostojewski, a w ślad za nim jego bohater, ma udział w głęboko rosyjskiej tradycji artystycznych badań tego zjawiska, lecz było ono też obiektem uwagi Prusa, który jednakże tylko estetycznie zarejestrował to, co było dogłębnie zbadane przez Dostojewskiego, w tym też marzycielstwo, a także stan „rozszarpanej świadomości” bohatera. Prus nie mógł, z wielu powodów, przedstawić zjawisko „podziemia” w jego narodowym wariantcie – dokonał tego dopiero Żeromski, wychodząc od marzycielstwa, podobnie jak autor *Białych nocy*. W taki stan pogrążyła się od czasu do czasu Ewa, jak też bohater noweli *U wrót obłędu* – jak się wydaje, marzyciel i człowiek „podziemny” jednocześnie.

5. Psychologizm inny niż u Lwa Tołstoja

W powieści *Dzieje grzechu* Żeromski rezygnuje z zasad „dialektyki duszy” podczas artystycznego odtwarzania stanów psychicznych bohatera, stosuje natomiast metodę ich kontrastowego przedstawienia w wypowiedziach i działaniach Ewy, w których dominują skrajności, bieguny wahań psychologicznych, graniczna antynomia ludzkiej świadomości i podświadomości, doświadczanie paradoksalnych, wzajemnie wyklu-

41 Ф. Достоевский, *Полное собрание сочинений*, т. 16, Ленинград 1983, s. 329.

42 H. Ratuszna, *Wieczność w człowieku. O młodopolskiej świadomości śmierci w twórczości Stanisława Przybyszewskiego*, Toruń 2005, s. 41.

czających się odczuć („radość”, „rozpacz”, „cierpienie”), stan „emocjonalnej bezwzględności. To wszystko jest bezpośrednią poetycką paralełą analizy psychologicznej Dostojewskiego, o którego bohaterach powiedziano:

Wymiar każdego poruszenia duszy jest zhiperbolizowany do niemożliwości, niby przed nami są dusze nieznanych nam tytanów, które przeniknęły do ciał chorych, nerwowo zmęczonych ludzi, egzystujących w codzienności⁴³.

Żeromski, jak i Dostojewski, hiperbolizuje różne stany psychiczne bohaterów, lecz polski pisarz wykorzystuje dany środek przy kreowaniu kluczowych epizodów narracji, zbliżając się jednak do tej granicy, kiedy powstaje niebezpieczeństwo naruszenia równowagi artystycznej. Stan Ewy, porzuconej przez Łukasza i oczekującej dziecka, jest ukazany w emocjonalnej tonacji podwyższonego napięcia:

Ponieważ Łukasz i teraz nie dawał znaku życia, wyrosło do niebываłych granic poczucie, że on jest w więzieniu. Po nocach wmyślając się w to, co się z nim dzieć może, Ewa doszła do przedziwnych jasnovidzeń. Były półsny, w których ciągu przebywała z Łukaszem w mrocznych czeluściach – i były dnie, że nie mogła sobie przypomnieć jego twarzy, głosu, ruchów. Wówczas napadała ją furia przerażenia. Rwała włosy, tłukła głową o ścianę i w ciągu godzin wzywała go, żeby przyszedł. Oczy jej straciły wszelki zgoła wyraz i były pełne straszliwych snów⁴⁴.

W innym przypadku Żeromski wykorzystuje niezwykle porównania, wywołujące efektowne „odczytanie” tekstu metafory:

Powstała w niej teraz zdolność do tworzenia ze siebie dziwacznych podobizn. Przymknąwszy raz oczy, nie tyle śniła, lecz miała pewność, że jest motylem. Wyfrunie przez to okno przekłete, wyfrunie raz na zawsze...

43 A. Белый, *Трагедия творчества. Достоевский и Толстой*, Москва 1911, с. 131.

44 S. Żeromski, *Dzieje grzechu*, t. 1..., s. 227.

Innego dnia, patrząc się w puste obszary podmiejskie, w zaschłe ścierniska porznęte rowami – uroiła sobie, że jest psem biegnącym w kraj tymi polami, polami...⁴⁵.

Aura psychologiczna powieści stopniowo wypełnia się takimi dokładnie nakreślonymi, metaforycznymi szczegółami, jak „tajemnica”, „strach” i „wielkooki strach”, „cichy radosny śmiech” i „głuche cierpienia”, ale dokładnie malowanymi już ręką modernisty.

Do zamierzeń Żeromskiego-artysty należało „wstrząsnąć” psychikę czytelnika, „wyrwać” go ze stanu inercji. Wykorzystywał do tego środki modernistyczne; jego emocjonalizm oblekał się w ostre, bliskie naturalizmowi formy wyrazistości, a także w subtelny liryzm, kiedy były opisywane uczucia miłosne. Przeżycia erotyczne bohatera sprzęgały się z mocnym doznaniem piękna przyrody (rozdział *Przyjdź* w powieści *Ludzie bezdomni*).

Prus tylko epizodycznie wprowadzał alogiczność do działań i postępów Wokulskiego, u Żeromskiego zaś całe strony powieści naznaczone są tą manierą stylistyczną, przedstawiającą w różnych obliczach psychologicznych i Ewę Pobratyńską, i Tatjanę Polenową. Podobieństwo do Dostojewskiego polega tu na tym, że sprzeczne z logiką postępków dokonywane są w sposób zamierzony, świadomy właśnie w tym momencie, kiedy bohater, jak się wydaje, doskonale orientuje się, co się dzieje w jego świecie wewnętrznym.

Bohater-ideolog Dostojewskiego zawsze znajduje się w napięciu psychologicznym także dlatego, że nie potrzebuje szczególnego przygotowania do wyznań, obnażenia najświętszych tajników duszy. Ewa przypomina go w wielu aspektach, gdyż nie potrzebuje ni wewnętrznych, ni zewnętrznych wysiłków do wyznań – czyni to spontanicznie. Żeromski akcentuje w tym wypadku niezwykłość otoczenia, wywołującą czasem wrażenie misternie odbitego efektu, gdyż na *stricte* bytowym (zdarzeniowym) poziomie oczywisty jest brak psychologicznego uzasadnienia zdarzeń:

45 Tamże, s. 233.

– Kto ma takie myśli jak ja, ten nie powinien by już żyć. Mam nie-
raz wrażenie, że względem ludzi czymś głęboko, głęboko zawiniłam
i że należałoby ich prosić o przebaczenie. Ale jak to zrobić, gdzie, kie-
dy? Opanowuje mię to szczególnie, gdy mgła, deszcz, wicher. Wtu-
lam się wówczas w pelerynę i siedzę, jak zawsze, bez żadnego zajęcia.
Myśli lecą...⁴⁶

Klasycznemu monologowi wewnętrznemu postaci, który wypracowa-
ła literatura realistyczna, w powieści Żeromskiego odpowiada spo-
sób intensywnej „erupcji” przez bohatera różnych uczuć.

Ewa, jak i uznający swój upadek bohaterowie Dostojewskiego, jest
gotowa świadomie nieść swój krzyż:

Dążyłam do swego celu. Cel mój był – Łukasz. Podeptałam wszystko,
co było na mojej drodze. Podniosłam rękę na Boga. I odstąpiła mię
łaska. W tym dniu, gdy byłam w łasce, ukazał się przede mną Łukasz.
On się stał wieczną pokusą mego serca. Jest. Dlaczego tak się stało?

Teraz – mówiła nie spuszczać oczu ze świetlistych pełgań – muszę
dać woli boskiej zadośćuczynienie, które będzie karą za moje grze-
chy. Kara, jaką ponoszę, sprawi, że sprawiedliwości boskiej stanie
się zadość. Za zniewagę Boga dźwigam na ramionach moje cierpie-
nie. Z niego wyrasta, jedynie z niego, najcudniejszy kwiat ziemski:
skrucha. Ze skruchy, jakoby z kwiatu, ulata zapach: mądrość pokuty.
A z pokuty staje się tajemniczo – świętość⁴⁷.

Żeromski, jak i Dostojewski w swoich postaciach, wyświetla w du-
szy Ewy perspektywę „odrodzenia człowieka”, które powinno odbywać
się wielowarstwowo, trącając najgłębsze pokłady sfery świadomości
i podświadomości, i daje ono o sobie znać w samym finale jej histo-
rii, przejawia się raptownie, jak „błysk”, wybuch, „natychmiast” doko-
nany przełom, co rodzi oczywiste skojarzenia z podobnymi sytuacjami
w świecie powieściowym autora *Młodzika*.

Żeromski, podobnie jak Dostojewski, także obdarza swoich bo-
haterów szczególnym psychologicznym darem „nadintuicji” i „arcy-

46 S. Żeromski, *Dzieje grzechu*, t. 2..., s. 62.

47 Tamże, t. 1, s. 306–307.

przenikalności”. Bohater przejawia zdolność takiego „wejścia w rolę”, że przenika w tajemniczą subiektywność współrozmówcy; zachodzi proces jego poznawania, kiedy zarzucana jest sonda w tak głębokie, bezdenne pokłady duszy, do których, zdawałoby się, nie jest w stanie dotrzeć sama osobowość. Zadziwiającą zdolnością przenikania tajemnic obcej duszy dysponował w szczególności książę Myszkini. Również Żeromski w wyjątkowych wypadkach powierza analizę psychologiczną swoim bohaterom, którzy niejako skuteczniają wzajemne „śledztwo psychologiczne” (Tatjana i Piotr, Jaśnach i Ewa). Powyższy wymiar artystyczno-psychologiczny powieści Żeromskiego i Dostojewskiego jeszcze raz podkreśla swoistość ich struktury zbliżającej się do dramatu, w którym samoświadomość bohatera jest bardziej autonomiczna, mniej uzależniona od autora.

Do tajemnicy ukrytej w duszy bohatera można tylko „dotknąć”, w najlepszym wypadku można ją zgłębić jedynie częściowo. Dostojewski w zamierzony sposób – co było nie do pomyślenia w poetyce Lwa Tołstoja – rezygnuje z całkowitego objaśniania zjawisk i nawet faktów, wykorzystując specjalne frazesy-zagadki, zmuszające do intelektualnego przemyślenia sugestie. W brudnopisach, rękopisach pisarza rosyjskiego można odnaleźć ciekawe notatki, potwierdzające stosowanie tego środka artystycznego.

Aura tajemniczości, niedopowiedzenia, niejasności jest realizowana na poziomie werbalnym utworów Żeromskiego. Można przypuścić, że Żeromski-modernista, z jego wyostrzonym zainteresowaniem tajemnicą, zagadką, wszelkiego rodzaju hieroglificznością, był w stanie adekwatnie i bez problemów przyjąć tę manierę Dostojewskiego, gdyż była mu ona potencjalnie bliska. Uznając niewytlumaczalność, niemożliwość absolutnego rozwikłania tajemnych poruszeń duszy człowieka, Dostojewski stworzył zaiste nowatorską powieść psychologiczną. Niewyczerpalność głębin psychologicznych, niemożliwość absolutnego wyjaśnienia wszystkich poruszeń duszy od dawna artystycznie odzwierciedlała liryka. Dostojewski natomiast był pierwszym z pisarzy, który artystycznie oswoił tę głębinową nieosiągalność świata wewnętrznego w ramach rodzaju epickiego, czyli w szerokiej, szczegółowej narracji psychologicznej.

Związki prozy artystycznej Żeromskiego z liryką także były żywe i aktywne, lecz ich funkcjonalność okazała się bardziej rozgałęziona, niosła w sobie estetyczne napełnienie: z jednej strony, są one bardziej skomplikowane, co ma na celu stworzenie wszechstronnego opisu stanów psychicznych, równoległe do podobnych fragmentów Dostojewskiego, już w dość wczesnych tekstach prozatorskich Żeromskiego, jak w jego powieści *Ludzie bezdomni*, kiedy opisywane są przeżycia Tomasz Judyma w pociągu, z drugiej zaś – szczególnie są akcentowane, według analogii ze współczesną dla pisarza poetyckością, wypełnione liryką ekwiwalenty („stara baszta”, „zraniona ziemia” – powieść *Promień*). Emocjonalnie zabarwiona proza psychologiczna Żeromskiego subiektywnie transformowała zapożyczony z liryki „wewnętrzny pejzaż duszy”. Na tym polega zasadnicza różnica z prozą Dostojewskiego.

Jednakże ze względu na pełnioną funkcję chwytły te okazały się podobne – obaj pisarze dążyli do tego, by znaleźć jak najbardziej odpowiedni wyraz dla trudno wytłumaczalnego stanu emocjonalno-psychologicznego bohatera już w czysto werbalnej otoczce frazy. Pejzaż realny i „pejzaż duszy” w ich relacji psychologicznej – to także podstawa do zestawiania powieści Żeromskiego i Dostojewskiego. Można przytoczyć mnóstwo przykładów z powieści *Szyfowe prace*, *Popioły* a także opowiadań Żeromskiego, jeżeli chodzi o subtelne, wspaniałe szkice pejzażowe, zadziwiająco głęboko przeżyte przez bohatera, przetransponowane przez jego duszę. Stopienie się z pięknem przyrody zachodzi wtedy, kiedy znajduje się on w szczęśliwym stanie równowagi psychicznej (miłość Marcina do Biruty w *Szyfowych pracach*) bądź sama jego natura promieniuje dobrem. Inaczej, kiedy Żeromski przedstawia bohatera we władzy zła, poddanego „otchłani” i ciemnym siłom – taka sytuacja „zaciemnienia duszy” komplikuje wyjście do realno-przyrodniczego świata, wypacza i utrudnia jego odbiór.

Podobne chwytły rozwijał Dostojewski – pozwalał człowiekowi widzieć piękno przyrody wtedy, kiedy jego świat wewnętrzny jest wyprowadzony, chociażby tylko na chwilę, z chaosu, a egoistyczne zamiary są sprowadzone do zera. W takim stanie „oślnienia” jakiś często powtarzający się u Dostojewskiego szczegół kieruje miotającego się bohatera ku pięknemu otaczającemu światu, jak się to stało z Kiryłowem w *Biesach*:

– Czy pan widział kiedy liść? Zwyczajny liść?

– Owszem.

– Widziałem niedawno żółty. W paru miejscach był jeszcze zielony. Brzegi nadgniły. Wiatr go unosił. Gdy miałem dziesięć lat, zamykałem zimą oczy i starałem się wyobrazić sobie taki liść zielony, jaskrawy, z żółtymi żyłkami i słońce świecące. Otwierałem oczy i nie wierzyłem, bo tamto było zbyt ładne. Znowu zamykałem⁴⁸.

Видали ли вы лист, с дерева лист. Я видел недавно желтый, немного зеленого, с краев подгнил, ветром носило. Когда мне было десять лет, я зимой закрывал глаза нарочно и представлял лист зеленый, яркий, с жилками и солнце блестит...⁴⁹

W powieści Żeromskiego *Dzieje grzechu* stopień emocjonalno-duchowego odbioru przyrody przez Ewę jest ściśle związany z jej stanem duchowym, z tym, na ile poddaje się ona dobru. W początkowych partiach utworu czystość jej duszy podkreśla mnóstwo szczegółów, w tym opis kwietniowego dnia i następującego, zdawałoby się, odrodzenia, kiedy Ewa wraca z kościoła. W dalszej narracji, będącej relacją o jej grzechu, piękno świata przyrody jest niejako zniwelowane, usunięte z pola widzenia, wypaczone, jawi się „po tamtej stronie” jej percepcji.

6. Poetyka oniryczna

Żeromski prześcignął Prusa, rozwijając też takie formy analizy psychologicznej, jak pokazanie „labiryntu duszy” bohatera i podświadomości za pośrednictwem snu, widzeń, halucynacji. W prozie Żeromskiego liczniejsze są także, w porównaniu z Prusem, paralele z podobnymi doświadczeniami literackimi Dostojewskiego.

Dostojewski zaciera granicę między realnością, snem, koszmarem, halucynacją: rzeczywistość i samo życie są widmowe i fantastyczne w takim stopniu, jak fantastyczny jest sen. Żeromski jednakże utrzymu-

48 F. Dostojewski, *Biesy*, przeł. T. Zagórski, Kraków 2015, s. 233.

49 Ф. Достоевский, *Полное собрание сочинений*, т. 10, s. 188.

je granicę między dwoma światami, lecz tylko zewnątrz. Ewa ma na tyle wyostrzony odbiór psychiczny, że wystarczy najmniejszy bodziec, by widzenie stało się jaskrawe i namacalne, a szczególny efekt wywołała barwna, subiektywnie odbierana symfonia „Patetyczna” Czajkowskiego:

Ewa z wolna – z wolna zsuwała się i podpadała pod władzę muzyki. Widziało jej się w marzeniu nocnym jak rzeczywistość, że gdzieś w kraju jest w pobliżu traktu, gościńca, polskiej naszej drogi, zalanej garusem marcowego błota. Spostrzegła w gęstej mgłę małą dziewczynkę, drobne dziecko opuszczone. Nogi jej w dziurawych trzewiczkach toną w błocku tak gętym, że za każdym krokiem naprzód i w tył padają strzały i bryzgi. Sukienka na niej „szkocka”, chusteczka żółtawa na głowie. Wicher dmie. Ze starej, obłamanej, wyschłej topoli lecą liście. Co to za dziecko i czyje? Nawija się na usta, podpowiedziane przez muzykę, słowo najbardziej polskie: – sierota. Widok tej nędzy i tego smutku, któremu nic się poradzić nie może, sprawdził nieoczekiwany zwrot do gniewu i odepchnięcia, do wyniosłości i pogardy. Melodia powtarzająca się, kierownica marzeń, poczęła mętnić, posunęła się w mglistość, zostawiając po swym odejściu niezwalczony zaród siły. Wszystko w melodii tej stało się brakiem normalnego biegu, wszystko stało się bezwzględny wyładowaniem innerwacyjnych stanów uczucia. Natomiast dała się uczuć ślepa i bezwzględna rozkosz namiętności. Ewa zacisnęła zęby, rozwarła powieki i brnęła w rwący a bezdenny nurt uniesienia⁵⁰.

Widzenie jest w stanie ujawnić ukryty, tajemniczy motyw duszy, tak zdławiony przez ciemną namiętność, że jego odkrycie jest męczące i skomplikowane – może on tylko wyrwać się na chwilkę i znowu, здаwałoby się, pozostać tamże na zawsze w przepaści zła, nienaturalnej, wewnętrznie obcej dla cierpiącej duszy. Motyw zagubionego niewinnego dziecka, tak charakterystyczny dla poetyki Dostojewskiego, pojawia się też w estetyce Żeromskiego.

Ten motyw otrzymuje znaczenie symbolu i stale powtarza się w *Dziejach grzechu*. Ewa, pogrążając się w półsen, w barwach jawiącej-

50 S. Żeromski, *Dzieje grzechu*, t. 2..., s. 75–76.

go się przed nią antycznego pejzażu, widzi Łukasza niosącego na rękach dziecko, dziewczynkę:

Różane jej ciało rozkryło się od wietrzyka. Okrągłe kolanko wystaje spod ciemnej chusty. Pięta różana, maleńka jak zawiązek jabłka, huśta się na powietrzu. Toczona rączka z fałdami bogatymi tuż przy dłoni wiewa w zapachu pomarańczy. Maciusienka dłoń, boski prawzór ludzkiego kształtu. Doprawdy – to jest myśl Stwórcy o kształtach człowieka!⁵¹.

Drugi ciąg widzeń w technice powieściowej Żeromskiego, zbliżających ją z prozą Dostojewskiego, to koszmary i prorocze sny. Już na początku powieści, po treściwej rozmowie Ewy i Łukasza, jest opisany sen, którego rozszyfrowanie przyniesie później finał *Dziejów grzechu*:

W nocy zasnęła była twardo i przez czas długi spała bez widzeń. Aż oto, jakby z otworzeliska ciemnego, wystąpił w całej zbroi sen, na podobieństwo tragedii Szekspira.

Działy się dookoła i w niej samej rzeczy straszliwe i wzniosłe. Wszystko było w ruchu i pełne krzyku. Widziała jak gdyby ucztę osób ukoronowanych i zgiełk tuż obok ludzi uzbrojonych. Skądś, z tłumy, nadszedł Niepołomski.

Biegł w popłochu, przeciskał się przez ciżbę osób obcych, brutalnych, ohydnie twardych w spojrzeniu. Miał na ustach jakąś wieść, wiadomość, sygnał czy znak. Wyczekiwała, żeby co prędzej zbliżył się do niej, i nie mogła doczekać, chciała ku niemu biec i nie mogła. Upadła pod jakimiś drzwiami, w których on stał, i zasłoniła go sobą.

A wokół dym, strzały rewolwerowe... Rzuciła się całym ciałem naprzód⁵².

Zakończenie powieści *Dzieje grzechu* wypełnia Żeromski głęboko symbolicznymi treściami: Ewa, która trafiła do bandy i wychodzi, aby załatwić kolejną „sprawę”, zjawia się w mieszkaniu Niepołomskiego i składa z siebie ofiarę, ratując mu życie i potwierdzając przez dany postępek

51 S. Żeromski, *Dzieje grzechu*, t. 1..., s. 332.

52 Tamże, s. 78.

to, że „dobro” jako praosnowa duchowości zawsze w wyniku zwycięża, co jest głęboko symptomatyczne, jeżeli owe artystyczne rozwiązanie fabuły zestawić z filozofią, uprawianą przez Dostojewskiego.

Zestawienie powieści obu pisarzy pozwala wykryć istotne antynomie w świadomości twórczej Żeromskiego, ucieleśnione w jego poetyce „w świetle Dostojewskiego”. Autor *Dziejów grzechu* odbierał Dostojewskiego jako realistę i nie odrzucał jego twórczej manieri w miarę tego, jak argumentował swój wariant polskiej powieści modernistycznej.

Nawet więcej – nowy model prozy, rozwijany przez Żeromskiego, stwarzał sprzyjający grunt dla organicznego „wchłaniania” „realizmu fantastycznego” Dostojewskiego i twórczego oswajania (bez napięcia i szczególnego wysiłku) jego manieri artystycznej.

Obaj – i Żeromski, i Dostojewski – wykreowali artystyczny obraz świata dysharmonijnego, tragicznego i rozstrojonego, ale trzeźwość realistycznej oceny rosyjskiego pisarza pomagała w większym stopniu przezwyciężyć beznadziejność, którą zawsze pokonywało realnie odczuwalne „światło ideału”.

Nieco inaczej wyglądał podobny obraz w innym wariantcie, co zaakcentował w jednej z monografii Artur Hutnikiewicz:

Żeromski był niewątpliwie jedynym integralnym pesymistą w literaturze polskiej. Stworzył świat cały jakby zatopiony w mrokach i smutkach i w swej wewnętrznej istocie fatalistycznie przeznaczony, aby rodzić w nieskończoność ów smutek. Właściwie wszyscy niemal bohaterowie Żeromskiego ponoszą klęskę lub wychodzą z konfliktów, w jakie los ich uwikłał, ciężko i boleśnie zranieni⁵³.

Na tym polega także istotniejsza różnica między pisarzem rosyjskim a Żeromskim, z jego już modernistycznym *credo*.

Można przypuszczać, że początkowo Żeromski przejął od Prusa, Sienkiewicza i Orzeszkowej sposób zgłębiania poetyki Dostojewskiego, bazującej na specyficznej przenikliwości i intuicyjnych domysłach.

53 A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Warszawa 1997, s. 277.

Autor *Dziejów grzechu* swoje rozumienie poetyki Dostojewskiego wmontował w formę *Dzienników*, jednakże była to spowiedź, mająca inny wydźwięk estetyczny, świadcząca w pierwszej kolejności o tym, że nastąpił „wybuch” tych sił i aktywizacja impulsów, które w tradycji narodowej, związanej z recepcją rosyjskiego pisarza, gromadziły się niejawnie. Sama otwartość *Dzienników* Żeromskiego, ich formy artystycznej, bezpośrednio inspirująca poetykę jego powieści, pozwoliła mu przenieść duch i estetykę Dostojewskiego bezpośrednio na twórczość, jednakże z oczywistym ograniczeniem, które można określić jako przejaw pewnej mądrości: samemu Żeromskiemu udało się polifonicznie utrzymać dystans w stosunku do Dostojewskiego, zachować obiektywizm spojrzenia na jego poetykę, głoszącą „realizm wyższego sensu”, w wielu aspektach krzyżującą się z jego własną estetyką, w której także znajdował miejsce realizm, lecz już z inną funkcjonalnością w porównaniu z jego klasycznym wyrazem w twórczości Orzeszkowej, Prusa i Sienkiewicza.

ZAKOŃCZENIE

Rossica Stefana Żeromskiego. Ciąg dalszy

Niniejsza rozprawa stanowi zaledwie preludeum do dalszych badań nad *rossicami* Stefana Żeromskiego w różnorodnych ujęciach. Dyskurs nie ma ani początku, ani końca. Dołączamy się do niego z własnymi komentarzami:

Zamiast zabierać głos, wolałbym raczej być objęty przez mowę i niesiony poza wszelki początek (...) Wystarczyłoby mi wtedy powiązać, podążyć za zdaniem, usadowić się, nie zdając sobie z tego sprawy, w jego szczelinach (...). Nie byłoby wtedy początku, a ja sam, zamiast być tym, od którego pochodzi dyskurs, byłbym raczej zdany na przypadkowość jego biegu, niczym niewielkie dopełnienie, punkt jego możliwego zaniku.¹

– jak słusznie zauważył Michael Foucault. Dyskurs dotyczący *rossiców* autora *Popiołów* istniał od dawna – zarówno w krytyce XIX wieku, jak i w literaturoznawstwie XX-wiecznym, prezentującym ujęcie klasyczne. Wiek XXI powinien otworzyć nowe konteksty interpretacyjne i uwspółcześnić już znane. W jednej z najnowszych rozpraw o Żeromskim znajdujemy konstruktywnie sformułowaną tezę:

W przypadku Żeromskiego rzecz wydaje się o tyle intrygująca, że Rosja jest w jego życiu i twórczości wszechobecna. Można powiedzieć, że w jej cieniu przyszedł na świat, spędził dzieciństwo i młodość, że nie dawała mu spokoju w „wieku męskim” i do końca pozostawała jego obsesją. Przez pryzmat złowrogiej roli Rosji, misji dziejowej, jaką sobie wyznaczała, polityki, jaką uprawiała, patrzył na

1 M. Foucault, *Porządek dyskursu*, tłum. M. Kozłowski, Gdańsk 2002, s. 5.

własny naród, na społeczeństwo swojego kraju, na jego głęboko niepokojącą teraźniejszość i niepewną przyszłość. Przez pryzmat literatury rosyjskiej patrzył – w znacznej mierze – na własną, polską. Utwory rosyjskich pisarzy, poznawane w oryginale, dostarczały mu, bodaj na równi z rodzimymi, młodzieńczych wzruszeń i uniesień. Żaden z naszych wybitnych pisarzy nie miał tak ścisłych i długotrwałych, a jednocześnie tak dramatycznie ambiwalentnych w niektórych rejestrach, relacji z Rosją².

W niniejszej monografii wyeksponowany został autor *Popiołów* – klasycy, realistyczny, a także modernistyczny i nowoczesny, chociaż granice między nazwanymi określeniami są płynne. Istniał Żeromski hybrydyczny, a także w sposób organiczny łączący różne nurty światopoglądowe, tendencje stylistyczne w estetyce i poetyce, w unikalny sposób kreowanej przez niego. Zawsze rozpoznawalny przez swoją wykładnię patriotyczną, wpisaną w jego powieści i opowiadania, oczywiście „opętany polskością”, podobnie jak jego rówieśnicy-młodopolanie: Tadeusz Miciński i Stanisław Wyspiański.

Rossica w pełni ujawniły się już w arcydzielnych *Dziennikach* i zakodowane były w poetyce prawie wszystkich ważniejszych jego utworów. W bardzo precyzyjnej, ujawniającej nowe strategie badawcze rozprawie Beaty Utkowskiej, czytamy:

Nie podważając tez o „moskiewskim urazie” Żeromskiego, mających uzasadnienie w licznych literackich i pozaliterackich jego narracjach (by wymienić tylko *Mogilę*, *Szyfowe prace*, *Wierną rzekę*, *Snobizm i postęp*, *Na probostwie w Wyszku*), warto podkreślić, że Rosja w tekstach Żeromskiego funkcjonuje nie tylko na prawach bytu państwowego, ale również tworu kulturowego. Innymi słowy – Rosja to nie tylko car, jego administracja i żołdaci, realnie i krwawo obecni na ziemiach „Przywiślańskiego Kraju”, lecz także rosyjska kultura, mniej rzeczywista, bo odnosząca się do nieuchwytnej sfery emocji i myśli, wywołanych lekturą Puszkina, Gogola, Turgeniewa³.

2 J. Snopek, *Żeromski wobec Rosji. Uwagi wstępne* [w:] *Żeromski. Piękno i wolność*, Białystok–Raperswill 2014–2015, s. 185.

3 B. Utkowska, *Sporny wzorzec rusofobii. Stefan Żeromski wobec Rosji i Rosjan w „Dziennikach”*, „Pamiętnik Literacki” 2013, z. 2, s. 6.

Wprowadzona przez badaczkę perspektywa pozwala uwolnić autora *Popiołów* ze stereotypu „frustrata-rusofoba” i wskazać te obszary, w których następuje jednak akceptacja Rosji. *Rossica* Żeromskiego, sam stosunek do Rosji, powinny być rozpatrywane w ich zmienności i perspektywie historycznej (Rosja carska, Rosja bolszewicka, Rosja mistyczna i inne). Po umownej cezurze roku 1914 pojawiają się odmienne narracje dotyczące *rossiców*, tak w otwartych dyskursach filozoficznych i politycznych, jak i w granicach tekstów artystycznych, przede wszystkim w najbardziej jaskrawym *Przedwiośniu*. Żeromski wrócił w tym utworze do modelu powieści polifonicznej, ale stylistycznie nie powtórzył siebie, bo ta istniała już w sąsiedztwie polifonii architektonicznej występującej w *Próchnie* i *Oziminie* Wacława Berenta, który był poza sferą oddziaływania Dostojewskiego.

W kontekście imagologicznym wyjątkowe miejsce zajmuje opowiadanie *Pavoncello* – utwór zapomniany, kaleczony, zabraniany przez cenzurę PRL-u⁴. A jest to prawdziwa perełka, arcydzieło spuścizny literackiej Żeromskiego. Osią konstrukcyjną tego utworu jest wątek rosyjski, wzmocniony przez poetykę dojrzałej twórczości pisarza. Widoczny jest w nim żywy „nerw” powieści *Uroda życia*, ale pulsujący w odmiennej przestrzeni artystycznej, zmodyfikowanej przez wprowadzenie romansu Rosjanki z Włochem. Żeromski powtórzył tu wiele efektów, znanych z wcześniejszej jego twórczości: szal, namiętność – wyjaskrawione w kreowaniu scen miłosnych, zakończone dramatycznym finałem, przypominającym podobne puenty w powieściach Turgeniewa.

Odzywa się w tym dziele także echo terminowania Żeromskiego w szkole jego mistrzyni Elizy Orzeszkowej, malowanie słowem i rzeźbienie postaci (*O powieściach Teodora Tomasza Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle*), jednakże w formach narracyjnych XX wieku. Mistrzowsko kreowana jest postać muzyka Ernesta Fosca, który jest „najpiękniejszym Włochem w Rzymie, cudem i wzorem rasy łacińskiej”:

4 K. Kościwicz, *Preparowanie dziedzictwa. Pisma Kraszewskiego, Sienkiewicza, Żeromskiego i innych autorów pod cenzorskim nadzorem (1945–1955)*, Białystok 2019.

Ze wszystkiego pozostała tylko ta sama szatańska uroda. Włosy z odcieniem po prostu fioletowym – źródło przezwiska „Pavoncello”, Pawik – oczy piękności czarodziejskiej, usta, zęby, kształt głowy i wspinała gracia całej postaci. W kapeluszu ze skrzydłami obwisłymi czy nie – w zrzedzonym czy nowiusieńkim korcie, ogolony do cna czy fiolkowy od nie skrobanych w ciągu kilku dni policzków, warg i brody⁵.

Postać petersburżanki Zinaidy (rzadkie imię rosyjskie, zaczerpnięte z *Pierwszej miłości* Turgieniewa) Szczebieniew, żony zamożnego rosyjskiego adwokata, jak też innych bohaterek (Anny Kareniny albo Ewy Pobratyńskiej), jest „rozproszona” po całym tekście, rozłożona na różne zewnętrzne „sygnały”, z których składa się jej portret psychologiczny, odbijający piękno i duchowość: „zapach perfum”, „biały blask zębów”, „karmin ust”, „lazurowe oczy” i inne.

Zinaidę i Ernesta zbliżyło podziwianie posągu greckiej tancerki w galerii. Rosjanka w jego oczach utożsamiała się z oglądaną rzeźbą, przekształciła się niejako w żywą driadę. Bohater odprawia jakby podwójne nabożeństwo, modli się do posągu i obserwującej go kobiety.

Najgłębiej charakteryzuje bohaterkę jej porównanie przez Ernesta do posągu greckiej tancerki, co przynajmniej częściowo odsłania głębię jej kobiecości:

Była bowiem w tym posągu zawarta jak gdyby suma kobiecości, obraz tego, co we wszystkich kobietach, razem wziętych, jest ich najsubtelniejszym urokiem, tajemniczym zapachem, piękną najistotniejszą, mocą sekretną, odurzającą jako zakłęcie, które niweczy wolę. Marzenia męskiej młodości, wszechwładnie i ze wszech stron, zawsze i w każdym swoim objawie ogarnięte przez kształt kobiecy, przesycone nim od początku swego do końca, wcieliły się w bryłę tego marmuru. Nie było w tym artystycznej kontemplacji dzieła sztuki, lecz zawrót głowy, duszenie w sercu, niewiadomość w myślach i szłał nerwów⁶.

Los pięknej Rosjanki ułożył się tragicznie, podobnie jak w wypadku niejednej bohaterki Turgieniewa. Z drugiej strony występują tutaj

5 S. Żeromski, *Wybór opowiadań*, oprac. A. Hutnikiewicz, Wrocław 1971, s. 448.

6 Tamże, s. 453.

związki autotekstualne z *Przedwiośniem*, w której to powieści Cezary Baryka, uwikłany w dzieje wojny domowej i rewolucji na Zakaukaziu, zastanawia się nad losem zabitej pięknej Gruzinki, którą widzi na jednym z powozów podczas sprzątania miasta z trupów. Zinaida została zabita przez bolszewików.

W badaniach *rossiców* Żeromskiego krzyżuje się komparatystyka klasyczna i nowoczesna⁷ (kulturowa, dyskursywna). Do interpretacji utworów Żeromskiego i pisarzy rosyjskich można wracać w kontekstach rozszerzonych, włączając paraliteraturę oraz uwzględniając utajony dyskurs i polifoniczność niektórych powieści.

Ciąg dalszy badań *rossiców* potrzebuje rozszerzenia kontekstów: *rossica* autora *Dziejów grzechu* i innych autorów polskich.

W tym wymiarze badawczym powinny powstać odpowiednie zbliżenia i kontrasty.

Maria Dąbrowska na przykład zanotowała:

przez Czechowa lepiej niż przez Tołstoja czy nawet Dostojewskiego poznałam Rosję i nabrałam ostatecznego wstrętu do tego kraju wszy, karaluchów, dręczonych zwierząt, niewolniczych ludzi o mrocznych duszach, chronicznego obłądu i władców, i poddanych⁸.

Swoistą repliką na obraz Rosji u Dąbrowskiej jest notatka diarystyczna Iwaszkiewicza z dnia 10 czerwca 1967 roku:

Cóż znaczy ten ból serca sprzed miesiąca, kiedy dziś spoglądam na wszystko, co w ciągu tego miesiąca przeżyłem. Tydzień w Moskwie – w tym dwa dni cudownej podróży do „starej Rusi”, Zagorsk, Rostow Wielikij, Peresławł Zaleskij, wreszcie Jarosławł, coś tak pięknego w dwa czerwcowe, nie majowe dni upału z bzami w kwiatkach i z tymi nadzwyczajnymi cerkwiami⁹.

Przytoczmy również fragment dyskursu imagologicznego z *Dzienników* Iwaszkiewicza:

7 *Komparatystyka dla humanistów*, red. nauk. M. Dąbrowski, Warszawa 2011.

8 M. Dąbrowska, *Dzienniki powojenne 1950–1954*, Warszawa 1997, s. 205.

9 I. Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1964–1980*, Warszawa 2011, s. 152.

I oczywiście to wiecznie polskie włączenie za sobą własnych problemów, o których nikt nic nie wie i które nikogo nie interesują. I jak to nawet wytłumaczyć? Co może czuć cudzoziemiec, czytając *Dumę o hetmanie*? Dosłownie nic. Ale gdyby Żeromski był Francuzem czy Anglikiem, byłby komentowany i czytany jak Claudel czy Eliot, do których *Duma o hetmanie* bardzo się zbliża. Niestety, plus cały konflikt Kremla Żółkiewskiego samozwańca i Cecory. Spraw, które już nikogo prócz nas nie obchodzą. I nas one n a r a z i e nie obchodzą. Ale jeszcze do nich wrócimy. I stąd właśnie Colleoni jest jakąś naszą, polską postacią – i mamy do niego własny, polski stosunek. Tu cała tragedia. My żyjemy życiem Europy, ale Europa naszego życia nie wchłania. I Rosja też nie. N a r a z i e nie. (Dwa na razie!!)¹⁰.

Semantyczne pole artystyczne *rossików* autora *Wiernej rzeki* wchłania czołowych klasycznych pisarzy rosyjskich, działają w nim odpowiednie strategie estetyczne. Artur Hutnikiewicz stwierdził o Żeromskim:

Ostatecznie odda pierwszeństwo pisarzom, którzy ostrość obserwacji łączą z idealnym polotem i głęboko osobistym odczuciem rzeczy. Tołstoj i Turgieniew staną się jak gdyby ową idealną, wymarzoną granicą, ku której będzie usiłował przybliżyć swoją własną sztukę¹¹.

Turgieniew i Tołstoj tkwili w tradycji klasycznej, ciągle modyfikowanej, kreatywnie ujmowanej przez autora *Wilgi*, ujawniali w pewnym stopniu fuzję horyzontów w ujęciu hermeneutycznym. Antoni Czechow odbił się w poetyce Żeromskiego, w jego XX-wiecznych opowiadaniach egzystencjalnych. Obaj artystycznie badali etos inteligenta, który kształtował się w końcu XIX stulecia i stał się normą w wieku XX. Żeromski genialnie połączył w swoich artystycznych inspiracjach doświadczenia pisarzy antagonicznych, zintegrował różne typy psychologii twórcy *Wojny i pokoju* oraz autora *Biesów*. Tołstoj zadawał aktualne nie tylko dla XIX wieku pytania i na nie odpowiadał, Dostojewski zadawał pytania, na które nie ma odpowiedzi do dzisiaj.

10 J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1956–1963*, Warszawa 2010, s. 50.

11 A. Hutnikiewicz, *Wstęp* [w:] S. Żeromski, *Wybór opowiadań*, oprac. A. Hutnikiewicz, Wrocław 1971, s. XLI.

Żeromski jest aktualny dla XXI wieku, jednakże pod tym kątem nie jest jeszcze wystarczająco rozpoznany. Marek Kochanowski wskazuje na ponadczasowość powieści *Dzieje grzechu* i jej bohaterów:

Są to postacie mierzące się z nowoczesnymi problemami, jak kryzys wiary, destrukcja tradycyjnych zachowań w zakresie miłości, anomia rodziny i przyjaźni, brutalizacja życia erotycznego, brak zakorzenienia wyrażający się bezdomnością i poszukiwaniem domostwa, skazaniem bohaterów na wieczne podróżowanie, wygnanie, tułactwo. Postacie Żeromskiego nie dochodzą do żadnej postliminalnej struktury, nie współuczestniczą w jej tworzeniu ani w innych formach włączenia. Zatrzymują się w fazie ciągłej potencjalności, w wiecznym przejściu, w zawieszeniu spowodowanym separacją, odłączeniem od kontekstu, z którego wyszli¹².

Żeromski stawia pytania, na które szuka odpowiedzi odbiorca ponowoczesny.

Autor *Urody życia* wprowadził Dostojewskiego do kontekstu literatury polskiej XX wieku, w którym dostrzegamy, między innymi, znaczące imiona: Andrzej Strug, Zofia Nałkowska, Aleksander Wat, Witold Gombrowicz, Czesław Miłosz, Gustaw Herling-Grudziński, Stanisław Lem, Adolf Rudnicki, Tadeusz Różewicz, Stefan Chwin. I ten aspekt jest zupełnie niezbadany.

12 M. Kochanowski, *Melodramatyzm i powieść (Żeromski, Mniszkówna, Strug). Od rytuału do sensacji*, Białystok 2015.

АНДЖЕЙ БАРАНОВ

Rossica Стефана Жеромского. Избранные контексты и дискурсы

Резюме

Монография посвящена литературно-эстетическим связям Стефана Жеромского с Россией. Книга состоит из введения, шести глав, заключения и библиографии.

В вводной части мотивируется выбор темы и обозначена методология исследования. В первой главе интерпретируются польско-русские литературные связи XIX века и рубежа XIX – XX столетий. Они были динамичны с обеих сторон, можно говорить о воздействии как русской литературы на польскую, так и польской на русскую. Творческое наследие Жеромского фокусирует специфику рецепции и перцепции связей.

Во второй главе рассматриваются *Дневники* польского писателя как оригинальное художественное явление и важнейший источник дискурсивного подхода интерпретации его поэтики.

В третьей главе анализируются малые повествовательные формы Жеромского в сопоставлении с рассказами и новеллами Ивана Тургенева и Антона Чехова – семантика и специфика художественности, контактно-генетические связи, типологические аналогии.

В четвертой главе обозначена специфика художественного психологизма Жеромского и Льва Толстого на основе сопоставле-

ния произведений польского (*Сизифов труд, Пепел, История греха* и др.) и русского (трилогия *Детство. Отрочество. Юность*, а также *Война и мир, Анна Каренина* и др.) писателей.

Классические формы психологизма ранних произведений Жеромского соотносимы с «диалектикой души» русского писателя. Психологический анализ содержит этический потенциал, строится на жизненном правдоподобии художественно представляемых явлений, поисках абсолютной духовности. Однако Жеромский отходит от реалистической манеры и главным для него становится модернистский эксперимент.

Пятая и шестая главы обращены к поэтике Жеромского в сопоставлении с творчеством Федора Достоевского. Подключены контексты, связанные с рецепцией автора *Преступления и наказания* у его предшественников и ровесников в польской литературе – Элизы Ожешко, Генрика Сенкевича и Болеслава Пруса.

Автор *Пепла* признавался в *Дневниках* о художественном соперничестве с Достоевским, что прежде всего отразилось в романах *История греха* и *Краса жизни* – полифония, отличающийся от толстовского психологизм, феномен подполья, крайний драматизм, связь с лирикой, специфические черты онирической поэтики. Автор *Истории греха* свое понимание поэтики Достоевского изложил в *Дневниках*. Это были признания особого эстетического звучания, свидетельствующие о том, что состоялся «взрыв» тех сил и активизация импульсов, которые в национальной традиции, связанной с рецепцией русского писателя, накапливались подспудно. Сама открытость *Дневников* Жеромского, разомкнутость их художественной формы, напрямую инспирировавших поэтику его романов, позволили ему перенести дух и эстетику Достоевского непосредственно в творчество, однако с известным ограничением, которое можно назвать мудрым – писателю самому удалось полифонически выдержать дистанцию по отношению к Достоевскому. «Фантастический реализм» Достоевского и модернизм Жеромского содержат сходные «точки опоры».

Отношение Жеромского к России было неоднозначным и амбивалентным. Он гениально соединил в своем творческом на-

следии эстетический опыт писателей-антагонистов (Толстого и Достоевского), создал оригинальные художественные тексты, экспонирующие важную для XXI века проблематику. Благодаря Жеромскому Достоевский стал интегральной частью духовной жизни Польши.

В процессе интерпретации связей Жеромского с Россией классическая компаративистика корреспондирует с новейшей – культурной и дискурсивной. Как справедливо заметил Мишель Фуко, у дискурса нет ни начала, ни конца. Возможно дискурсивное «расширение» исследуемых контекстов Жеромского. Эстетический дискурс пересекается с иными – историческим, политическим, имагологическим и др.

В заключительной части монографии подводятся итоги исследования и намечается перспектива дальнейших возможных интерпретаций.

ANDRZEJ BARANOW

Rossica
Stefan Żeromski. Selected contexts
and discourses summary

The monograph is devoted to discussing the aesthetic and literary relations of Stefan Żeromski with Russia. The book consists of an introduction, six chapters, a summary and related bibliography.

In the introduction, the choice of topic and research methodology are explained. The first chapter interprets Polish-Russian literary associations during the 19th century up to its turn with the 20th century. They were mutually dynamic and as such we can talk about the impact of Russian literature on Polish literature and vice versa. Żeromski's creative output seems to focus on the specifics of their perception and makeup.

The second chapter analyses the writer's *Journals* as an original artistic phenomenon and the most important source of the discursive approach to the interpretation of his poetics.

In the third chapter, small narrative forms of Żeromski's writings are interpreted in comparison with the tales and novels of Ivan Turgenev and Antoni Chekhov: the semantics and specificity of artistry, contact-genetic relationships and typological analogies.

The fourth chapter highlights the specificity of the literary psychology of Żeromski and Leo Tolstoy on the basis of the juxtaposition of the works of the Polish writer (*The Labours of Sisyphus, Ashes, Wages of Sin,*

among others) and the Russian writer (the *Childhood*, *Boyhood* and *Youth* trilogy, *War and Peace*, *Anna Karenina*, etc.).

The classic forms of the psychologism of Żeromski's early works are comparable to the 'dialectics of the soul' of the Russian writer. Psychological analysis contains ethical potential and is constructed on the life probability of artistically presented phenomena and the search for absolute spirituality. However, Żeromski relinquishes his realistic mannerism in favour of the modernist experiment which is more important to him.

Chapters five and six are directed towards Żeromski's poetics in its collision with the works of Fyodor Dostoyevsky. Contexts related to the reception of the author of *Crime and Punishment* by Żeromski's predecessors and peers in Polish literature are also introduced – Eliza Orzeszkowa, Henryk Sienkiewicz and Bolesław Prus.

The author of *Ashes* confided in the *Journals* about the wish for the artistic rivalry with Dostoyevsky, which primarily reflected in the novels *Wages of Sin* and the *Beauty of Life*: polyphony, differing from Tolstoy's psychologism, underground phenomenon (podpolja), inherent drama, lyricism and other specific features. The author of the *Wages of Sin* presented in the *Journals* his understanding of Dostoyevsky's poetics. These were confessions with a special aesthetic tone, which testified to the fact that the "explosion" of these forces and an activation of impulses took place, which in the national tradition associated with the perception of the Russian writer, accumulated internally. The openness of Żeromski's *Journals*, the loosening of their artistic form, which directly inspired the poetics of his novel, allowed him to transfer the spirit and aesthetics of Dostoyevsky directly to his work, however, with some limitation that can be described as wise: the writer managed to polyphonically distance himself from Dostoyevsky. Dostoyevsky's 'fantastic realism' and Żeromski's 'modernism' contain similar 'support points'.

Żeromski's attitude towards Russia was both ambiguous and ambivalent. In his creative oeuvre he brilliantly combined the aesthetics of antagonist writers (Tolstoy and Dostoyevsky), created original texts evoking problems that still remain relevant in the 21st century. And,

thanks to Żeromski, Dostoyevsky became an integral part of Polish spiritual life.

In the course of interpreting Żeromski's relations with Russia, classical comparative studies correspond to the latest – cultural and discursive. As Michael Foucault rightly pointed out, the discourse has neither beginning nor end. Discursive 'extension' of the studied contexts of Żeromski is possible. Aesthetic discourse crosses with others – historical, political, imagological, etc.

The final part of the monograph summarises the research results and outlines the perspective of possible further interpretations.

BIBLIOGRAFIA

Literatura podmiotu

- Czechow A., *Połnoje sobranije soczinienij i pisiem w 30 tomach*, Moskwa 1974–1983.
- Dostojewski F., *Biesy*, przeł. T. Zagórski, Kraków 2015.
- Dostojewski F., *Bracia Karamazow*, Wrocław 2013.
- Dostojewskij F., *Połnoje sobranije soczinienij w 30 tomach*, Leningrad 1972–1988.
- Dostojewski F., *Zbrodnia i kara*, Warszawa 1979.
- Prus B., *Kroniki*, oprac. Z. Szweykowski, t. 5–20, Warszawa 1957–1970.
- Prus B., *Lalka*, t. 1–2, Wrocław 1991.
- Sienkiewicz H., *Bez dogmatu*, Warszawa 1949.
- Tołstoj L., *Połnoje sobranije soczinienij w 90 tomach*, Moskwa 1928–1964.
- Tołstoj L., *Wojna i pokój*, przeł. A. Stawar, Warszawa 1978.
- Turgieniew I., *Połnoje sobranije soczinienij i pisiem w 28 tomach*, Moskwa 1960–1968.
- Żeromski S., *Dzieje grzechu*, t. 1–2, Warszawa 1974.
- Żeromski S., *Dzieła*, red. S. Pigoń, Warszawa 1956–1963.
- Żeromski S., *Dzienniki*, oprac. i przedmowa J. Kądziała, t. 1–5, Warszawa 1963–1965.
- Żeromski S., *Dzienniki (wybór)*, oprac. i wstęp J. Kądziała, Wrocław 1980.
- Żeromski S., *Nowele i opowiadania*, Warszawa 1956.
- Żeromski S., *Pisma różne*, t. 1, Warszawa 1963.
- Żeromski S., *Pisma zebrane*, Warszawa 1981.
- Żeromski S., *Popioły*, t. 1–3, Warszawa 1983.
- Żeromski S., *Projekt Akademii Literatury Polskiej*, Warszawa 1929.
- Żeromski S., *Sędzia – „Obrusiciel”* [w:] S. Żeromski, *Elegie i inne pisma literackie i społeczne*, oprac. W. Borowy, Warszawa–Kraków 1928.
- Żeromski S., *Snobizm i postęp*, Warszawa 1929.
- Żeromski S., *Uroda życia*, Warszawa 1974.
- Żeromski S., *Wybór opowiadań*, oprac. A. Hutnikiewicz, Wrocław 1971.

Literatura przedmiotowa

- Agapkina T., *Rosyjskie kontakty Stanisława Przybyszewskiego* [w:] *Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza*, Wrocław 1982.
- Aniczko E., *Literaturnyje obrazy i mnienija*, Sankt-Petersburg 1903.
- Aniczko E., *K. Balmont* [w:] *Russkaja literatura XX wieka*, red. S.A. Wiengierow, Moskwa 1914.
- Araszkiewicz F., *Prus i jego ideały życiowe*, Lublin 1925.
- Awierincew S., *Poetika rannie-wizantijskoj literatury*, Moskwa 1977.
- Bachtin M., *Problemy poetiki Dostojewskiego*, Moskwa 1979.
- Bacvis C., *Mysli cudzoziemca o Żeromskim* [w:] *Żeromski. Z dziejów recepcji twórczości (1895–1964)*, Warszawa 1975.
- Balmont K., *Morskoje swiezczenije*, Sankt-Petersburg 1910.
- Bar A., *Charakterystyka i źródła powieści Kraszewskiego*, Warszawa 1924.
- Bazela E., *Los kobiety w twórczości L. Tołstoja i Żeromskiego*, „*Studia Polono Slavica Orientalia. Acta Litteraria*”, t. 1.
- Białokozowicz B., *Lew Tołstoj w wospriatii polskich pisatielej*, „*Československa Rusistika*”, 1978, nr 5.
- Białokozowicz B., *Lwa Tołstoja związki z Polską*, Warszawa 1966.
- Białokozowicz B., *Rodstwiennost', prejemstwiennost', sowriemiennost'*, Moskwa 1980.
- Białokozowicz B., *„Wojna i pokój” Tołstoja a „Trylogia” Sienkiewicza i „Popioły” Żeromskiego* [w:] B. Białokozowicz, *Z dziejów wzajemnych polsko-rosyjskich związków literackich*, Warszawa 1971.
- Bielinskij W., *Połnoje sobranije soczinienij*, Moskwa 1953–1958.
- Bielyj A., *Tragedija tworczestwa. Dostojewskij i Tołstoj*, Moskwa 1911.
- Birkenmajer J., *Prace o Sienkiewiczu*, „*Pamiętnik Literacki*” 1935.
- Boniecki E., *Struktura „Nagiej duszy”. Studium o Stanisławie Przybyszewskim*, Warszawa 1993.
- Borowy W., *Stefan Żeromski*, „*Warszawianka*” 1925, nr 320.
- Boy-Żeleński T., *Reflektorem w mrok*, Warszawa 1985.
- Briusow W., *Ziennaja os'*, Moskwa 1907.
- Brückner A., *Historia literatury rosyjskiej*, t. 2, Lwów 1921–1922.
- Brückner A., *Dzieje kultury polskiej*, Kraków 1946.
- Brzoza H., *Dostojewskij. Prostory dwiżuszczegosia soznania*, Poznań 1992.
- Bunin I., *Sobranije soczinienij*, t. 5, Moskwa 1956.

- Burek T., *Problemy wojny, rewolucji, niepodległości w zwierciadle prozy narracyjnej* [w:] *Literatura polska 1918–1932*, Warszawa 1932.
- Bursow B., *Licznost' Dostojewskogo*, Leningrad 1979.
- Chajencka M., *Lew Tołstoj, Stefan Żeromski i Charles Dickens. Z badań porównawczych nad powieścią autobiograficzną. Dzieciństwo. Lata chłopięce. Młodość. Syzyfowe prace. Dawid Copperfield*, „Studia Polono Slavica Orientalia” 1979, Acta Literaria, t. 5.
- Chraniewicz K., *Oczerki nowiejszej polskoj litieratury. Stefan Żeromskij*, „Nowyj żurnal inostrannoj litieratury”, 1903, nr 12.
- Chrzanowski I., *Studia i szkice, rozprawy i krytyki*, t. 1–2, Kraków 1938.
- Cybienko J. Z., *Iz istorii polsko-russkich litieraturnych swiaziej XIX–XX w.*, Moskwa 1978.
- Cybienko J. Z., *Turgieniew i polskaja litieratura*, Moskwa 1983.
- Czachowski K., *Obraz współczesnej literatury polskiej*, Warszawa 1972.
- Czernyszewski N., *Połnoje sobranije soczinienij w 15 tomach*, Moskwa 1947.
- Czuchnowa E., *Żeromski w szkole Turgieniewa* [w:] *Stefanowi Żeromskiemu w setną rocznicę urodzin*, red. S. Zabierowski, Katowice 1967.
- Dawydow S., *Żizn odinokoj duszi. O Stanisławie Przybyszewskom*, Moskwa 1911.
- Dąbrowska M., *Dzienniki powojenne 1950–1954*, Warszawa 1997.
- Dąbrowski M., *Komparatystyka dyskursu / Dyskurs komparatystyki*, Warszawa 2009.
- Degen E., *Stefan Żeromskij*, „Russkoje bogatstwo”, 1901, nr 7.
- Dionini A., *U istokow christianstwa*, Moskwa 1989.
- Diuriszin D., *Teoria medziliterarneho procesa*, Tatran 1985.
- Diuriszin D., *Teorija srawnitielnogo izuczenija litieratury*, Moskwa 1979.
- Dłubak W., *Obraz wsi w świetle „Chłopów” Reymonta i powieści „Rok” W.W. Mujżela*, „Łódzkie Towarzystwo Naukowe. Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Naukowych” 1971, R. XXV.
- Dnieprow W., *Idiei. Strasti. Postupki. Iz chudożestwiennogo opyta Dostojewskogo*, Leningrad 1978.
- Drogoszewski A., *Eliza Orzeszkowa. 1841–1910*, Warszawa 1933.
- Dużyk J., *Władysław Orkan*, Warszawa 1975.
- Dygasiniński A., *Listy*, oprac. J.Z. Jakubowski, A. Górski, T. Nuchowski, Wrocław 1972.
- Dzieje Katedry Historii Literatury Polskiej w Uniwersytecie Jagiellońskim*, Kraków 1965.
- Eile S., *Antypowieści Micińskiego a estetyka młodopolska* [w:] *Studia o Micińskim*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1979.

- Eile S., *Legenda Żeromskiego* [w:] *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 1, Warszawa 1965.
- Foucault M., *Porządek dyskursu*, przeł. M. Kozłowski, Gdańsk 2002.
- Frank S., *Filosoofskije otkrytija Dostojewskiego*, Moskwa 1995.
- Głowala W., *Sentymentalizm i pedantaria. O systemie estetycznym K. Irzykowskiego*, Wrocław 1972.
- Gofsztetter L., *Gienrik Sienkiewicz*, „Siewier”, 1897, nr 52.
- Gorkij M., *Sobranije soczinienij*, Moskwa 1953.
- Grabowski T., *Krytyka literacka w Polsce w epoce realizmu i modernizmu*, Poznań 1934.
- Gribowska A., *Eliza Orzeszko i russkaja litieratura*, „Dokłady i soobsczczenija Lwowskiego gosudarstwiennogo uniwersitieta im. I. Franko, wyp. 7, 1957.
- Gromow P., *Kniga o Czechowie*, Moskwa 1989.
- Grzegorzczak F., *Lew Tołstoj w Polsce*, Warszawa 1964.
- Grzegorzczak F., *Z dziejów recepcji L. Tołstoja w Polsce*, „Przegląd Humanistyczny” 1961, nr 6.
- Grzymała-Siedlecki A., *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim*, Kraków 1967.
- Gudimowa G., „*Zapiski ochotnika*” i *rannije rasskazy Żeromskiego* [w:] *Litieratura sławianskich narodow*, Moskwa 1961.
- Gulecka K., *Dąbrowski i Tołstoj*, „Kamena” 1961, nr 9.
- Hutnikiewicz A., *Młoda Polska*, Warszawa 1994.
- Hutnikiewicz A., *Wstęp* [w:] S. Żeromski, *Wybór opowiadań*, oprac. A. Hutnikiewicz, Wrocław 1971.
- Hutnikiewicz A., *Żeromski*, Warszawa 1987.
- Ilmurzyńska H., Stębowska A., *Księgozbiór B. Prusa*, Warszawa 1965.
- Irzykowski K., *Notatki z życia*, Warszawa 1964.
- Irzykowski K., *Pierwszy bilans Przybyszewskiego i jego rehabilitacja*, „Wiadomości Literackie” 1926, nr 1.
- Iwaszkiewicz J., *Drugi tom „Dzienników” Żeromskiego*, „Nowa Kultura” 1954, nr 48.
- Iwaszkiewicz J., *Dzienniki 1956–1965*, Warszawa 2010.
- Iwaszkiewicz J., *Dzienniki 1964–1980*, Warszawa 2011.
- Iwaszkiewicz J., *Ludzie i książki*, Warszawa 1983.
- Iwaszkiewicz J., *Rozmowy o książkach*, Warszawa 1983.
- Iz archiwa F. M. Dostojewskiego. „Prestuplenije i nakazanie”. Niezdannyje matieriały*, Moskwa – Leningrad 1931.

- Jabłonowski R., *Wspomnienia. 1905–1928*, Warszawa 1962.
- Jackiewicz M., *Tołstoj na scenach polskich (1898–1976)*, „Studia Polono Slavica Orientalia” 1979, t. 5.
- Jacymirskij A., *Piewiec stradanij błagorodnych dusz (Stefan Żeromskij i jego powieści)*, „Russkaja mysl” 1906, nr 10.
- Jacymirskij A., *Žurnalnoje obozrienije*, „Russkaja mysl”, 1906, nr 4.
- Jakowlew E., *Iskusstwo i mirowyje religii*, Moskwa 1987.
- Jakóbiec M., *Czechow i literatura polska*, „Slavia Orientalis” 1961, nr 3.
- Janaszek-Ivaničkova H., *Kształtowanie się poglądów Stefana Żeromskiego na inteligencję w epoce „Dzienników” 1882–1891 [w:] Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 1, *Młoda Polska*, Warszawa 1965.
- Janaszek-Ivaničkova H., *Świat jako zadanie inteligencji*, Warszawa 1971.
- Jazukiewicz-Osełkowska L., *Fiodor Dostojewski w twórczości Stanisława Brzozowskiego i Stefana Żeromskiego*, Warszawa 1980.
- Kasprowicz J., *W królestwie ciemności*, „Kurier Lwowski” 1900, nr 42.
- Kaszewski Z., *Tadeusz Rittner [w:] Literatura okresu Młodej Polski*, t. 2, Warszawa 1967.
- Kaszina N., *Estetika F. M. Dostojewskiego*, Moskwa 1989.
- Katajew W., *Proza Czechowa*, Moskwa 1979.
- Kądziała J., Szymański A. [w:] *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, t. 4, Warszawa 1971.
- Kądziała J., *Wstęp [w:] S. Żeromski, Dzienniki (wybór)*, Wrocław 1980.
- Kielak D., *Sprawa unicka w utworach Stefana Żeromskiego i Władysława Reymonta [w:] Martyrologia Unitów Podlaskich w świetle najnowszych badań naukowych. Unicy Podlascy*, t. 1, Siedlce 1996
- Klaus E., *Paskal*, Moskwa 1971.
- Kochanowski M., *Melodramatyzm i powieść (Żeromski, Mniszkówna, Strug). Od rytuału do sensacji*, Białystok 2015.
- Kochańczyk A., *Stefana Żeromskiego droga do literatury [w:] Klucze do Żeromskiego*, Lublin 2003.
- Kołodziejczyk E., *Bibliografia słowianoznawstwa polskiego*, Kraków 1911.
- Komparatystyka dla humanistów*, red. nauk. M. Dąbrowski, Warszawa 2011.
- Kościewicz K., *Preparowanie dziedzictwa. Pisma Kraszewskiego, Sienkiewicza, Żeromskiego i innych autorów pod cenzorskim nadzorem (1945–1955)*, Białystok 2019.
- Kozłowski L., *Iz zapadnoj litieratury*, „Wiestnik znanija”, 1909, nr 11–12.

- Kozłowski L., *Stefan Żeromski i tragiedija polskoj intelliigentiji*, „Russkoje bogatstwo”, 1913, nr 4.
- Kozłowski L., „Właśc ziemli” w polskiej literaturie, „Russkije wiadomości”, 1910, nr 131.
- Krejči K., *Czeszsko-russkije i słowacko-russkije literaturnyje odnoszenija*, Moskwa 1968.
- Krzyżanowski J., *Henryka Sienkiewicza żywot i sprawy*, Warszawa 1964.
- Krzyżanowski J., *Twórczość Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1970.
- Krzyżanowski J., *W kręgu wielkich realistów*, Kraków 1962.
- Kucharski J., *Twórczość Stefana Żeromskiego w latach 1882–1895. Dzienniki, opowiadania, nowele*, Gdańsk 1974.
- Kulczycka-Saloni J., *Dostojewski w Polsce*, „Miesięcznik Literacki” 1972, nr 3.
- Kulczycka-Saloni J., *Pozytywizm i Żeromski*, Warszawa 1977.
- Kurkowska H., *Młody Żeromski a język rosyjski* [w:] *Stefan Żeromski. W pięćdziesiątą rocznicę śmierci*, Warszawa 1977.
- Kurkowska H., *O Żeromskim z żalem* [w:] *Żeromski. Tradycja i eksperyment*, red. A. Janicka, A. Kowalczykowa, G. Kowalski, Białystok–Rapperswil 2013.
- Lange A., *Stefan Żeromski. Opowiadania*, „Przegląd Tygodniowy” 1985, nr 17.
- Lechoń J., *Dziennik*, t. 1, Londyn 1956.
- Literatura polska od średniowiecza do pozytywizmu*, oprac. J. Pietrusiewiczowa in., Warszawa 1975.
- Literaturnoje nasledstwo*, t. 83, Moskwa 1971.
- Lwow G., *Duch polskiej kultury* [w:] „Russkaja mysl”, 1915, nr 9.
- Ławski J., *Żeromski. Wolta w kanonie* [w:] *Żeromski. Tradycja i eksperyment*, red. A. Janicka, A. Kowalczykowa, G. Kowalski, Białystok–Rapperswil 2013.
- Łoch E., *Twórczość nowelistyczna Ignacego Maciejewskiego-Sewera*, Wrocław 1971.
- Łosiew A., *Oczierki anticznego simwoliczma i mifologii*, Moskwa 1930.
- Maciejewska I., *Leopold Staff*, Warszawa 1965.
- Madey J., Laskowski M., *Ruch wolnościowy młodzieży szkolnej w Sandomierzu (1899–1906)*, „Niepodległość” 1935, t. 12.
- Markiewicz H., *Literatura pozytywizmu*, Warszawa 1986.
- Markiewicz H., *Prus i Żeromski*, Warszawa 1964.
- Matuszek G., *Der Geniale Pole? Niemcy o Stanisławie Przybyszewskim (1892–1992)*, Kraków 1996.
- Matuszek G., *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny*, Kraków 2002.
- Melkowski S., *Poglądy estetyczne i działalność krytycznoliteracka Bolesława Prusa*, Warszawa 1963.

- Michajłowa-Sztern S., *Kritika i bibliografija*, „Sowriemiennyj mir”, 1916, nr 10.
- Mortkowicz-Olczakowa H., *O Stefanie Żeromskim*, Warszawa 1964.
- Moskwin A., *Stanisław Przybyszewski w kulturze rosyjskiej końca XIX – początku XX wieku*, Warszawa 2007.
- Mucha B., *Michał Lermontow w literaturze polskiej lat 1841–1914*, Warszawa 1975.
- Nałkowska Z., *Dzienniki*, oprac. H. Kirchner, t. 2, Warszawa.
- Okońska A., *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1971.
- Olaszek B., *I. Turgieniew w „Dziennikach” S. Żeromskiego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego. Nauki Humanistyczno-Społeczne” 1973, seria 1, z. 97.
- Orłowski J., *Niekrasow w Polsce*, Warszawa 1982.
- Orzeszkowa E., *Listy zebrane*, t. 1–7, Wrocław 1959.
- Orzeszkowa E., *Pisma krytycznoliterackie*, Wrocław–Kraków 1959.
- Papierny Z., *Zapisnyje kniżki Czechowa*, Moskwa 1976.
- Parnicki T., *Leonow a Dostojewski*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1935, nr 41.
- Paskal B., *Mysli*, Sankt-Petersburg 1888.
- Paszek J., *Żeromski*, Wrocław 2001.
- Pautkin A., *Istoriczeskij roman G. Sienkiewicza i russkaja literatura* [w:] „Wiesticnik Moskowskogo uniwersiteta”, sierija 9. Filologija, 1997, nr 1.
- Pazukiewicz S., *Konstanty Balmont* [w:] K. Balmont, *Jan Kasprowicz, poeta duszy polskiej*, Częstochowa 1928.
- Pigoń S., *Władysław Orkan*, Kraków 1958.
- Piołun-Noyszewski S., *Stefan Żeromski. Dom, dzieciństwo i młodość*, Warszawa 1928.
- Pisarze i krytycy. Z recepcji nowożytnej literatury rosyjskiej w Polsce*, Wrocław 1975.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Wstęp* [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław 1977.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Somnambulicy, dekadenci, herosi*, Kraków 1985.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1992.
- Połonskij L., *Sowriemiennyj polskij roman*, „Wiesticnik Jewropy”, 1906, ks. 6.
- Późniak T., *Dostojewski a modernizm polski*, „Przegląd Humanistyczny” 1971, nr 5.
- Pronaszko A., *Zapiski scenografa*, Warszawa 1976.
- Przybyła Z., *„Lalka” Bolesława Prusa. Semantyka – kompozycja – konteksty*, Rzeszów 1995.
- Przybyszewski S., *Moi współcześni. Wśród obcych*, Warszawa 1926.
- Puszkin A., *Sobranije soczinienij w 10 tomach*, Moskwa 1985.

- Ratuszna H., *Wieczność w człowieku. O młodopolskiej świadomości śmierci w twórczości Stanisława Przybyszewskiego*, Toruń 2005.
- Rorty R., *Przygodność, ironia, solidarność*, przeł. W.J. Popowski, Warszawa 1996.
- Russkaja i polskaja literatura konca XIX – naczala XX w., Moskwa 1981.
- Rzewuska E., *O dramaturgii Tadeusza Micińskiego*, Wrocław 1977.
- Sariusz-Zaleski S., *Mysli humorysty o życiu*, Warszawa 1902.
- Semczuk A., *L.N. Tołstoj w polskiej krytyce (1899–1908)* [w:] „Jasnopoliński sbornik”, Tuła 1960.
- Semczuk A., *Turgieniew*, Warszawa 1988.
- Sielicki F., *Dostojewski w kręgu pisarzy polskich na przełomie XIX–XX wieku*, „Przegląd Humanistyczny” 1971, nr 5.
- Sielicki F., *Z dziejów sławy Iwana Turgieniewa w Polsce (1918–1939)*, „Slavia Orientalis” 1961, z. 3.
- Sienkiewicz H., *O Tołstoju* [w:] H. Sienkiewicz, *Pisma zapomniane i niewydane*, Lwów 1922.
- Sienkiewicz H., *Pisma zapomniane i niewydane*, Lwów 1922.
- Sieroszewski W., *Dzieła*, t. 18, Kraków 1961.
- Snopek J., *Żeromski wobec Rosji. Uwagi wstępne* [w:] *Żeromski. Piękno i wolność*, red. A. Janicka, I.E. Rusek, G. Czerwiński, Białystok–Rapperswil 2014–2015.
- Sokolnicki M., *Czternaście lat*, Warszawa 1933.
- Sołowjew W., *Sobranije soczinienij*, Sankt-Petersburg 1907.
- Spytkowski J., *S. Brzozowski estetyk-krytyk*, Kraków 1939.
- Sten J., *Młoda Polska*, „Krytyka” 1899, z. 1.
- Szepielewicz L., *Bez dogmatu*, Charkow 1894.
- Szepielewicz L., *Sienkiewicz kak romanist-psycholog*, „Siewiernyj wiestnik”, 1887, nr 8.
- Śniadower B., *Literatura rosyjska w „Dziennikach” Żeromskiego*, „Slavia Orientalis” 1966, nr 1.
- Timofiejew G., *Literatura rosyjska a Żeromski*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1935, nr 12, 15, 18–22, 26–30.
- Tołstoj i zarubieżnyj mir* [w:] *Litieraturnoje nasledstwo*, t. 75, ks. 1.
- Tomkowski J., *Mój pozytywizm*, Warszawa 1993.
- Toporowski M., *Puszkina w Polsce*, Warszawa 1950.
- Trochimiak J., *Czernyszewski*, Lublin 1988.
- Trochimiak J., *Iwan Turgieniew w piśmiennictwie polskim lat 1850–1914*, Lublin 1982.

- Tworzenija Tichona Zadonskogo, t. 1–2, Moskwa 1875.
- Tynecki J., *Inicjacja mistyka*, Łódź 1976.
- Utkowska B., *Sporny wzorzec rusofobii. Stefan Żeromski wobec Rosji i Rosjan w „Dziennikach”*, „Pamiętnik Literacki” 2013, z. 2.
- U Tołstogo. 1904–1910. *Jasnopolianskije zapiski D. P. Makowieckiego* [w:] *Litieraturnoje nasledstwo*, t. 90, ks. 1, Moskwa 1979.
- Vlašínová V., *Satira okřidlena fantazií*, Praha 1975.
- Wiengierow S., *Oczerki po istorii russkoj litieratury*, Sankt-Petersburg 1907.
- Wietłowska W., *Pater Seraphicus* [w:] *Dostojewskij. Matieriały i issledowanija*, Lenin-grad 1983.
- Winogradow W., *O jazykie chudożestwiennoj litieratury*, Moskwa 1959.
- Winogradow W., *O jazykie Tołstogo* [w:] *Litieraturnoje nasledstwo*, 1939.
- Witt W., *Mickiewicz i Żeromskij* [w:] *Litieratura sławianskich narodow*, Moskwa 1956.
- Witt W., *Socialno-psichologiczeskije romany Sienkiewicza* [w:] G. Sienkiewicz, *Sobranije soczinienij*, t. 7, Moskwa 1985.
- Wollman F., *Predmet, metody – a perspektivy porovnavacieho studia slovanskych literatur*, „Slavica Slovaca” 1984, nr 4.
- Wosiek M., *Historia teatrów ludowych*, Wrocław 1975.
- Wyka K., *Młoda Polska*, Kraków 1977.
- Zagorskij E., *Pismo o polskoj litieraturie*, „Russkaja Mysl” 1911, nr 9.
- Zwierciadło prasy: Czasopisma polskie XIX wieku o literaturze rosyjskiej*, Warszawa 1978.
- Żak S., *Funkcjonalność języka i stylu w opowiadaniach Stefana Żeromskiego*, „Kieleckie Towarzystwo Naukowe. O Stefanie Żeromskim”, Kielce 1983.
- Żmigrodzka M., *E. Orzeszkowa* [w:] *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, t. 2, Warszawa 1966.

Indeks nazwisk

- Achmatowa Anna (właśc. *Anna Andriejewa Gorienko*) 37
Agapkina Tamara 36
Alexis Paul 176
Andriejew Leonid 39, 62
Aniczkow Jewgienij 36
Awierincew Siergiej 137
- Bachtin Michał 161–162, 176, 184, 186–187
Bacvis Claude 13
Balmont Konstantin 36–38
Balzak Honoré de 132, 145
Baranowski Ignacy 24
Baratyński Jewgienij 54
Bazela Elżbieta 116, 185
Belmont Leo (właśc. Leopold Blumental) 26
Bem Antoni Gustaw 45
Berent Waław 37, 207
Bestużew-Marliński Aleksander 33, 61
Bestużew-Riumin Aleksandr 51
Białokozowicz Bazyli 25, 141
Bieliński Wissarion 34, 69
Biely Andriej (właśc. Boris N. Bugajew) 36
Błok Aleksander 36
Boccaccio Giovanni 9
Bonaparte Napoleon 12, 112–113
Boniecki Edward 29
Bourget Paul 130, 157, 174
- Boy-Żeleński Tadeusz 30
Brandes Georg 175
Briusow Walerij 37, 62
Brückner Aleksander 21, 128
Brzoza Halina 165
Brzozowski Stanisław 26, 33, 39, 48
Buckle George Earle 51
Bunin Iwan 35, 37, 62
Burget Paul 130, 159
Byron George Gordon Noel 46
- Cebrikowa Maria 129
Cervantes y Saavedra Miguel de 9
Chajencka Maria 107
Chateaubriand René de 145
Chesterton Gilbert Keith 177
Chraniewicz Konstantin 63
Chrzanowski Ignacy 132
Chwin Stefan 211
Claudel Paul 210
Collins William Wilkie 56
Conrad Joseph 156
Constant Benjamin 145
Cwietajewa Marina 37
Cybienko Helena 128–129
Czachowski Kazimierz Stanisław 139
Czajkowski Piotr 200
Czechow Antoni 6, 33–35, 38, 62–63, 81, 82–88, 90–98, 118, 158, 181, 209–210, 217
Czernyszewski Nikołaj 16, 33, 55–56, 107

Cziczerin Geоргij 24
 Czirikow Jewgienij 63

Daniłowski Gustaw 35, 39
 Dante Alighieri 46–47, 136
 Daudet Alphonse 75
 Dawydow Siergiej 36
 Dąbrowska Maria 13, 27, 209
 Dąbrowski Ignacy 25
 Dąbrowski Mieczysław 59
 Degen Jewgienij 63
 Dickens Charles John Huffam 9, 47–48, 57, 102, 107, 175
 Diderot Denis 185, 186
 Dnieprow Władimir 183
 Dostojewski Fiodor 5, 7–8, 14, 16–17, 26–31, 45–46, 49, 58, 81, 122–123, 127, 129–149, 151–161, 163–166, 168–171, 173–191, 193–203, 207, 209–211, 218–219
 Dostojewski Michał 45
 Drogoszewski Aureli 114, 132
 Đurišin Dionýz 157
 Dygasiński Adolf 25, 57, 62

Eliot Thomas Stearns 210
 Empedokles z Akragas 158
 Epikur, filozof 185

Fet Afanasij 33
 Feuerbach Ludwig Andreas 76
 Flaubert Gustave 48, 102, 178
 Foucault Michel 17, 205, 219
 Franciszek z Asyżu, święty 190
 Frank Siemion 133

Garszyn Wsiewołod 14, 63
 Goethe Johann Wolfgang von 46–47
 Gogol Nikołaj 31–33, 51–52, 54, 61, 206
 Golcew Wiktor 129
 Gombrowicz Marian Witold 46, 211
 Gomulicki Waclaw 26
 Goncourtowie, bracia 176
 Gonczarow Iwan 33, 61, 129
 Gorki Maksym (właśc. Aleksiej Maksimowicz Pieszkow) 82, 83, 94
 Grabowski Tadeusz 26
 Grottger Artur 64
 Grzymała-Siedlecki Adam 27
 Gudimowa Galina 75

Hamsun Knut 36
 Hauptmann Gerhart Johann Robert 36
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 76
 Heine Christian Johann Heinrich (właśc. Harry Chaim Heine) 46
 Herling-Grudziński Gustaw 211
 Hoffmann Ernest T. A. 9
 Homer 46
 Horacy (właśc. Quintus Horatius Flaccus) 46
 Hugo Victor Marie 46
 Hurban-Vajanský Svetozár (właśc. Svetozár Miloslav Hurban) 49
 Hurko Jan 49

Ibsen Henryk Johan 36
 Irzykowski Karol 22, 26, 30
 Iwanowski Ignacy 31
 Iwaszkiewicz Jarosław 13, 27, 34, 44, 48, 209

Jabłonowski Władysław 100
 Jacymirskij Aleksander 129
 Jakimowicz Mieczysław 177, 178
 Janaszek-Ivaničková Halina Aleksandra 54
 Jazukiewicz-Osełkowska Ludwika 176
 Jireček Josef Konstantin 51

 Kant Immanuel 154
 Karamzin Nikołaj 54–55
 Karłowicz Jan 131
 Kasprówic Jan 23, 25–27, 37–38
 Kaszyna Nadieżda 144
 Kądziała Jerzy 44, 52
 Kisielewski Jan 34
 Klopstock Friedrich Gottlieb 47
 Kochanowski Marek 184, 211
 Kolcow Michaił 54
 Konopnicka Maria 47, 64
 Korolenko Władimir 36, 39, 61, 94
 Kościewicz Katarzyna 52
 Kozłowski Leon Tadeusz 38, 40, 63
 Kraszewski Józef Ignacy 13, 21, 24, 26, 33, 47, 54, 68, 132
 Krejčí Karel 145
 Krzyżanowski Julian 21, 28, 141, 156
 Kulczycka-Saloni Janina 28, 79
 Kuprin Aleksander 62–63
 Kurkowska Halina 50

 Lange Antoni 62
 Lechoń Jan 177
 Lem Stanisław 211
 Lermontow Michaił 16, 31, 51, 53–54, 58, 144

 Łandowska Wanda 39
 Ławrow Wukoł 129
 Ławski Jarosław 12
 Łosiew Aleksiej 134

 Mach Wilhelm 57
 Maeterlinck Maurice Polydore Marie Bernard, hrabia 36
 Malot Hector 56
 Mann Tomasz 156
 Markiewicz Henryk 94, 161
 Matuszek Gabriela 29
 Maupassant Guy de 102, 176, 181
 Meyet Leopold 24
 Miciński Tadeusz 22, 25, 206
 Mickiewicz Adam 32, 39, 47, 56
 Mill John Stuart 129, 162
 Miłosz Czesław 211
 Mleczek Franciszek 129
 Mommsen Christian Matthias Theodor 159
 Monet Oscar Claude 48
 Mortkowicz-Olczakowa Hanna 173
 Moskwin Andriej 35
 Mrozek Sławomir 10
 Musset Alfred Louis Charles de 48, 145

 Nałkowska Zofia 22, 33, 211
 Niekrasow Nikołaj 33, 55
 Niemojewski Andrzej 25, 35, 38
 Nietzsche Friedrich Wilhelm 185
 Niewierow Aleksander (właśc. Aleksandr Skobielew) 49

 Odojewski Władimir 61
 Orkan Władysław 22, 26, 33

- Orzeszkowa Eliza 7, 13, 17, 21, 24, 27, 31, 34, 47, 50, 56, 62, 74, 97, 114, 127–141, 160, 171, 178, 180, 202–203, 207, 218
- Ostrowski Aleksander 33
- Owsianiko-Kulikowskij Dmitrij 88
- Papiernyj Zinowij 83
- Parnicki Teodor 28, 156–157
- Pascal Blaise 137, 185
- Petrarka Francesco 9
- Platon, filozof 137, 185
- Podraza-Kwiatkowska Maria 28
- Poe Edgar Allan 177–178
- Połoński Leonid 41
- Pronaszko Andrzej 32
- Proust Marcel 156
- Prus Bolesław 7, 13, 17, 21–22, 24, 27, 31, 33–34, 47, 52, 62, 65, 74, 79, 96, 97, 101–102, 111, 123, 141, 156, 159, 160–171, 174–175, 178, 181–182, 188, 193, 195, 199, 202–203, 218
- Przerwa-Tetmajer Kazimierz 37
- Przesmycki Zenon 26
- Przybyła Zbigniew 162
- Przybyszewski Stanisław 5, 26–27, 29–30, 35–39, 132
- Pustowojt Piotr 72
- Puszkin Aleksandr 31, 46, 40, 53, 58, 78, 100, 141, 144, 146, 206
- Pypin Aleksander 51
- Quidam zob. Mach Wilhelm
- Radziszewska Helena 48
- Ratuszna Hanna 193
- Reymont Władysław Stanisław 35, 37
- Rieszetnikow Fiodor 45
- Rittner Tadeusz 34
- Rorty Richard 17
- Rousseau Jean-Jacques 48, 102, 189
- Rózewicz Tadeusz 211
- Rudnicki Adolf 211
- Szczedrin N. zob. Sałtykow-Szczedrin Michaił
- Sałtykow-Szczedrin Michaił J. 5, 30, 31, 54, 61
- Sand George 46
- Schelling Friedrich Wilhelm Joseph von 76–77
- Schiller Johann Christoph Friedrich von 45–46, 149
- Schopenhauer Arthur 48, 76
- Sewer-Maciejowski Ignacy 22
- Shakespeare William 9, 43, 45–46, 182, 185, 201
- Shelley Percy Bysshe 46
- Sienkiewicz Henryk 7, 13, 17, 21, 24–25, 27–28, 31, 33–35, 39, 47, 52, 62, 140–149, 153–158, 202–203, 218
- Sieroszewski Waclaw 21–22, 25, 35, 39
- Skarbek Stanisław 23
- Skobielew zob. Niewierow Aleksander
- Słowacki Juliusz 32
- Snopek Jerzy 17
- Sofokles, twórca teatru, tragik 46, 71, 185
- Sokolnicki Michał 100, 177
- Sokrates, filozof 103, 185–186, 189
- Sołogub Fiodor (właśc. Fiodor K. Tietier-nikow) 62
- Sołowjow Jurij 22
- Sołowjow Władimir 135
- Sorski Nił 136
- Spasowicz Włodzimierz 51

Spytkowski Józef 26
Staff Leopold 25
Stendhal (właśc. Marie-Henri Beyle) 45, 102, 130
Strindberg August 36
Strug Andrzej 35, 211
Styka Jan 39
Świętochowski Aleksander 47
Szekspir zob. Shakespeare William
Szełgunow *Nikołaj* 67
Szepielewicz Leon 142
Szewczenko Taras 49
Szymański Adam 22, 25
Szyszko Tadeusz 31

Tiutczew Fiodor 33
Tołstoj Lew 5–6, 8, 10, 12, 16, 22–26, 31, 34, 37–39, 61, 63, 99–104, 106–126, 129, 135, 141, 143, 158–159, 181, 185–186, 193, 197, 209–210, 218
Tomkowski Jan 131, 168
Trochimiak Jan 21
Turgieniew Iwan 5–6, 14–17, 20–22, 31, 46, 50, 51–58, 61–81, 83, 98, 129, 143, 159, 181, 188, 206–208, 210

Ukrainka Łesia (właśc. Łarysa Petriwna Kosacz-Kwitka) 36
Uspienski Gleb 14, 33, 35, 38, 55, 63, 84
Utkowska Beata 58, 206

Wat Aleksander 211
Wergiliusz (właśc. Publius Vergilius Maro) 46
Weyssenhoff Józef 26
Wietłowskaja Walentyna 190
Winogradow Wiktor 81, 106

Witkiewicz Stanisław 25–26
Witt Wiwianna 72, 144
Wolman Frank 171
Wolter (właśc. François-Marie Arouet) 186
Worowski Waclaw 36
Wyka Kazimierz 45
Wyspiański Stanisław Mateusz Ignacy 25, 206

Zadoński Tichon 136–137
Zagoskin Michaił 61, 141
Zapolska Gabriela 23
Zdziechowski Marian Ursyn 39
Zola Émile Édouard Charles Antoine 47, 174, 176

Żmigrodzka Maria 24
Żyrmunski Wiktor M. 128

