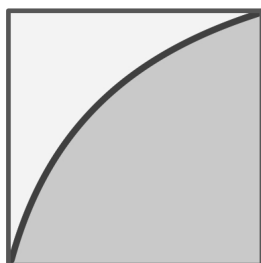


ŻEROMSKI
PIĘKNO I WOLNOŚĆ



WYDAWNICTWO PRYMAT

**NAUKOWY PROJEKT
WYDAWNICZY – SERIA**



przełomy
pogranicza
studia literackie

Przełomy/Pogranicza
Studia Literackie
nr X

KSIĄŻNICA PODLASKA IM. ŁUKASZA GÓRNICKIEGO
MUZEUM POLSKIE W RAPPERSWILU
KATEDRA BADAŃ FILOLOGICZNYCH
„WSCHÓD – ZACHÓD”
WYDZIAŁ FILOLOGICZNY
UNIwersytetu w Białymstoku

NAUKOWY PROJEKT WYDAWNICZY – SERIA
„PRZEŁOMY/POGRANICZA”

Redakcja Serii:

Jarosław Ławski [Redaktor Naczelny], **Anna Janicka** [Zastępca, Red. Cyklów Tematycznych], **Barbara Olech** [Zastępca], **Marek Olesiewicz**, **Maciej Tramer**, **Konrad Szamryk**, **Iwona E. Rusek**, **Joanna Dzedzic**, **Grzegorz Kowalski**, **Maria Kalinowska**, **Dariusz Kulesza**, **Halina Krukowska**, **Łukasz Zabielski**, **Anna Wydrycka**, **Michał Siedlecki**, **Małgorzata Burzka-Janik**, **Grzegorz Czerwiński**, **Dariusz Kukiełko**

Recenzenci tomu:

Prof. Natalia Maliutina [Narodowy Uniwersytet im. I. Miecznikowa w Odessie, Uniwersytet Rzeszowski]

Prof. Halina Krukowska [Uniwersytet w Białymstoku]

Redakcja tomu: Anna Janicka, Iwona E. Rusek, Grzegorz Czerwiński

Układ materiału: Jarosław Ławski

Opracowanie graficzne, skład: Ewa Frymus-Dąbrowska

Korekta: Łukasz Zabielski, Grzegorz Czerwiński, Zespół

Redakcja techniczna tekstów: mgr Dariusz Kukiełko

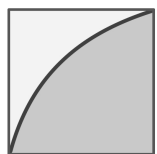
Indeks nazwisk: dr Michał Siedlecki

Noty o Autorach: dr Michał Siedlecki

Streszczenie: dr Jacek Partyka

Na okładce wykorzystano obraz Zinaidy Serebriakowej *Weranda wiosną*, ok. 1900

ISBN 978-83-63470-35-7



przełomy
pogranicza
studia literackie



Polenmuseum
Muzeum Polskie

SCHLOSS RAPPERSWIL



IM. ŁUKASZA GÓRNICIEGO



K B F
WSCHÓD – ZACHÓD

Copyright by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2014

Copyright by Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego, Białystok 2014

ŻEROMSKI
PIĘKNO I WOLNOŚĆ
STUDIA

IDEA I UKŁAD TOMU:

JAROSŁAW ŁAWSKI

REDAKCJA NAUKOWA:

ANNA JANICKA
IWONA E. RUSEK
GRZEGORZ CZERWIŃSKI

Białystok–Rapperswil 2014–2015

NAUKOWY PROJEKT WYDAWNICZY
– SERIA „PRZEŁOMY/POGRANICZA”

Dziedzictwo przeszłości nie jest czymś danym raz na zawsze. Wymaga nowych odczytań, ponowień interpretacji, odwagi zapytywania o to, o co nasi poprzednicy nie mogli bądź nie mieli śmiałości pytać. Odnawianie znaczeń, przekraczanie utrwalonych stereotypów analitycznych, akty zerwania z kanonem interpretacyjnym stanowią część tego samego, żywego procesu tworzenia kultury, którego równie fundamentalną częścią są nieustanne powroty do tradycji i szacunek żywiony dla autorytetów przeszłości.

Naukowy Projekt Wydawniczy „Przełomy/Pogranicza” publikuje prace:

1. Stanowiące próbę nowego odczytania tekstów i autorów, zjawisk literackich i kulturowych dobrze już, zdawać by się mogło, znanych i rozpoznanych.
2. Studia ujmujące problematykę literacką w ujęciu komparatystycznym i interdyscyplinarnym, innymi słowy: „pogranicznym”.
3. Prace z zakresu najszerzej rozumianej wiedzy o kulturze i sztuce, proponujące monograficzne lub/ oraz nowe, „przełomowe” ujęcia tematu.
4. Książki autorów, których uznać można za klasyków badań nad pewną dziedziną humanistycznego dyskursu.
5. Dzieła o literaturze, kulturze i sztuce, które – z różnych powodów – nie mogły się niegdyś ukazać, nie znalazły właściwego momentu.
6. Nowe, krytyczne opracowania zapomnianych tekstów dawnych.

Pragniemy, by książki publikowane w Naukowym Projekcie Wydawniczym „Przełomy/Pogranicza” tworzyły niewielkie serie i cykle tematyczne, skoncentrowane wokół pojedynczego dzieła, osoby, wątku.



Studia o Stefanie Żeromskim – nr II

Redaktorzy cyklu: Jarosław Ławski i Michał Siedlecki

WYDZIAŁ FILOLOGICZNY
UNIwersytetu w Białymstoku

KSIĄŻNICA PODLASKA
IM. ŁUKASZA GÓRNICKIEGO

RADA NAUKOWEGO PROJEKTU WYDAWNICZEGO
– SERII „PRZEŁOMY / POGRANICZA”

Zdzisław Jerzy Adamczyk (UJK, Kielce)
Józef Bachórz (UG, Gdańsk)
Grażyna Borkowska (IBL PAN)
Bogdan Burdziej (UMK, Toruń)
Sławomir Buryła (UWM, Olsztyn)
Agnieszka Czajkowska (AJD, Częstochowa)
Małgorzata Czermińska (UG, Gdańsk) – Przewodnicząca
Elżbieta Feliksiak (UwB, Białystok)
Michał Głowiński (IBL PAN, Warszawa)
Margreta Grigorova (Wielkie Tyrnowo, Bułgaria)
Krystyna Jakowska (UwB, Białystok)
Irena Jokiel (UO, Opole)
Zbigniew Kaźmierczyk (UG, Gdańsk)
Anna Kieźuń (UwB, Białystok)
Krzysztof Kłosiński (UŚ, Katowice)
Alina Kowalczykowska (IBL PAN, Warszawa)
Jan Leończuk (Książnica Podlaska, Białystok)
Ryszard Löw (Tel-Aviv, Izrael)
Natalia Maliutina (Odessa, Ukraina)
Gabriela Matuszek (UJ, Kraków)
Michael J. Mikos (Milwaukee University, USA)
Swietłana Musijenko (Grodno, Białoruś)
Ewa Nawrocka (UG, Gdańsk)
Maria Jolanta Olszewska (UW, Warszawa)
Ewa Paczoska (UW, Warszawa)
Jerzy Paszek (UŚ, Katowice)
Magdalena Popiel (UJ, Kraków)
Rościsław Radyszewski (Kijów, Ukraina)
German Ritz (Zürich Universität, Szwajcaria)
Adam Skreczko (AWSD, Białystok)
Jerzy Snopek (IBL PAN, Warszawa)
Magdalena Saganiak (UKSW, Warszawa)
Włodzimierz Szturc (UJ, Kraków)
Zofia Zarębianka (UJ, Kraków)
Igar Wasiliewicz Żuk (Grodno, Białoruś)



Stefan Žeromski, fotografija, 1918

SPIS TREŚCI

Od Redakcji	13
--------------------------	----

I. WSPÓŁCZEŚNI, NOWOCZEŚNI, INNI

Piotr Rosiński	
Stefan Żeromski i sztuka Artura Grottgera	19
Anna Wydrycka	
Ideal kobiety a bohaterki Żeromskiego - fragmenty dyskusji młodopolskiej krytyki	33
Sylwia Karpowicz-Słowikowska	
„Szoszka przyjaźń”. Żeromski i Prus - korespondencyjnie	43
Anna Kalinowska	
O artyście i ojczyźnie. Paralele tematyczne w małych formach prozatorskich Elizy Orzeszkowej i Stefana Żeromskiego	65
Danuta Mucha	
Młody Żeromski pod urokiem poezji Michaiła Lermontowa	87
Bogusław Mucha	
Od hetmana do artysty operowego. Wybitni Ukraińcy w <i>Dziennikach</i> Żeromskiego	95
Marcin Bajko	
Żeromski o Micińskim, Miciński o Żeromskim	103
Krzysztof Jaworski	
Stefan Żeromski i futuryści	117
Elżbieta Feliksiak	
Za każdym razem jest ta sama rzeka. Konwicki i Żeromski w krajobrazie pamięci	131

II. EKSPERYMENTY Z IDEA

Magdalena Saganiak	
Estetyka <i>Róży</i> Stefana Żeromskiego	143
Grażyna Legutko	
Odwieczne prawdy, dylematy etyczne i radykalizm społeczny w <i>Ponad śnieg bielszym się stanę</i> Żeromskiego	155

Zbigniew Kaźmierczyk	
Stefan Żeromski wobec tradycji polskiego partykularyzmu („dług przekłęty” bohaterów jako ewokacja tradycji romantycznej)	173
Jerzy Snopek	
Żeromski wobec Rosji. Uwagi wstępne	185
Witold Kołbuk	
Stefan Żeromski wobec kwestii prześladowania unitów podlasko-chełmskich	191
Edward Jakiel	
Życie religijne bohaterów Żeromskiego (aspekt kultyczny)	201
Joanna Mrowcewicz	
Inteligencji sprawy wstydlive. Stefan Żeromski i duchy	223
 III. INTERPRETACYJNE PRZYBLIŻENIA WOLNOŚCI 	
Jerzy Paszek	
S/Z, czyli smak i zapach w <i>Żywych kamieniach</i> i <i>Wietrze od morza</i>	235
Małgorzata Pietrzak	
W lustrze sceny. Stefan Żeromski wobec sztuki słowa i sztuki teatru	249
Anna Sobiecka	
Żeromski w laboratorium dramatu Juliusza Osterwy	265
Urszula Górska	
„Dwaj ci bogowie, dwa te duchy toczą we mnie bój zacięty” – o nowoczesnej świadomości Stefana Żeromskiego na podstawie jego <i>Dzienników</i>	275
Marcin Dzikowski	
O pewnej zapomnianej <i>Niedzieli</i> , polemicznym artyzmie i międzyludzkim braterstwie	291
Katarzyna Karpacz	
O konflikcie pokoleń. <i>Doktor Piotr</i> Stefana Żeromskiego	309
Agata Wąsacz	
„Geniusz Napoleona” i sprawa polska w twórczości Stefana Żeromskiego	315
Tadeusz Linkner	
Bezdomny bohater Żeromskiego w pociągu	341

IV. PIĘKNO Z ODDALENIA – HORYZONTY

Adrian Kołtoniak	
Żeromski Ignacego Matuszewskiego	361
Maria Jolanta Olszewska	
Twórczość Stefana Żeromskiego w krytycznym odbiorze Adama Grzymały-Siedleckiego	373
Ewa Nawrocka	
Stefan Żeromski w oczach Marii Dąbrowskiej: „baranek na kwitnącej łące” i „mięsożerny drapieżca”	401
Dariusz Konrad Sikorski	
Antysemicko-żydowski spór o Żeromskiego	413
Michał Kazimierz Nowak	
Symbolika buka i jodły w <i>Popiołach</i> Stefana Żeromskiego	431
Iwona E. Rusek	
Motyw miłosnej wody w wybranych tekstach Stefana Żeromskiego	449
Wiesław Trzeciakowski	
Wiara czy polityka? Religia i socjalizm w twórczości Stefana Żeromskiego	459
Anna Wzorek	
Inscenizacje utworów Stefana Żeromskiego w teatrze Jego imienia w Kielcach (1945–2010)	479
Noty o Autorach	505
Summary	517
Indeks nazwisk	521



Stefan Żeromski przy biurku, fotografia, 1924

OD REDAKCJI

Tom, który do rąk Państwa oddajemy, ukazuje się w momencie dla recepcji twórczości Stefana Żeromskiego arcyważnym. Po latach zapomnienia pisarz odzyskuje swoje miejsce w świadomości czytelników i badaczy, choć trudno powiedzieć, że to miejsce takie samo jak w dwudziestoleciu międzywojennym. Powtórzenie całkowite fenomenu popularności z tamtych czasów jest po prostu niemożliwe – historia literatury i kultury nie zna takich przypadków. Każdy pisarz od nowa, epoka po epoce osadza się w społecznej świadomości bądź z niej znika. Żeromski nie zniknął. I nie zniknie ten, o którym Matuszewski powiedział: „Błądzić może tylko człowiek wierzący i kochający...” (1932).

Proces odzyskiwania Żeromskiego dla badawczej świadomości rozpoczął się około roku 2005. Lata 1989–2010 nie były najszcześniejsze dla dzieł Żeromskiego jako przedmiotu badań, zadania edytorskiego, fascynacji czytelniczej. Jednakże i tu nie przesadzajmy – Żeromski za sprawą znakomitych *Syzyfowych prac* pozostawał klasykiem, którego dzieło nie dało się wyrugować z ciągle „reformowanej” szkoły. Milowym krokiem procesu przywracania pisarza okazało się wznowienie pod redakcją Zdzisława Jerzego Adamczyka wydawania kolejnych tomów *Dzieł zebranych*. Prężnie działały dwa ośrodki kultywujące pamięć o pisarzu: konstancińska Fundacja na Rzecz Utrzymania Spuścizny po Stefanie Żeromskim, związana z osobami Aliny Kowalczykowej i Jerzego Snopka, oraz warszawskie, aktywne z kolei wydawniczo, Stowarzyszenie im. Stefana Żeromskiego.

Wreszcie w 2010 roku sformułowano ideę dużej konferencji naukowej poświęconej autorowi *Walki z szatanem*. Ziściła się ona w białostockim środowisku filologicznym w monumentalnej formie jako Międzynarodowa Konferencja Naukowa „Stefan Żeromski i tradycje inteligencji polskiej. Idee – estetyka – język”, Białystok – Konstancin – Warszawa, 30 maja – 2 czerwca 2011 roku.

Potem przyszedł rok 2014, kiedy to przypadła 150. rocznica urodzin pisarza. Nie ogłoszono państwowego Roku Żeromskiego wbrew nadziejom licznych środowisk. Lecz też nie przeszkodziło to w godnym uczczeniu dorobku Żeromskiego przynajmniej czterema konferencjami naukowymi: kameralną konstancińską, monumentalną kielecką, dalej konstancińsko-warszawską i znów warszawską. To dużo! Na wydanie czekają tomy studiów, jakie one przyniosły.

Już w 2013 roku ukazał się duży tom studiów *Żeromski. Tradycja i eksperyment* (Białystok – Rapperswil), będący podsumowaniem konferencji z 2011 roku. Była

ona wydarzeniem niezwykłym: odbywała się pod Honorowym Patronatem Prezydenta Rzeczypospolitej oraz Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Zgromadziła ponad stu badaczy i znawców dzieła Żeromskiego, którzy w ciągu trzech dni, przemieszczając się autokarami, obradowali w trzech miejscach: Białymstoku, Konstancinie i Warszawie, zwiedzając po drodze miejsca związane z życiem Żeromskiego. Sesję, co wymowne, organizowały instytucje takie, jak: Uniwersytet w Białymstoku i Muzeum Polskie w Rapperswilu, Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza i Książnica Podlaska im. Łukasz Górnickiego, Komitet Nauk o Literaturze PAN i Urząd Miasta Konstancina, Muzeum Literatury w Warszawie i Stowarzyszenie im. Stefana Żeromskiego. W pewnym sensie konferencja była wyrazem jedności i jednomyślności różnych środowisk, które postawiły sobie zadanie przypomnienia dorobku pisarza, a nawet więcej: przywrócenia mu miejsca w naszej pamięci zbiorowej. Tom *Żeromski. Tradycja i eksperyment* zaświadcza, że się to bodaj w części powiodło.

Prezentowana publikacja *Żeromski. Piękno i wolność* jest kontynuacją pokonferencyjnej edycji materiałów, lecz także przynosi zbiór prac zamówionych przez Redakcję po 2011 roku. Nie było naszym zamiarem kontynuowanie bałwochwalczej strategii okadzania tego „wieszczą” prozy. Ale też nie dążyliśmy do jałowego demaskatorstwa. Wybite w tytule leitmotywy – *piękno* i *wolność* – nie sugerują, iż znajdziemy w publikacji li tylko piękne i szlachetne porywy wolności: ideowej, twórczej, zbiorowej. Nie. Tom pokazuje pewną cechę samej twórczości Żeromskiego i zarazem dominantę jej nowszych odczytań, którą nazwalibyśmy połączeniem antropologii i kulturalizmu.

Nić antropologiczna jest tu wyraźna. Oto Żeromski opowiadający o człowieku, który zмага się z naturą i kulturą. Żeromski otoczony ludźmi: krytykami, apologetami, zoilami. Żeromski, powikłany i niejednoznaczny, zniewolony i marzący o wolności, pragnący piękna, a opisujący wynaturzoną brzydotę. Finalnie – Żeromski ideowiec, ale też sceptyk, osadzający myśl aż na dnie (wyżynie?) nihilizmu.

Przecież gdyby wczytać się w pierwsze kartki *Dzienników* (a raczej *sui generis* intymnych dzienniczków) Stefana, znajdziemy tam wszystko, co później rozwinie jego pisarski talent: „Stoję na rozdrożu dwu światów: idealizmu i realizmu, poezja i nauka władną mną na przemiany. Mój jedyny stały przymiot – to tak zwane uczucie. Ja uczyć się mogę jedynie uczuciem, pracuję uczuciem, myślę uczuciem”. Ale, konkluduje już ten młodzieniaszek, świat to nie tylko uczucia. To również zło, sprzeczności, egoizm: „Každy drży tam o siebie i o siebie tylko”. I dalej, gdy pisze o przykazaniu miłości: „Miłość własna jest wszystkim, miłość bliźniego niczym. W filozofii można sobie wymyślać aksjomaty – ale życie, życie to nie filozofia”. Kim więc człowiek jest: „Každy człowiek jest takim, jakim go widzimy wskutek przyczyn, które go zmusiły być takim a nie innym... A więc jest zbrodniarzem –

zmuszony był i jest być takim; jest cnotliwym – przyczyny od niego niezależne zmusiły go być cnotliwym” (*Dzienniki*, 14 października 1884, Kielce).

Żeromski wciąż jednak pisze – w estetycznej konstrukcji i komunikacji znajduje zatem sposób na poszukiwanie tej wolności, której jeszcze jako młodzieniec w świecie nie dostrzegał. I taki też jest Żeromski z przedkładanego Państwu tomu – dziki, nieokiełznany w poszukiwaniu piękna i wolności.

Anna Janicka
Iwona E. Rusek
Grzegorz Czerwiński
Jarosław Ławski

OPOWIADANIA I NOWELE
STEFANA ŻEROMSKIEGO
WYDANE W DZIESIĄTĄ RÓCZNICĘ
ODRÓDZENIA PAŃSTWA POLSKIEGO

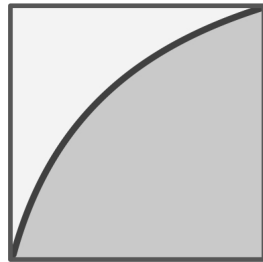
ROZDZIOBIAŁ NAS
KRUKI, WRONY



MCMXXIX
WARSZAWA KRAKÓW
WYDAWNICTWO J. MORTKOWICZA
TOWARZYSTWO WYDAWNICZE W WARSZAWIE

Stefan Żeromski, *Rozdziobią nas kruki, wrony*, Warszawa – Kraków 1929

I.
WSPÓŁCZEŚNI, NOWOCZEŚNI, INNI



przełomy
pogranicza
studia literackie

Piotr Rosiński

(Kielce)

STEFAN ŻEROMSKI I SZTUKA ARTURA GROTTGERA

Żeromski jako odbiorca rodzimej sztuki uczestniczył w procesie tworzenia i przeobrażania świadomości historycznej Polaków na przełomie XIX i XX wieku. Wiadomo, że malarstwo o tematyce historycznej odegrało poważną rolę w jej kształtowaniu. Przedstawienia epizodów z dziejów narodu zajmują sporo miejsca wśród dzieł sztuki, o których Żeromski pisze. Jest to postawa świadcząca, że w okresie niewoli, poprzez zainteresowanie właśnie taką sztuką, potwierdzał „historyczność istnienia”. Percypowane przez autora *Popiołów* dzieła obejmujące ikonografię patriotyczno-narodową układają się w porządek: motyw – temat – cykl, który w badaniach nad sztuką XIX stulecia zyskał miano „malowanych dziejów”¹.

Celem niniejszego szkicu będzie próba zdefiniowania postawy Żeromskiego wobec sztuki Artura Grottgera. Można przyjąć, że w jego wypowiedziach na temat sztuk pięknych krystalizują się dwa style: styl odbioru i styl nadania. Pierwszy z nich, dotyczący Grottgera, rozumiem jako charakterystykę postawy pisarza – odbiorcy przedmiotu estetycznego, którą będę omawiał w oparciu o teorię konkretyzacji Romana Ingardena². Jak wiadomo, teorię tę Ingarden sformułował także w odniesieniu do sztuk pięknych i architektury. Stylowi temu towarzyszy estetyczny wymiar odbioru. Przykładami będą wybrane wypowiedzi pisarza o sztuce Grottgera występujące głównie w *Dziennikach* i *Listach*. Natomiast styl nadania, określam jako sposób używania dzieł sztuki w utworach i poszukiwanie odpowiedzi na pytanie, na czym polega retoryka obrazu lub rzeźby, ich perswazyjność i sposób kreacji. Styl nadania nie wiąże się z estetycznym wymiarem dzieła, a jego interpretacja opiera się o „horacjańską” myśl o sztuce.

¹ M. Porębski, *Malowane dzieje*, Warszawa 1962, s. 5-6; tegoż, *Semiotyczny i ikoniczny horyzont badań nad sztuką*, w: *Studia estetyczne*, t. 13, Warszawa 1976, s. 7.

² R. Ingarden, *O budowie obrazu*, w: *Dzieła filozoficzne. Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa 1966, s. 7-115; tegoż, *O dziele architektury*, tamże, s. 118-166; tegoż, *Wartości artystyczne i wartości estetyczne*, w: *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, s. 194-214; por. także M. Gołaszewska, *Estetyka współczesności*, Kraków 2001, s. 219-223.

Impulsem do wykorzystania ingardenowskiej teorii konkretyzacji były wypowiedzi na jej temat historyków sztuki, a szczególnie badania Marii Poprzęckiej³. Autorka odwołując się do wypowiedzi Michała Głowińskiego i jego badań dotyczących odbioru dzieła literackiego i roli czytelnika zwróciła uwagę, że teoria ta, odnosząca się do sztuk plastycznych i architektury, znalazła dotychczas minimalny odzew w badaniach nad sztuką. Poprzęcka podkreśla, że jej ogólny i „idealny” charakter może szeroko i elastycznie służyć badaniom odbioru sztuki i rozwijać historię sztuki z perspektywy widza. W podobnym tonie wypowiadali się także inni historycy sztuki – Jan Białostocki i Mieczysław Porębski⁴.

Wedle ingardenowskiej koncepcji, dzieła malarstwa i rzeźby charakteryzują się „niedookreślonością”, czyli w swej strukturze mają miejsca niedookreślone, przy których odbiorze pisarz-perceptor domyśla się tego, co nie jest mu bezpośrednio dane w obrazie lub rzeźbie. Umożliwia to badanie mechanizmu „dookreślenia” – wypełniania tych miejsc przez odbiorcę konkretnymi wyobrażeniami i tworzeniem nowego bytu – przedmiotu estetycznego, czyli tak zwaną konkretyzacją pozwalającą na zbudowanie obrazu świadomości estetycznej odbiorcy dzieł sztuki. Odbiór obrazów z oceną ich wartości artystycznej i wartości estetycznej możliwy jest jedynie u widza o wysokiej kulturze estetycznej. Tylko taki odbiorca wypowiada oceny o dziełach sztuki. Według Ingardena, dzieła są wytworzone przez artystę intencjonalnie, a rekonstruowane i konkretyzowane przez widza – odbiorcę o wysokiej kulturze estetycznej (perceptora). Takim modelowym odbiorcą będzie twórca wielkiego formatu – Stefan Żeromski, i to jego recepcja, jako obszar badań, ma pokazać modelowy proces rekonstrukcji i konkretyzacji dzieł sztuki.

Pisarz jest odbiorcą obrazów i rzeźb z „tematem literackim” – przedmiotów intencjonalnych. Recepcja takich dzieł sprawia, że pisarz wielokrotnie wychodzi poza „rzeczywistość” uwidocznioną w obrazie (dookreśla) i wkracza do tamtejszej, bezpowrotnie minionej akcji „dziejącej się” na płótnie, mimo że jest ona zrozumiała wyłącznie dzięki percepcji wzrokowej. Bywa też tak, że autor *Popiołów*, odbierając „temat literacki” jako fazę „czegoś”, co jest na płótnie, wyprowadza czytelnika poza obraz, rozwija tę sytuację, na nowo ją opowiada. Ponadto takie stanowisko pisarza mieści się w obszarze preikonicznego opisu dzieła sztuki⁵. To znaczy, że

³ M. Poprzęcka, *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1986, s. 108.

⁴ J. Białostocki, *Estetyka obrazu*, w: tegoż, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki. Cykl drugi*, Warszawa 1987, s. 48; M. Porębski, *Ikonosfera*, Warszawa 1972, s. 14. Jan Białostocki akcentował, że teoria Ingardena jest znakomitym studium estetyki obrazu, rozumianym jako badanie procesu odbioru dzieła jako przedmiotu estetycznego – dzieła przeznaczonego do tego, aby wobec niego zająć estetyczną postawę, który to proces formuje się w określonych obiektywnych i subiektywnych warunkach. Mieczysław Porębski, na gruncie ingardenowskiej teorii konkretyzacji, zwracał uwagę na istotę obrazu, który ze swym obiektywnym układem uwarunkowań nadawał kierunek aktom odbioru.

⁵ E. Panofsky, *Ikonografia i ikonologia*, tłum. K. Kamińska, w: tegoż, *Studia z historii sztuki*, przedmowa J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 11-32.

następuje w nim identyfikacja oczywistych motywów artystycznych z ich wzajemnymi relacjami, jak sceny figuralne – np. spotkanie, pożegnanie czy scena śmierci. Występują także sytuacje, gdy pisarz łączy owe artystyczne motywy z konkretnymi tematami lub pojęciami i wówczas takie „odczytanie” obrazów, cykli malarzkich bądź graficznych czy rzeźb, nosić będzie cechy analizy ikonograficznej dzieła sztuki. W *Listach* spotkamy się na przykład z refleksjami na temat tabernakulum w kościele San Michele in Orto we Florencji, gdy Żeromski zajmie stanowisko wobec kościelnych mecenasów sztuki i dokona własnej oceny historycznych okresów z ich religijnym i filozoficznym klimatem. Wówczas jego sposób analizowania bliski będzie ikonologicznej metodzie interpretacji dzieł sztuki.

W relacjach z galerii i muzeów, a więc w wyniku bezpośrednich doświadczeń z dziełem sztuki, pisarz eksponuje te elementy, które są dla niego ważne i które wywołują estetyczną postawę i wpływają na emocjonalny często charakter wypowiedzi. Są to reakcje na dostrzeżone jakości wartości, wyrażone formą zachwyty. Wśród nich są „estetycznie wartościowe jakości”⁶. Mogą one być formalne i dotyczyć struktur przedmiotowych występujących w obrazie, takich jak zawilość, przejrzystość, prostota, lekkość, gracia, rytmiczność, dynamika, równowaga. Obok nich występują jakości materialne, takie, które są ściśle związane z materiałem dzieła, na przykład w malarstwie dotyczy to barw, które mogą być jaskrawe, łagodne, nasycone, blade itp. Mogą one być zarówno pozytywnie, jak i negatywnie wartościowe.

Ponadto bardzo czytelne w recepcji pisarza są tzw. „jakości metafizyczne”, które pojawiły się w kontekście sytuacji dotyczących w obrazach spraw ludzkich i międzyludzkich. Należą do nich: wzniosłość, tragiczność, świętość, demoniczność, grzeszność, ekstatyczność lub coś, co może być wstrząsające lub niepojęte⁷. Dotyczą one odbioru atmosfery emanującej z obrazu i wiążą się z relacjami zachodzącymi między postaciami z całym obszarem zdarzeń i konfliktów. W dziele Żeromskiego spotykamy sporą ilość jakości metafizycznych ujawniających się aktywnie, czasem z emfazą przy obcowaniu z dziełem sztuki. Ich urok w obrazach czy rzeźbach pobudza jego wyobraźnię i zaspokaja głód za metafizycznymi jakościami, charakterystycznymi w ogóle u perceptorów o wysokiej kulturze estetycznej. U Żeromskiego mocne artykułowanie jakości metafizycznych obok sztuk plastycznych dotyczy także innych obszarów twórczości, jak architektura, muzyka czy literatura.

Z kolei wielokrotnie artykułowane „jakości estetycznych wartości” odróżniają wartości od siebie. Są odpowiednikami sądów wartościujących, ocenami, występują tam, gdzie Żeromski przypisuje wyjątkowo dużą wartość estetyczną dziełu,

⁶ R. Ingarden, *O budowie obrazu*, s. 34.

⁷ Tamże, s. 62, 63.

które opisuje. Następuje tu uznanie przez pisarza dzieła za obiekt o szczególnej wartości. Zostaje ona przez niego naocznie uchwycona w dziele jako synteza występujących w obrazie czy rzeźbie jakości wartości⁸. W jego recepcji możemy zaobserwować różne „jakości estetycznych wartości”, na przykład piękno architektury drewnianego dworku czy zachwyty nad katedrą gotycką. Jakości te mają charakter podstawowy, są naocznie dane z bezpośrednio uchwyconym pięknem. Ingarden określa je mianem „tonu zasadniczego”. To w tym momencie odbiorca „oddaje dziełu pełną sprawiedliwość”. Przykładem pozytywnych wartości estetycznych mogą być takie cechy dzieła sztuki, jak: wdzięk, dojrzałość, doskonałość itp. Natomiast do grupy jakości negatywnych wartości estetycznych, obok czasem akcentowanej przez odbiorcę obojętności wobec dzieła, należą: brzydota, szpetność, powierzchowność, niedojrzałość itd.

Teraz dotykamy problemu konkretyzacji dzieła sztuki, który dzięki przeżyciom pisarza odczytującego procesy twórcze różnych autorów dzieł sztuk plastycznych sprawia, że powstaje przedmiot estetyczny, w którym ujawniają się wartości estetyczne. Jest on przedmiotem intencjonalnym, tworzącym się na styku odbiorcy i dzieła sztuki jako rezultat przeżycia estetycznego. Towarzyszy mu cały obszar opisanych rozmaitych reakcji i ocen. Przeżycie estetyczne jest procesem wielofazowym, w którym ów przedmiot estetyczny się konstytuuje. Wyłaniają się wówczas omówione wcześniej jakości estetycznie wartościowe. W procesie tym pisarz-perceptor skupia się na zawartości dzieła sztuki. Jego początkiem jest emocja wstępna, którą tworzy uczuciowe zaangażowanie towarzyszące całemu procesowi. W kolejnych fazach, gdy dochodzi do ujawnienia wartości estetycznych i ich kontemplacji, konkretyzacja obrazów z „tematem literackim” u Żeromskiego wiąże się zazwyczaj z relacjami o stanach psychicznych osób przedstawionych na obrazie. Stany te wiążą się z wyglądami postaci naocznie przedstawionych z ich zachowaniami – gestami, mimiką, które ze swej natury plastycznej są niedookreślone. Pisarz patrząc na obraz ulega sugestiom pochodzącym z zawartości wyglądu i, mimo woli, niejako automatycznie, dopełnia (dookreśla) ów wygląd i usuwa miejsca niedookreślone w warstwie przedmiotów (osób) przedstawionych. Następuje wówczas poznanie obrazu w pełni jego wartości artystycznej, względnie estetycznej, oraz aktualizacja estetycznie wartościowych jakości tam występujących i poddanie się ich działaniu.

Zainteresowanie Żeromskiego sztuką Artura Grottgera pojawia się bardzo wcześnie. Pisarz poświęca artyście sporo miejsca już na początku *Dzienników*, z pierwszą wzmianką w 1885 roku. Kontakty z tą twórczością Żeromski miał dzięki między innymi lekturze „Kłosów” i „Prawdy”, gdzie publikowano cykle Grottgera i teksty o jego sztuce. Pisarz należał wówczas do szerokiego grona odbiorców

⁸ Tamże, s. 36, 37.

tej sztuki, która stała się szczególnie popularna w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX wieku dzięki licznym reprodukcjom w prasie i wydawnictwach. Był to czas gloryfikacji Powstania Styczniowego.

Opierając się na ustaleniach Waldemara Okonia, można powiedzieć, że badanie odbioru kartonów Grottgera możliwe jest, gdy potraktujemy je jako „komunikaty o wysokim stopniu organizacji” i zdefiniujemy je jako znaki ikoniczne⁹. W ich strukturze wyodrębnić będziemy wyabstrahowane, najprostsze elementy – motywy, jako składniki obrazu malarskiego. Na obszar tworzywa ikonicznego niezbędne jest nałożenie pola tworzywa werbalnego – tekstów, którymi posługuje się Żeromski w „odczytywaniu” rysunków Grottgera. Spośród składników struktury wypowiedzi literackiej szczególnie temat, motyw i postacie bohaterów, brać będą – *per analogiam* do tworzywa ikonicznego – udział w odbiorze obrazów.

Wzmianki o pracach Grottgera występują w różnych miejscach *Dzienników*, a także w *Listach*. Ich zestawienie pokazuje, że pisarz zainteresował się głównie kartonami z cyklu *Wojna* z lat 1866–1867. Wzmiankuje pięć rysunków (spośród 11): *Głód*, *Losowanie*, *Pożegnanie* [„Odjazd na wojnę”], *Pójdź za mną przez padół płaczu*, *Pożoga* [„Opowiadanie rannego”]. W cyklu *Litwania* jego uwagę zwrócił tylko jeden karton – *Znak*. W *Listach* odnajdujemy wzmiankę o olejnym obrazie Grottgera z 1864 roku *Pojednanie*. Wiadomo, że w cyklu *Wojna*, który zdominował percepcję pisarza, Grottger skoncentrował się na przesłaniu kwestii ogólnoludzkich. Przeważają tu tematy związane z następstwami dramatycznych wydarzeń 1863 roku. Artysta podkreślał, że stworzył „świat myśli i uczuć”, który w kartonach jest niezwykle czytelny i sugestywny. Dotychczasowy odbiór sztuki przez Żeromskiego pozwala na wiązanie recepcji kartonów Grottgera z wcześniejszymi estetycznymi doświadczeniami pisarza dotyczącymi grupy obrazów z motywami, które można nazwać społecznymi, choćby pożegnanie czy śmierć. Także i u Grottgera pisarz wyróżnia temat *Pożegnania*, który w tekście *Dzienników* określa tytułem „Odjazd na wojnę”.

Ponadto w pozostałych kartonach *Wojny* dominuje los rodziny, dzieci, młodzieńca idącego na wojnę. Pisarz reaguje bardzo emocjonalnie na tę sztukę, czego dowodem jest karton z *Litwanii* – *Znak* – wywołujący u niego takie stany, jak „straszliwość” i „pogrążenie” oraz, jak pisze, nakłania go do myślenia. Godne uwagi jest, że w owym rysunku mamy do czynienia z wyobrażeniem atrakcyjnej kobiety – żony, która budzi męża mającego udać się na wojnę. Żeromski wielokrotnie wcześniej zwracał uwagę na zmysłowe przedstawienia kobiet w sztuce. Wśród dzieł grottgerowskich odnajdujemy także postać artysty. Karton *Pójdź za mną przez padół płaczu* to obraz o natchnieniu artysty wyobrażonego wraz ze swoją

⁹ W. Okoń, *Sztuka i narracja. O narracji wizualnej w malarstwie polskim II połowy XIX wieku*, Wrocław 1988, s. 5; zob. także M. Porębski, *Semiotyczny i ikoniczny horyzont...*, s. 3-15; M. Poprzęcka, dz. cyt., s. 45.

mużą. To ona, niczym Beatrix, poprowadzi artystę przez świat wojny. Wspomniany karton wywołał u Żeromskiego skojarzenie ze wzmiankowaną w *Dzienniku* z 1885 roku grafiką Józefa Szermentowskiego *Za późno*, w której umierającego artystę odwiedza śmierć. W odbiorze pisarz powiązał dramatyzm kwestii narodowych z beznadziejnym losem artysty wynikającym z jego materialnych problemów.

Sam Grottger nie ukrywał, że *Wojna* to cykl o charakterze dydaktycznym. Było to przesłanie artysty, którego zadaniem była troska o poprawę losów ludzkości. Właśnie większość prac z tego cyklu odnotowana jest przez Żeromskiego w *Dzienniku*. Zachodzi w nich wyraźna dowolność szeregowania grottgerowskich kartonów przez pisarza, jego indywidualny odbiór. Była to typowa wówczas cecha „literackich” aktów recepcji sztuki, w tym także prac Grottgera. Jej dopełnieniem może być także charakterystyczna dla rysownika „temporalizacja” przedstawień, polegająca na przemilczaniu rzeczywistości kreowanej w kartonach i konieczności wypełniania ich przez widza – jakby doczytywania „pustych miejsc”. Żeromski jako odbiorca staje się właśnie takim widzem, który, jak sam pisze, dostrzega w sztuce Grottgera ową „tajemnicę budzenia rozmyślań”. Obserwujemy tu także świadectwo duchowego pokrewieństwa Żeromskiego i Grottgera – odbiorcy i twórcy: wspólne troski, świadomość spuścizny przeszłości i podobne nadzieje. Bohater cyklu *Wojna* – artysta, niczym Dante, opowiada widzowi historię dramatycznych wydarzeń poprzez medium – Beatrix (Muza). Mamy tutaj do czynienia z kilkoma warstwami narracji personalnej.

Pierwszą z nich jest odbiór przez medium – Muzę prowadzącą artystę, drugim – obraz widziany oczyma ludzi dotkniętych wojną, świadków wydarzeń. Trzecią jest warstwa widza zewnętrznego, którym jest Żeromski. Jest on świadkiem neutralnym, niczym widz teatralny, który częstokroć „słyszy” tragizm wydarzeń przedstawionych na kartonach. Odbiór pisarza jest następstwem skomplikowanego układu narracyjnego zbudowanego w *Wojnie* przez Grottgera, stwarzającego możliwość literackiego odbioru kartonów¹⁰. Potwierdzenie właśnie takiego odbioru odczytujemy w zamieszczonym w *Dzienniku*, pełnym aprobaty pisarza fragmencie artykułu z „Prawdy” z 1885 roku, który omawiał pierwszą po śmierci Grottgera wystawę jego dzieł w krakowskich Sukiennicach.

Zajmuje mię nadzwyczaj obecna wystawa obrazów Grottgera w Krakowie. Co bym dal za to, by obaczyć te arcydzieła, kopie których zachwycały mię tak bardzo zawsze! Wysoką psychologiczno-krytyczną prawdą tchnie artykuł nadesłany „Prawdzie” przez M. Brzmi on w tym sposobie:

Obrazy Grottgera, jak tony muzyki, potrącają o drzemiące struny serca, popychają je do ruchu i ruch ten powtarza się w nieskończoność sam przez się, bez dalszego udziału pierwszej podniety. Zadumany, zapatrzony w karton, błądasz się po gruzach,

¹⁰ W. Okoń, dz. cyt., s. 83; M. Bryl, *Cykle Artura Grottgera. Poetyka i recepcja*, Poznań 1994, s. 302.

po pobojuwiskach, odgrzebujesz zapomniane dzieje i wspomnienia, odbiegasz myślą daleko od treści kartonu – marzysz... Wojski dawno grać przestał, ale echo gra i brzmi bez końca... Pochwycił on tajemnicę niemego porozumienia się twórcy z otoczeniem, tajemnicę, której blahe na oko drogi i środki rozebrać się i ująć miarą sądu nie dadzą, niedostępne bezpośredniemu ocaleniu, wymykają się bliższej analizie. Tajemnica ta, polegająca na skupieniu w drobniakowym rysie jakichś olbrzymich motywów, jest dzieckiem naszego wieku, kapryśnego, nerwowego, złożonego z miliona nieokreślonych uczuć, chęci, nie spełnionych dążeń i pragnień; znali ją w poezji Heine, w muzyce Chopin – w malarstwie pochwycił ją Grottger.

Słowa te są głęboko psychologicznymi. Twierdzę to na podstawie wrażeń, jakich doznawałem patrząc na kopie kartonów Grottgera, pomieszanych dawniej w „Kłosach”. Pamiętam, że całymi godzinami dumałem nad jego *Wojną, Głodem, Losowaniem, Odjazdem na wojnę*, a szczególnie nad cudownym obrazkiem, zatytułowanym *Pójdź za mną...* Jakież głosy święte wołały do mnie z tego obrazka, wszystkie świętości i zachwyty sztuki, wszystkie niedośnione sny. Czczę imię Grottgera, bo budził we mnie głos sumienia i cnoty. Pamiętać będę ten obrazek na życie całe. Budził on i budzi drugi mu podobny rysunek: Szermentowskiego *Za późno*. Były to ulubione moje rysunki. Owa tajemnicę budzenia rozmyślań posiadają niektórzy noweliści nasi, szczególnie zaś Prus. Czytając jego obrazki przypomina się Grottgera i Heinego.¹¹

Przytoczony przez pisarza tekst stanowi odrębny, literacki twór zainspirowany dziełami twórcy *Lituanii*. Nieznany autor (sygn. M), jak wielu odbiorców przed obrazami lub kartonami, był „zadumany i zapatrzony”, w wyniku czego daleko odszedł myślą od samych przedstawień i stworzył na ich kanwie krótki, autonomiczny, żyjący swoim życiem tekst. Można w nim odnaleźć pierwiastki ingardenowskiej konkretyzacji z mechanizmem dookreślenia, gdy odbiorca domyśla się tego, co nie jest mu dane bezpośrednio na obrazie – „odbiegasz myślą daleko od treści kartonu – marzysz...”. Takie stanowisko, często spotykane w krytyce artystycznej tego czasu, kształtowało sposób recepcji sztuki. Lektura tekstu wywołuje łatwość do przewidzenia reakcję młodego Żeromskiego. Akcentując „psychologizm” relacji, potwierdza, że dzięki niej sam „dumał” nad grottgerowskimi cyklami. Rezultatem tego stanu rzeczy były refleksje niezwiązane z malarskim odbiorem dzieła sztuk plastycznych, lecz „słyszalność” obrazów wkraczająca na obszary „sumienia i cnoty” moralizującego odbiorcy.

We wszystkich wzmiankach Żeromskiego o Grottgerze mamy do czynienia wyłącznie z odbiorem emocjonalnym, generowanym przez narrację kartonów. Pisarz w ogóle nie zwracał uwagi na niezwykle ważne w sztuce tego artysty problemy artystyczne, jak walory kompozycji, rysunku, modelunku, światłocienia czy zagadnienia dotyczące przestrzeni, świata natury itp. Recepcja sztuki twórcy *Woj-*

¹¹ St. Żeromski, *Dzienniki*, t. 2, opracowanie i przedmowa J. Kądziela, w: *Dzieła*, pod red. St. Pigonia i H. Markiewicz, wyd. II uzupełnione, Warszawa 1964, s. 209; zapis z 10 lipca 1885.

ny i Lituanii tradycyjnie wyzwała poczucie patriotyzmu, wprawia z zadumą, skłania do długiego wpatrywania się w dzieło sztuki. Reakcję tę potwierdza ponadto obraz olejny Grottgera *Pojednanie* z roku 1866. Właśnie on najbardziej utkwił w pamięci pisarza, gdy zwiedzał Muzeum Ossolińskich we Lwowie, co podkreślił w liście do żony w 1892 roku¹². Jego emocjonalny odbiór łączył się tutaj z przesłaniem dzieła o pojednaniu na polu bitwy. Jest ono najczęściej spóźnione i nadaremne, gdy walczący zginą w boju i legną obok siebie. Wobec sztuki Grottgera raz tylko pada pojęcie „naturalizm”, gdy pisarz dostrzega „związek tajemny” z *Zapiskami Turgeniewa*¹³.

Sporo refleksji pisarza w kontekście sztuki autora kartonów dotyczy właśnie skojarzeń plastyczno-literackich. Recepcja twórczości Grottgera u Żeromskiego koresponduje z odbiorem jego ówczesnych lektur. Przykładem tego jest zwrócenie uwagi na powieść Józefa I. Kraszewskiego *Hołota* z 1871 roku. Dzieło to pokazuje społeczne relacje między głównymi bohaterami zamieszkującymi w pałacu – rodem Mańczyńskich a tytułową „hołotą”, czyli rodziną ubogiego dawnego sługi dworskiego Jakuba Zarzeckiego. Żeromski podkreśla w powieści znaczenie dwóch postaci – dzieci Zarzeckiego – Lusi i Zygmunta, które, dzięki swoim charakterom, jak pisze, „wywołują takie wrażenie jak rysunki Grottgera”¹⁴. Obu twórców, w przekonaniu piszącego *Dziennik*, wiąże podobny stosunek do ludzkich krzywd. Wspomniani bohaterowie przeżywają rozterki – uzdolniona artystka Lusja, rezygnując z kariery pianistki, opiekuje się chorą matką. Natomiast Zygmunt, wykształcony i rozpoczynający dobrze rokującą pracę guwernera, ulega urokowi hrabiny Idalii Mańczyńskiej i zostaje jej faworytem. Odrzucony przez kochankę, popada w chorobę i umiera. Dla pisarza i malarza charakterystyczne jest relacjonowanie odtwarzanych wydarzeń. Przesycone jest klimatem niedoli, skłonnością do cierpiętnictwa, uniesień religijnych i ponoszenia ofiary.

W następnych latach, 1886 i 1887 roku, grottgerowskie powinowactwa Żeromski odnajduje w utworach Marii Konopnickiej. W *Dzienniku* z roku 1887 cytuje fragmenty *Z teki Grottgera*. Wyłoniony rok wcześniej w konkursie organizowanym przez „Tygodnik Ilustrowany” poemat Konopnickiej był popularny wśród ówczes-

¹² St. Żeromski, *Listy 1884–1892*, oprac. Z. J. Adamczyk, w: *Pisma zebrane*, t. 34, pod red. Z. Golińskiego, Warszawa 2001, s. 199: „Widziałem w Muzeum Ossolińskich mnóstwo rzeczy ciekawych i cennych, ale najbardziej utkwiło mi w pamięci jedno: *Pojednanie* Grottgera. (...) obraz Piechowskiego *Oni* i wiele innych”; obraz olejny *Pojednanie* z 1866 roku, Muzeum Narodowe w Krakowie, por. J. Puciata-Pawłowska, *Artur Grottger*, Toruń 1962, s. 88; il. 49; Wojciech Piechowski (1849–1911), malarz, uczeń m. in. Wojciecha Gersona, Rafała Hadziewiczza; nie udało się ustalić informacji na temat obrazu *Oni*, por. U. Leszczyńska, *Piechowski Wojciech*, w: *Słownik Artystów Polskich*, t. 7, Warszawa 2003, s. 102–106.

¹³ *Dzienniki*, t. 2, s. 343, zapis z 4 czerwca 1886: „Istnieje związek tajemny pomiędzy *Zapiskami Turgeniewa* i obrazami Grottgera. Zostaje w duszy długie, smutne, nieuczulone poczucie czegoś, co rozgrzesza się lżą. To się nazywa właśnie: *die Wirklichkeit zum schönen Schein erhoben*, jak mówił Goethe. Taki naturalizm rozumiem i... tą drogą iść bym pragnął”.

¹⁴ *Dzienniki*, t. 2, s. 172.

snych elit. Tu także odczytujemy ową duchową wspólnotę, którą łączy romantyczny kod – miłość i poświęcenie dla ojczyzny, gloryfikację domowego ogniska czy pocieszenie w religii. Podobnie jak u Grottgera, w utworze Konopnickiej mamy redukcję historii do epizodów, w których jako narrator uczestniczy autorka (żona leśnika) – tak jak artysta-Grottger idzie z muzą przez piekło wojny. Dzięki takiej konwencji doszło tu także do skrócenia dystansu między przedstawioną rzeczywistością a odbiorcą tekstu.

Refleksje o sztuce Artura Grottgera pisarz snuje ponownie z początkiem 1887 roku. Są one oparte o cytowaną poezję Marii Konopnickiej, która „identyfikuje się prawie zupełnie” z kartonami artysty¹⁵. Żeromski zestawia utwory poetki *Opowiadanie rannego*, *Z teki Grottgera* z niektórymi kartonami artysty (*Pójdź ze mną [przez padół płaczu]*, *Przecucie*, *Losowanie*). Wyklucza naśladownictwo, eksponuje wspólnotę ideową i emocjonalną utworów. Z kartonami Grottgera łączy Żeromski wywodzący się z romantycznej tradycji patriotycznej – z czasów międzypowstaniowych – obrazek, gatunek będący wariantem opowiadania. Obrazki Konopnickiej mają charakter paradokumentalny, nastawione są, podobnie jak prace Grottgera, na opis pojedynczych faktów, ze skromną fabułą. Zawierają plastyczne opisy zdarzeń, sytuacji, wycinkowych scenek z życia, nie mając wyraziście zaznaczonych bohaterów, co czytelnie pokazuje przytoczony przez Żeromskiego utwór Konopnickiej *Chłopskie serce* z 1881 roku. Mają wspólny motyw – historyczne zdarzenie, jakim jest losowanie rekrutów, epizod poprzedzający wybuch Powstania Styczniowego. Pisarz wcześniej widział karton *Losowanie* i porównywał go z przytaczanym utworem Konopnickiej:

Chłopskie serce K. to *Losowanie* Grottgera, zresztą są rzeczy czerpane wprost, jak wiersz *Z teki Grottgera*, nagrodzony na konkursie. Dwa te genialne arcydzieła dopełniają się, objaśniają, wznoszą równymi loty. Nie ma tu naśladownictwa, jest jeden artystyczny kierunek, jedna wspólna atmosfera uczuć i sympatyj i jednakowo pojęta miłość ojczyzny¹⁶.

W jego recepcji oba utwory wiąże wspólny, typowy dla obrazka wątek – wycinek życia bohatera, postaci mało wyrazistej, jakim jest ów rekrut z utworu Konopnickiej, z pierwszoplanową postacią z kartonu Grottgera. Oba utwory łączy także postać matki. W kartonie widzimy ją w uchylonych drzwiach. Owe drzwi stanowią także wspólny element zdarzenia. W wierszu obserwatorka losowania – zrozpaczona kobieta dostrzega syna-rekruta przez otwarte drzwi. Ponadto opis bohaterki – o twarzy, która jest „wygasła, pożółkła, zmartwiała” – może znajdować

¹⁵ St. Żeromski, *Dzienniki*, t. 3, opracowanie i przedmowa J. Kądziela, w: *Dzieła*, pod red. St. Pigońia i H. Markiewicza, wyd. II uzupełnione, Warszawa 1964, s. 140, 141, 31 stycznia 1887.

¹⁶ Tamże, s. 140, 141.

odbicie w wyobrażeniu matki z kartonu. Żeromski jawi się jako odbiorca konkretnej sytuacji odtworzonej w obrazie i tekście. Oba utwory inspirowane były faktami historycznymi i oddawały klimat czasu. Jednak bardzo czytelna jest metoda dokonywania wyboru motywów jaką stosuje autor *Dzienników*. Wyróżnia niektóre motywy z tekstu wraz z podobnymi znaczeniowo motywami z kartonu. Ta metoda pozwala mu na artykułowanie myśli o zachodzącym tu braku „naśladownictwa” między zestawianymi dziełami sztuki podejmującymi problematykę okresu Powstania Styczniowego. Cytowanym wyżej zapisem w *Dzienniku* z 31 stycznia 1887 roku Żeromski wchodzi więc w rolę pośrednika między dziełami-obrazkami Grottgera i Konopnickiej a odbiorcą – samym sobą i późniejszymi czytelnikami¹⁷.

Spróbujmy doszukać się kolejnych skojarzeń z rysunkami Grottgera, jakie Żeromski odczuwa przytaczając fragment z Konopnickiej. Tekst poetki traktuje jako „objaśnienie” kartonów. Dotyczy on losu rannego powstańca leżącego na pobojowisku i przygniecionego ciałem zabitego towarzysza. Wśród kartonów Grottgera taki dokładnie temat nie występuje. Natomiast tekst może znajdować odbicie w elementach cząstkowych – motywach występujących w kartonach pod tytułami: *Bitwa, Ludzie czy szakale (Wojna), Na pobojowisku (Polonia)*. Na obrazach powtarza się wyobrażenie martwego bojownika, jednak nigdy nie jest to scena pierwszoplanowa. W wierszu to dramatyczne, pełne ofiar zdarzenie rozgrywa się w otwartej przestrzeni, słonecznym, wczesnym rankiem. Taki plan występuje w kartonie *Ludzie czy szakale*. Dopełnia go wyobrażenie rozrzuconych wokół ciał poległych bojowników. Z tekstem także można wiązać rysunek *Na pobojowisku* naturalistycznie obrazujący zabitych powstańców.

Podobnie jak wobec omówionych wcześniej dzieł: *Chłopskie serce* i *Losowanie*, także powyższy tekst Konopnickiej pokazuje, że jego „objaśnienia” kartonów, to metoda wyboru tylko niektórych oglądanych motywów z kartonów Grottgera. Pisarz nie odnosi się do tematycznej całości utworów rysownika. W cytowanym tekście, który nie ma konkretnego odpowiednika w żadnym z grottgerowskich cykli, dostrzegamy mechanizm dowolnie odczytywanych motywów. Potwierdza to tezę o wspomnianym wcześniej charakterystycznym, ówczesnym odbiorze sztuki Grottgera, polegającym między innymi na możliwościach dopowiadania, wypełnianiu przez widza „pustych miejsc”. Żeromski wpisuje się w taki właśnie sposób odbioru, zgodny z „horacjańską” myślą o sztuce i traktuje kartony jak poematy. Po trzech tygodniach napisze w *Dzienniku*, że Grottger jest dla niego genialnym poetą ołówka¹⁸. Zapowiedź pisarza poprzedzająca cytat Konopnickiej to mechanizm „poczucia obrazu”. Polega na tym, że nie sposób odnieść do go konkretnych kartonów. Wchodzi on bowiem w zakres wyobraźni pisarza. Owo „po-

¹⁷ M. Poprzęcka, dz. cyt., s. 111.

¹⁸ *Dzienniki*, t. 3, s. 140, 141.

czucie obrazu” staje się w tym miejscu połączeniem rysunków Grottgera i tekstu poetki – i może być, jak pisze Dominique Kunz, „figuralnym miejscem ich spotkania”¹⁹.

Jednak w innym miejscu *Dzienników* spotykamy się także z powtarzaniem tego typu powiązań. Wspomniany mechanizm „poczucia obrazu” ujawnia się, gdy pisarz wskazuje na wspólnotę nastrojów kartonów Grottgera z konkretnymi utworami Elizy Orzeszkowej i Henryka Sienkiewicza²⁰.

W powieściach i nowelach Sienkiewicza, Prusa, Orzeszkowej – tkwi ta niepochwytana oku profana tajemnica, którą znał Grottger. Ten zamaskowany pesymizm, ta komiczność *Bartka zwycięzcy*, *Janka muzykanta*, niezrozumiała walka *Meira Ezofowicza* – stanowią jedną wspólną nić przewodnią ku niezbadanym tajemnicom przyszłości. To tylko pewna, że w społeczeństwie nurtują i burzą się prądy najrozmaitsze, że one je wiodą i popychają w świat nowy, inny, lepszy – przyszły.

Mowa jest tam o powieści *Meir Ezofowicz* z 1878 roku i noweli *Janko Muzykant* z 1879 roku. Ta pierwsza, ukazująca konflikt wewnątrz żydowskiej społeczności, znajduje u Żeromskiego odpowiednik w kartonie z cyklu *Warszawa I* pod tytułem *Żydzi warszawscy*. Natomiast utwór Sienkiewicza o dramacie utalentowanego dziecka Żeromski kojarzy z rysunkiem z roku 1867 zatytułowanym *Muzykantka*. Dzieła te wiąże wyłącznie wspólny temat. *Żydzi warszawscy* to przedstawienie emanujące realistycznie i drobiazgowo ujętym obrazem ortodoksyjności i dumy pierwszoplanowej postaci. Można powiedzieć, że jest ono dla pisarza ilustracją do problemów oświeconego rabina Meira Ezofowicza. Natomiast obraz samotnej, pełnej smutku i ubóstwa dziewczynki grającej na skrzypcach odpowiada u Żeromskiego losom sienkiewiczowskiego Janka Muzykanta. Warto jednak w tym miejscu podkreślić, że przytaczane tu utwory pozytywistów mają zupełnie odmienne źródła inspiracji niż kartony Grottgera. Wiadomo, że cykl *Warszawa I*, do którego należy karton *Żydzi warszawscy*, powstał pod wpływem wypadków w stolicy, które miały miejsce między lutym a kwietniem 1861 roku. Karton wyobraża udział przedstawicieli społeczności żydowskiej z rabinem na czele podczas pogrzebu ofiar carskiej żandarmerii. Natomiast rysunek *Muzykantka* jest wyrazem fascynacji muzyką i muzycznych uzdolnień Artura Grottgera²¹.

Nowela *Pocałunek* z roku 1890 powstała z inspiracji sztuką Artura Grottgera²². Opowiada o doświadczeniu gubernialnego urzędnika, który ujrzał na wystawie

¹⁹ D. Kunz, *Poczucie obrazu*, tłum. T. Swoboda, w: *Ut pictura poesis*, pod red. M. Skwary i S. Wysłouch, *Tematy teoretycznoliterackie. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego” pod redakcją Michała Głowińskiego*, Gdańsk 2006, s. 186, 187.

²⁰ *Dzienniki*, t. 2. s. 215, 15 lipca 1885 r.

²¹ J. Puciata-Pawłowska, dz. cyt., s. 52-57 165, 166; M. Brył, dz. cyt., s. 155-171.

²² St. Żeromski, *Pocałunek*, „*Twórczość*” 1945, z. 5, s. 55-57.

obrazów artysty w Krakowie w nieznaną, piękną kobietę. Postanowił iść jej śladem. Przy grobach w podziemiach Wawelu, podszedł do niej i ucałował jej dłoń. Wówczas nieznaną, patrząc mu w oczy, złożyła pocałunek na jego czole. Zdarzenie to wywarło ogromne wrażenie i powracało często we wspomnieniach urzędnika.

Ten krótki utwór Żeromskiego rozpoczyna wzmianka o kartonie *Znak* (*Litania*), a zamyka obraz *Pójdź za mną...* (*Wojna*). Obie prace łączy wątek tematyczny, który pokazuje relację kobiety i mężczyzny. Centralną postacią w *Znaku* jest pełna wdzięku młoda kobieta ukazana z odsłoniętymi ramionami, podtrzymująca bieliznę osłaniającą piersi. Gwałtownym gestem drugiej ręki budzi drzemiącego męża. W noweli Żeromskiego, chwilę po zwróceniu przez bohatera uwagi na ów karton, podziwia on piękną nieznaną, którą spotkał w galerii. Ostatnimi słowami w tekście noweli są słowa tytułu pracy z cyklu *Wojna – Pójdź za mną...* Zamykają one refleksję głównej postaci, która samotnie wspomina fascynujące doświadczenie z galerii. Karton ten przedstawia muzę podchodzącą do zadumanego artysty. Kobieta w powłóczystych szatach wyciąga rękę do pogrążonego w zadumie twórcy.

Ze wzniosłego dydaktyzmu kartonów Grottgera wybiera Żeromski dość dowolnie treści sytuacyjne i kreuje, jak pisze Gomulicki, „sublimację marzeniową bohatera”²³. Karton *Znak*, w którym artysta podkreślił problem o treściach narodowych, staje się w tym momencie odbioru dziełem o znaczeniu sensualistycznym. Plastyczne wyobrażenie pięknej i powabnej żony powstańca generuje opis „najpiękniejszej na ziemi kobiety”, którą ujrzał bohater noweli. Podobna reakcja zachodzi dzięki obecności kartonu *Pójdź za mną...*, który w kontekście zakończenia noweli stanowi pozytywny, potraktowany swobodnie punkt odniesienia, odmienny od wojennej atmosfery obrazu. Gdy w rysunku Grottgera do siedzącego w zadumie Artysty zbliża się Muza, to w tekście czytamy o wizji, w której piękne widmo kobiety nawiedza bohatera noweli.

Dwa kartony i nowela – owo łączenie dzieł plastycznych z utworem literackim, współbrzmi ze świadomie dobraną przez Żeromskiego myślą wyartykułowaną w „Prawdzie” i cytowaną przez pisarza w *Dzienniku* w 1885 roku. Kartony inspirują go poprzez wspomniane doczytywanie „pustych miejsc”. Pisarz dowolnie wypełnia je i kreuje własny, literacki obraz. Jak możemy wnioskować z cytowanego fragmentu, to właśnie motywy w kartonach Grottgera są źródłem tajemnicy odbioru. Bohaterowie cyklu *Wojna – Artysta i Muza* – w intencjach twórcy jawią się jako wizje bądź duchy i jako takie mają być rozumiane. Nie dziwi więc, gdy czytamy tam o kwestii zupełnie niemalarskiej, jak o „świętych głosach” wołających z obrazów Grottgera.

²³ J. W. Gomulicki, *O „Pocałunku” Stefana Żeromskiego, „Twórczość” 1945, nr 5, s. 62.*

Z roku 1894 pochodzi nowela *Rozdziobią na kruki, wrony...*, która ze szczególną siłą podnosi dramat wydarzeń Powstania Styczniowego. Młody autor bezlitośnie przedstawił tu śmierć bohatera, odstępując jednocześnie od tradycyjnej idealizacji postaw powstańców. Utwór ten jest nadzwyczaj czytelnym odwołaniem do treści kartonu *Ludzie czy szakale* z cyklu *Wojna*. Jednocześnie możemy tu zaobserwować opisany wcześniej charakterystyczny zabieg Żeromskiego, gdy zwracał uwagę na wspólnotę tematyczną motywów z utworów Konopnickiej, Kraszewskiego, Orzeszkowej czy Sienkiewicza z kartonami Grottgera. W noweli zabity przez Moskali powstaniec został przez chłopą ogołcony z sukmany, butów, kaszkietu, broni. Karton jest niemal analogiczny w ogólnym przesłaniu. Z tekstem wiążą go takie detale jak półnagie zwłoki bojownika, karabin, nakrycie żołnierskie – czako, a na drugim planie postacie obdzierające zwłoki z ubrań. Tekst i obraz połączone są także poprzez zaznaczenie przez obu autorów „chmurnego” nieba – czynnika wzmacniającego nastrój smutku, zgrozy i demoralizacji. Oba te utwory spaja ponadto problem objawów społecznego zdziczenia w czasach niewoli. Grottger sygnalizuje to zamyśleniem Artysty i Beatrix – „wewnętrznych” świadków sceny, w której patos miesza się z brutalnym realizmem. Żeromski – „zewnątrzny” odbiorca kartonu, który mógł go inspirować, stał się podobnie jak malarz, apologetą spraw i zdarzeń, które wówczas powinny były obchodzić wszystkich.

Młodzieńcze myśli Żeromskiego o sztuce nie zawierały śladów świadczących o konkretnych próbach polemiki z innymi poglądami. Nie formułował istotnych problemów dotyczących sztuk pięknych czasów modernizmu, w których zderzałyby się idee sztuki narodowej z poglądami artystowskimi. Brakowało mu przenikliwości w sądach, które charakteryzowały się ponadto licznymi uproszczeniami i uogólnieniami. Pisarz nie przytaczał wyjątkowych dzieł sztuki, dzieł o innowacyjnym charakterze. W tym czasie zajmował się dziełami powszechnie znanymi i ogólnie akceptowanymi przez „szeroką” publiczność. Był to odbiór stereotypowy, często mieszczący się w tonacji ówczesnej krytyki, a szczególnie w wypowiedziach innych artystów.



Fernand Léger, Obozowicz

Anna Wydrycka
(Białystok)

IDEAŁ KOBIETY A BOHATERKI ŻEROMSKIEGO – FRAGMENTY DYSKUSJI MŁODOPOLSKIEJ KRYTYKI

Można powiedzieć, że komentowanie kreacji postaci kobiecych w literaturze stało się w latach osiemdziesiątych XIX wieku i na przełomie XIX i XX wieku tematem modnym, zarówno wśród krytyków, jak i czytelników. Świadczy o tym chociażby ilość wydań książki Piotra Chmielowskiego *Kobiety Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego*¹ oraz popularność książki Walerego Przyborowskiego *Niewieście ideały poetów naszych*². Także fakt, że Maria Konopnicka, recenzując oba wyżej wymienione dzieła Chmielowskiego i Przyborowskiego, sama napisała obszernie studium na temat literackich postaci kobiecych, sposobu ich kreacji i komentowania, zamieszczone w 1881 roku w „Kłosach”³. Książkę Chmielowskiego omówiła też Waleria Marrené-Morzowska, która później opublikowała wieloodcinkowy artykuł: *Kobieta w powieści naszej*⁴, a także dłuższe studium *Miłość i ustawy społeczne*⁵, komentując w nim kreacje bohaterek powieści Aleksandra Dumasa, ale też na przykład hrabiego Henryka Rzewuskiego. Nie ograniczono się więc do bohaterek literatury polskiej, natomiast wybór postaci kobiecych przez niektórych krytyków i krytyczki wydawał się dość przypadkowy.

Z innych prac na ten temat można by wymienić: sygnowany NB artykuł *Kobieta w powieści*⁶, obszerną relację z odczytu Wilhelma Feldmana *Kobiety Sienkiewicza*⁷; a przede wszystkim dłuższe studium Julii Krzymuskiej (późniejszej Kisielewskiej, używającej także pseudonimu J. Oksza), która chyba najbardziej przejrzyste

¹ Cztery uzupełniane wydania, pierwsze w 1873 roku ostatnie 12 lat później, w 1895 roku, w wyszukanej szacie graficznej.

² Wydana w 1881 roku miała co najmniej 10 recenzji (według Nowego Korbuta).

³ Por. „Kłosy” 1881, nr 857-860.

⁴ „Świt” 1885, nr 20, 21, 23, 24, 25.

⁵ „Przegląd Tygodniowy” 1890, nr 20, 27, 37, 41.

⁶ „Prawda” 1891, nr 14.

⁷ „Przegląd Tygodniowy” 1897, nr 17, 18.

ze wszystkich wymienionych autorów uporządkowała kreacje bohaterek w polskiej literaturze – jej obszerna praca nosi tytuł: *Z psychologii kobiecej. Typy i charaktery w życiu i powieści*⁸.

Dyskusje na temat bohaterek literackich chętnie podejmowały same kobiety, które właśnie wchodziły w role krytyczek. Przypomnijmy więc także dłuższy artykuł Czesława Halicza (czyli Czesławy Endelmanowej-Rosenblattowej) *Żydówka w współczesnej beletrystyce polskiej*⁹; studium Marii Łopuszańskiej *Typ kobiety współczesnej w najnowszej powieści polskiej*¹⁰; studium Franciszki Rudnickiej *Kobieta w ostatnich powieściach polskich*¹¹; artykuł Zofii Nałkowskiej *Kobieta w dziełach Świętochowskiego*¹²; *Miłośnice sławy. Rzecz o kobiecie w dziełach Wyspiańskiego* pióra Marii Turzymy¹³; *O ewolucji duszy kobiecej* Julii Dicksteinówny¹⁴; *Ideał kobiety u Weyssenhoffa* Ludwika Życkiej¹⁵; *Typy kobiet w polskiej literaturze współczesnej* Savitri (Anny Zahorskiej)¹⁶ i jeszcze jeden, późniejszy tekst Julii Kisielewskiej *Nasz ideał kobiecy*¹⁷. W dwóch ostatnich studiach dużą rolę odgrywają właśnie bohaterki Stefana Żeromskiego.

Biorąc pod uwagę wielką ilość podobnych studiów, szkiców i artykułów, można by domniemywać, że krytyka literacka zdołała wypracować pewien model analizy postaci kobiecych w literaturze. Jeśli się jednak przyjrzeć bliżej wyżej wymienionym publikacjom, każda z nich prezentuje nieco inny typ analizy, motywowany nieraz pozatekstowymi względami. Pierwszy okres zainteresowania postaciami kobiecymi wiązał się przede wszystkim z krzewieniem przez pozytywistów hasła emancypacji, o czym *expressis verbis* pisze Piotr Chmielowski w ostatnim rozdziale swojej książki. Krytyk uznawał bohaterki romantyków – ich ideały „psychologiczno-estetyczne” – za godne uwagi, ale anachroniczne. Interesowały go jednak losy romantycznych heroin, ich charaktery i emocje. Zgodnie z ówczesną sztuką krytyki streszczał utwory Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego, wiele dopowiadał, posiłkując się biografiami poetów, ale w ostatnim rozdziale zatytułowanym *Ideał* pisał o konieczności pojawienia się kobiety „samoistnej, dodatnio a świadomie na społeczeństwo wpływającej”. Uwagi swoje kierował do współcze-

⁸ „Ateneum” 1899, t. 3.

⁹ „Izraelita” 1902, nr 10-11.

¹⁰ „Pogląd na Świat” 1902, nr 8-9.

¹¹ „Świat Kobiocy” 1905.

¹² „Ster” 1909, nr 2/3.

¹³ „Krytyka” 1910, t. 4.

¹⁴ W jej książce *Prometeusz – Paraklet. Studia, szkice, głosy*, Warszawa 1913.

¹⁵ „Myśl Narodowa” 1932, nr 32.

¹⁶ „Tygodnik Ilustrowany” 1911, nr 29.

¹⁷ Por. J. Oksza (Julia Kisielewska), *Z literatury współczesnej. Wrażenia i sądy*, Warszawa 1912. Fragmenty przedrukowane w: A. Wydrycka, *Zapomniane głosy. Krytyka literacka kobiet 1894–1918*, T. I: *Wybór tekstów*, s. 141-152.

snych „wieszczów”, postulując stworzenie „ideału współczesnej kobiety”¹⁸. I w tym właśnie duchu ukształtowana jest większość wymienionych tu studiów, nawet późniejszych – chodzi o kreację ideału współczesnej kobiety, typu współczesnej kobiety lub też po prostu – o portret współczesnej kobiety, gdy zanikną nieco hasła postulatywne wobec kobiet (które zresztą niedługo powrócą, chociażby pod piórem Anny Zahorskiej).

Ów portret kobiety rysowany miał być przede wszystkim w płaszczyźnie społecznej i psychologicznej. Mniej interesowały krytyków ideały estetyczne, takie, o jakich pisał na przykład Ola Hansson w przetłumaczonej w 1905 roku książce *Jasnowidze i wróżbici*. Omawiając kobiece postacie stworzone przez Edgara Alana Poe, wskazał norweski pisarz, że „ideał kobiecy każdego artysty jest także ideałem piękna, który on podziwia, jest tym samym ideałem piękna, który prześwieca w jego pojmowaniu sztuki”¹⁹. Warto ten związek postaci kobiecej z estetyką autora zapamiętać, pojawi się bowiem w kontekście późniejszych analiz bohaterek Żeromskiego. Zwłaszcza Anna Zahorska, omawiając *Wierną rzekę*, będzie się do ideału estetyczno-erotycznego pisarza odwoływać.

Przyjrzyjmy się więc, jak opisane i oceniane są bohaterki Żeromskiego w tych studiach, których autorzy, a właściwie autorki umieszczają je w kontekście kreacji innych pisarzy, jakie wnioski wysnuwają na temat ich odmienności lub podobieństwa i jak określają model postaci kobiecej oraz jego cechy w konkretnych utworach lub w całej twórczości Żeromskiego.

W zaskakujący sposób odwołuje się do postaci kobiecych autora *Ludzi bezdomnych* Czesław Halicz, czyli Czesława Endelmanowa-Rosenblattowa. W przywołanym wyżej cyklu artykułów *Żydówka we współczesnej beletrystyce polskiej*, publikowanym w tygodniku „Izraelita”, pracowicie wymienia żydowskie bohaterki Elizy Orzeszkowej, Gabrieli Zapolskiej, Klemensa Junoszy Szaniawskiego, Artura Gruszeckiego, Bolesława Prusa, Władysława Reymonta, Mariana Gawalewicza, Kazimierza Tetmajera, oceniając, że mało jest wśród nich typów prawdziwych żydowskich kobiet. Literaci polscy bowiem „patrzają na Żydów przeważnie przez prymat ideowo-społeczny i stosownie do filo lub antysemitycznych przekonań, przyznają im rację bytu lub odmawiają takowej”²⁰.

Kobiety żydowskie są to więc twory tendencji i wyobraźni, nie różnią się przy tym od typów kobiet polskich, też schematycznych i anachronicznych. Przełomu w literaturze polskiej dokonał, zdaniem Rosenblattowej, właśnie Żeromski, który „podał nam siłaczkę Stasię Bozowską” oraz w *Ludziach bezdomnych* – Joasię. Żeromski nie ograniczył się do powierzchownej obserwacji, „wczuł się w istotę”

¹⁸ Por. P. Chmielowski, *Kobiety Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego. Studium literackie*, wyd. 4 popr. i powiększone, Kraków 1895.

¹⁹ Por. O. Hansson, *Jasnowidze i wróżbici*, przeł. S. Lack, Warszawa 1905, s. 51.

²⁰ „Izraelita” 1901, nr 10, s. 125.

tych kobiet i tym samym stworzył typ autentycznej polskiej kobiety współczesnej. Życzeniem recenzentki byłoby, aby znalazł się pisarz, który podobnie wczułby się w duszę współczesnej kobiety żydowskiej i stworzył postać „cichej bohaterki pracy i poświęcenia”, gdyż takie kobiety żydowskie także istnieją.

Ze względu na recepcję portretów kobiecych Żeromskiego istotny jest tu fakt, że recenzentka (skądinąd później omawiająca także inne utwory pisarza, na przykład *Sułkowskiego*), wskazuje przełom w portretowaniu kobiet dokonany właśnie przez autora *Ludzi bezdomnych*. Przełom, który dotyczy – zupełnie inaczej niż będą później sądzić recenzenci – kreowania postaci współczesnej kobiety, będącej „nowym typem, wytworzonym warunkami życia społecznego, typem kobieczo-człowieka, która uwolniwszy się z ciasnych więzów miłości erotycznej, żyje szerokim życiem świata, raduje jego weselemi płacze jego łzami”²¹. Dostrzegła więc recenzentka inne niż erotyzm wartości kobiet Żeromskiego, one ją najbardziej zajmowały, choć trzeba przyznać, że wskazała je nieco enigmatycznie. Można jednakże przypuszczać, że chodzi tu o zaangażowanie społeczne bohaterek, a nie tylko ich miłosne konflikty. Artykuł pisany był w roku 1902, niebawem inne postacie kobiece wykreowane przez pisarza odwrócić diametralnie ocenę Rosenblattowej i nikt już nie będzie pisał o uwalnianiu się kobiet Żeromskiego z „ciasnych węzłów erotyzmu”.

Kilka lat później Anna Zahorska, omawiając typy kobiet w polskiej literaturze współczesnej, postawi wyraźną i biegunowo przeciwną niż Rosenblattowa tezę: „Kobieta Żeromskiego – to wyśniona czara rozkoszy”²². W studium zamieszczonym w „Tygodniku Ilustrowanym” Savitri krótko (i często trafnie) charakteryzuje bohaterki najwybitniejszych i najbardziej poczytnych ówczesnych pisarzy: Orzeszkowej, Świętochowskiego, Przybyszewskiego, Kasprowicza, Tetmajera, Wyspiańskiego, Sieroszewskiego i innych, znajdując w przywołanych typach kobiet subtelne albo też bardzo wyraźne różnice. W twórczości Tetmajera i Żeromskiego dostrzega pokrewny model erotyzmu – szukanie przeżyć jaskrawych i silnych. Kobiety Tetmajera to „ładne ciała o ptasich mózgach”, a ich najważniejszym i jedynym właściwie uczuciem jest tęsknota do mężczyzny. Żeromski zaś, podobnie jak Tetmajer, w kobiecie uosabia wszystkie pragnienia szczęścia, cały głód życia, wszelką żądzę rozkoszy, potrafi też jednak spojrzeć na nią „z punktu widzenia człowieczeństwa” – tak określa ową pozaerotyczną perspektywę recenzentka²³.

Dowodem na spojrzenie, którego nie determinuje erotyka, jest według niej postać Ewy Pobratyńskiej – uznana za typ przeciętnej kobiety współczesnej. Określenie nieco dziwne dla dzisiejszego i pewnie też dla ówczesnego czytelnika, jeśli

²¹ Tamże, s. 125.

²² „Tygodnik Ilustrowany” 1911, nr 29, s. 562.

²³ Tamże, s. 562.

się weźmie pod uwagę poczynania bohaterki *Dziejów grzechu* i cały sensacyjny wymiar powieści. Ale Zahorska jest konsekwentna w swojej ocenie, zarysowując ciekawy i oryginalny obraz. Tym, co **przeciętne i współczesne** [podkr. moje – A. W.] w postaci Ewy jest mianowicie jej „powojowatość”, czyli brak indywidualności, całkowita bierność. Oto jak widzi Zahorska przyczynę nieszczęść Ewy i jej upadku:

Kobieta ta przechodzi z rąk jednego mężczyzny do rąk drugiego i za każdym razem staje się taką, jakim jest posiadający ją mężczyzna. Przy Niepołomskim, który jest ateistą, traci swoją wiarę dzieciinną, przy Szczerbicu przejmuje się jego nastrojem uduchowionym, przy Pochroniu staje się łotrzącą i na krótko wyaniela się przy Bodzancie, by runąć razem z nim w otchłań zmysłów. Samodzielnego czynu i samodzielnej myśli nie ma kobieta. Jest miękkim woskiem, na którym odbija swe oblicze duchowe mężczyzna²⁴.

Należy przyznać, że wiele w tych spostrzeżeniach trafnej oceny, ale też jest to ocena dokonana przez kobietę, dla której niezależność i podmiotowość są najważniejszymi wartościami. Recenzja Zahorskiej okazuje się także wyjątkowa z tego względu, że jako jedna z nielicznych, a być może nawet jedyna, nie oskarża Żeromskiego o wykreowanie kontrowersyjnej bohaterki, kobiety amoralnej. Wprost przeciwnie! To Żeromski – według niej – oskarża: „twardy wyrok zapadł z ust jego na kobietę współczesną, na kobietę przeciętną”. Wyrok pisarza to właśnie oskarżenie kobiet o nadmierną uległość, o brak charakteru i osobowości. Zdaniem Zahorskiej, Ewa Pobratyńska jako typ jest bohaterką starego typu literatury, zaś Żeromski potrafił stworzyć także nowy typ kobiety w postaci Siłaczki – tu zgadza się autorka artykułu z Rozenblattową. Zaś kreując postać Ewy Pobratyńskiej – dopowiada dalej krytyczka – pisarz pokazuje kobietę w pętach erotyki, zniewoloną, skrepowaną więzami, z których powinna się jak najszybciej wyzwolić. Nie znaczy to, że powinna się wyrzec miłości do mężczyzny, ale musi wydzielić jej właściwe miejsce i przede wszystkim – nie ograniczać swego życia do miłosnej tęsknoty. Powinna natomiast „przeistoczyć swą strukturę duchową”²⁵.

Na ocenie kreacji bohaterki Żeromskiego na pewno zaważyły emancypacyjne dążenia ówczesnych kobiet i samej Savitri. Ale ważniejsze niż wyzwolenie spod prawnego uścisku mężczyzny okazuje się dla krytyczki wyzwolenie kobiety spod jarzma we własnym sercu i kobieta powinna się poczuć „wolna w duchu”. Do takich wniosków doprowadza między innymi analiza postaci Ewy Pobratyńskiej. Zahorska nie uważa, iż jest ona bohaterką o niespójnej psychice, nieprawdopodobnym charakterze, jak wykazywali prawie wszyscy recenzenci powieści Żerom-

²⁴ Tamże, s. 562.

²⁵ „Tygodnik Ilustrowany” 1911, nr 30, s. 584 (cytat z 2 części artykułu).

skiego, lecz twierdzi, że w ogóle żadnej odrębnej osobowości nie posiada. Mogłaby być zapewne jedną z kobiet omawianych w książce Otto Weininger – czyli kobietą bez duszy. Intencja Żeromskiego w takim kontekście wydaje się jasna – jest nią krytyka owej niesamoistności, bluszczowatości, duchowej bierności kobiet; świadoma krytyka, którą uznaje autorka studium za kolejne osiągnięcie pisarza.

Trudno właściwie ocenić, ile własnych poglądów na osobowość kobiety wpisała Zahorska w interpretację *Dziejów grzechu*. Wydaje się jednak, że ma rację, wskazując niesamoistność owej postaci, co tłumaczy poniekąd zarzuty innych recenzentów kierowane w stronę Żeromskiego. Jednak jej zdaniem – powtórzmy – jest to niesamoistność głęboko uzasadniona charakterami realnych kobiet przelomu wieków.

Na antypodach powyższego odczytania powieści mieści się natomiast interpretacja Julii Kisielewskiej. Żona dramaturga Jana Augusta, córka krytyczki Marii Krzymuskiej, podobnie jak Zahorska, interesowała się ówczesną sytuacją kobiet, bardziej jednak od strony praktycznej, a nie duchowej, od strony społecznej, a nie indywidualnej, udzielając się także w ruchu kobiecym. Już jako Julia Krzymuska w obszernym, wspomnianym tu wcześniej studium *Z psychologii kobiecej* określiła typy kobiet w kontekście ideału narodowego. Trzeba tu też dodać, że pod koniec wieku XIX popularne były analizy cech narodowych: Niemek, Polek, Francuzek – obszernie studia na ten temat, oczywiście w oparciu o literaturę, pojawiły się w 1898 roku we francuskim piśmie *Revue des Revues*, o czym wspomina autorka pracy. Niejako dalszym ciągiem studium publikowanego w „Ateneum” (w którym analizuje Kisielewska także kreacje bohaterki Sienkiewicza i Reymonta) jest studium następane *Nasz ideał kobiecy*, publikowane najpierw w prasie, a później w książce krytycznej: *Z literatury współczesnej. Wrażenia i sądy* (1912).

Kisielewska zwraca uwagę na przełomowe znaczenie twórczości i działalności Stanisława Przybyszewskiego, który w 1898 roku objął redakcję krakowskiego „Życia”. Według niej, w atmosferze krakowskiej cyganerii ukształtował się nowy typ kobiety, *par excellence* erotycznej, choć podobny typ daje się zauważyć także w literaturze innych krajów europejskich. Powołuje się przy tym krytyczka na twórczość samych kobiet: Zawistowskiej, Komornickiej, Łuskiny, Theresity, wskazując na wydobyte „ultra kobiecego pierwiastka”. Dalszy rozwój tego typu kobiety, przekształcającej się powoli w typ schematyczny i zmanierowany, zahamowały wypadki 1905 roku. Kisielewska przy tym nie obwinia o słabość charakteru samej owej kobiety – *Eve nouvelle* – konkludując: „Kobieta o erotycznym podkładzie jest taka, jaką chce i umie ją zrobić mężczyzna, którego ona kocha: wiele istot pięknych, o szlachetnej organizacji, marnuje się i ginie w społeczności lub w »wytwor-

ności«, dla braku charakteru, dla braku siły ducha u spotykanych poprzez życie mężczyzn”²⁶.

Kisielewska ocenia więc sytuację dokładnie przeciwnie niż Zahorska. Kobiety giną nie z powodu słabości własnego charakteru, ale – powtórzmy raz jeszcze – braku charakteru, braku siły ducha mężczyzn. Tak więc i tu – ówczesna kobieta nie odpowiada za swoje czyny, jest postacią niesamoistną, bez osobowości, jakby bez duszy. Podobna bezkształtnej, plastycznej masie, podlega uformowaniu przez mężczyznę – taki obraz bohaterki „o erotycznym podkładzie” pokazuje, według Kisielewskiej, literatura. Natomiast apel Kisielewskiej – odwrotnie niż u Zahorskiej, która wzywała kobiety do kształtowania wewnętrznej samoistności – jest skierowany nie w stronę kobiet, lecz w stronę mężczyzn – miernych i pozbawionych prawdziwie męskiego charakteru. Zmieniając samych siebie, zmieniają też kobiety – tak wynika z analiz Kisielewskiej. Jak więc w tym kontekście – erotycznych typów kobiecych – pokazana jest Ewa Pobratyńska, której poświęca krytyczka osobny rozdział studium?

Jak można się domyślać, konsekwencją analiz niesamoistnych postaci kobiecych będzie obciążenie winą za postępowanie bohaterki *Dziejów grzechu* mężczyzn. Ale w tym wypadku nie jest to któryś z bohaterów lub wszyscy razem, ale po prostu sam Żeromski, a raczej kryzys jego świadomości w przynębiającej atmosferze rewolucyjnej i narodowej klęski, po 1905 roku. „Żeromski nie przetrwał męki” – pisze Kisielewska.

„Opętany rozpaczą bezsilności, wobec rozmiaru zła i nieszczęścia, rzucił się na wszystko, co ludzkie w człowieku, zwątpił do ostatnich granic, poza którymi obłąd ratuje od niemożliwego do zniesienia ucisku, zhańbił, zdeptał, skopał w sobie i w bliźnim to, co życiu cenę daje i wartość, zerwał moralne węzły odpowiedzialności i szacunku wewnętrznego i to piekło ohydy, zbrodni, kału, jakie się przedstawiło jego rozszerzonym, zgorączkowanym żrenicom, rzucił na ekran, jako obraz współczesności”²⁷.

Przesycone emocjami konkluzje krytyczki wskazują na nieobiektywizm, indywidualne skazy charakteru pisarza, jego słabość jako przyczyny kreacji owej przestrzeni zła i grzechu oraz uosabiającej je Ewy Pobratyńskiej. I w dalszej części recenzji nie szczędzi Kisielewska określeń o wyrazistym nacechowaniu emocjonalnym. Czytamy więc: o „mózgowej rozpuście zwątpienia i rozpacz”, o „współczesnym piekle”, o „epopei rozkładu” itd. A sama Ewa Pobratyńska? Owa siostra Joasi (z *Ludzi bezdomnych*), Anki (z *Ziemi obiecanej*), Juli (z *Szalonej Julki*) przyjmuje – według Kisielewskiej – kształty jakiejś apokaliptycznej bestii.

²⁶ Cyt. za: A. Wydrycka, *Zapomniane głosy...*, dz. cyt., s. 145.

²⁷ Tamże, s. 147.

Tej kobiecie daje Żeromski swą własną duszę, swą wyobraźnię, swoje zachwyty, swoją przeraźliwie przeświecającą inteligencję, swój sposób marzenia i swą namietność, aby równocześnie pastwić się nad nią z wyrachowaniem, w błoto ją spychać, plugawe słowa kłaść jej w usta, zbrodniami ohydny pokalać, a ponad to wszystko znaczyć ją piętnem, które tylko dziewczka z urodzenia mieć może: cynicznym brakiem poczucia odpowiedzialności²⁸.

Widzimy więc, jak w recenzji Kisielewskiej psychologia postaci kobiecej przekształcona zostaje w konkluzje na temat psychiki samego autora, którego osobowość – w tym kontekście – wydaje się równie zagadkowa jak świat wewnętrzny Ewy Pobratyńskiej. Gest kreacji takiej właśnie rzeczywistości powieściowej wytłumaczyć można – według krytyczki – chęcią autoagresji w poczuciu bezsilności wobec narastającego narodowego i moralnego kryzysu. Ale autor zdaje się też przejawiać podobny brak poczucia odpowiedzialności, jak jego bohaterka. Brak poczucia odpowiedzialności wobec czytelników. Obraz Ewy – pisze krytyczka – opanowuje wyobraźnię, pozostaje jako symbol kobiecości, wprowadza zamęt pojęć moralnych w świadomość wielbicieli talentu pisarza i zaciąży na psychice pokolenia, szczególnie tych czytelników, młodych zapewne, „co nie znają rzeczywistości, a za Żeromskim pójdą w ogień”. I dalej ocenia Kisielewska: „Ewa nie rozumie istoty grzechu, bo nie rozumie jej i Żeromski: są to dzieje krzywdy, upodlenia, anarchii, ale nie dzieje grzechu”²⁹.

Chybiony jest więc tytuł, właśnie z powodu braku poczucia odpowiedzialności, ale i chybiona psychologicznie jest przede wszystkim główna postać. „Absolutnie trudno jest pojąć, jaką drogą dochodzi autor do takiego postawienia postaci”³⁰ – czyli do niekonsekwentnej, nielogicznej, nakreślonej wbrew prawom uczuć, pamięci, instynktu macierzyńskiego kreacji.

Owe psychologiczne nieprawdopodobieństwa i niekonsekwencje były szczególnie wyrażone piętnowane też przez innych recenzentów. Józef Weyssenhoff, który zapewne więcej niż Kisielewska wiedział o konstrukcji postaci, jako autor wielu powieści, wskazał na tak wielki rozłam psychiki bohaterki, że nie zawahał się podzielić ową postać na Ewę I i Ewę II, gdyż inaczej należałoby przyjąć – jak pisał – istnienie jednej osoby z dwiema duszami. Pisarz sprzeciwił się też konkluzji wynikającej z opinii obu wcześniej przywołanych krytyczek – kobieta nie jest istotą niesamoistną.

„Czy kobieta jest tylko taka, jaką ją urobi mężczyzna nad nią panujący?” – pyta Weyssenhoff, nie zgadzając się na akceptację wersji kobiecości całkowicie biernej. Przyjmuje więc w zamian istnienie dwóch bohaterek do pewnego stopnia sa-

²⁸ Tamże, s. 148.

²⁹ Tamże, s. 149.

³⁰ Tamże, s. 149.

moistnych: Ewy I, która umiera w momencie gwałtu, i Ewy II, która rodzi się w tymże momencie. Takie ukształtowanie postaci jest, według autora *Sobola i panny*, zawinionym przez Żeromskiego błędem artystycznym, następstwem jego wahania między Psyche a Naną jako modelami kobiecości. W odróżnieniu od innych bohaterów powieści jest więc Ewa Pobratyńska – według Weyssenhoffa – postacią zepsutą, ale nie jest tu najważniejszy sens moralny owego określenia. Jest postacią zepsutą przez autora *Dziejów grzechu*, to znaczy postacią źle skonstruowaną³¹.

Jest rzeczą oczywistą, że bohaterka *Dziejów grzechu* skupiła na sobie najwięcej uwagi recenzentów i czytelników. Nie sposób omówić tu wszystkich recenzji, w których sylwetka Ewy poddana jest obszernej, uzasadnianej lub tylko zdawkowej ocenie³². Ale nie była ona bynajmniej jedyną postacią kobiecą Żeromskiego wzbudzającą wątpliwości odbiorców. Kontrowersyjna okazała się również dla niektórych recenzentów Salomea Brynicka – bohaterka *Wiernej rzeki*. I tu szczególnie oburzały się właśnie kobiety.

Alina Świdarska, uznając ową powieść Żeromskiego za utwór okolicznościowy, czyli rocznicowy w kontekście obchodów 50. rocznicy powstania styczniowego, wskazuje jednocześnie, że pisarz „nie rozumie i nie odczuwa duszy ówczesnej dziewczyny polskiej”³³. Według niej, miłość fizyczna Salomei i Odrowąża jest podszyta psychologicznym fałszem, autor stosuje współczesne standardy wobec rzeczywistości sprzed pięćdziesięciu lat. Ówczesne wychowanie kobiet nie dopuszczało podobnego związku – pisze Świdarska. Podobnie księżna Odrowążowa i jej wynagrodzenie Salomei w sposób „grubiańsko-ordynarny” urągają prawdziwym zasadom sfer arystokratycznych. Nie jest Odrowążowa ani przez chwilę prawdziwą „wielką Panią”, jak chce ją widzieć Żeromski.

Recenzentka wskazuje ponadto skazy w kreacji innych postaci autora *Wiernej rzeki*. Píše o dziwnej „rubasznosci mowy” Marty Bodzantówny i Wandy w *Ludziach bezdomnych*, o obyczajach pełnych prostactwa zmysłowego w dworach szlacheckich – innymi słowy o braku realizmu w kształtowaniu bohaterek kobiecych, takiego braku realizmu, który dziś dla nas jest trudny do uchwycenia. Współczesnemu czytelnikowi są bowiem obce i często niedostrzegalne różnice obyczajowości ówczesnych, kolejnych pokoleń. Z tego powodu artykuł Świdarskiej, podejmującej problematykę owych różnic, jest wart uwagi.

Krytyczka ponadto uznaje erotyzm za jedną z głównych „strun duszy artystycznej” Żeromskiego. Drugą struną jest zaś miłość ojczyzny, ale miłość ojczyzny

³¹ Por. J. Weyssenhoff, *Stefan Żeromski, „Dzieje grzechu”*, „Biblioteka Warszawska” 1908, t. 3, z. 1.

³² Recepcji *Dziejów grzechu* poświęcił obszerne studium M. Głowiński. Por. M. Głowiński, *Konstrukcja a recepcja (Wokół „Dziejów grzechu” Żeromskiego)*, w: tegoż, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1972. Autor omawia także oczywiście inne problemy konstrukcyjne, nie koncentrując się na ocenie postaci kobiecej.

³³ A. Świdarska, *O „Wiernej rzece”*, „Dziennik Kijowski” 1913, nr 45. Przedruk w: A. Wydrycka, *Zapomniane glosy...*, dz. cyt., s. 179-183. Cytat ze s. 181.

o specyficznym wymiarze. Otóż jest ona także zaborcza i zazdrosna, jak gdyby erotyczna. W ostatecznej konkluzji na planie pierwszym pojawia się więc erotyzm, jako dominująca cecha kształtująca świat powieści Żeromskiego.

*

Można zauważyć, że recenzentki, a nawet recenzenci poszukujący portretu nowej kobiety, czy też ideału nowej kobiety – w sensie bohaterki pozytywnej, znajdowali na ogół ten portret we wczesnej twórczości Żeromskiego – w opowiadaniach, w *Ludziach bezdomnych*. To były kobiety, które „wyzwoliły się z ciasnych więzów erotyzmu”. Natomiast tzw. ideał kobiety erotycznej, pojawiający się w późniejszych powieściach, okazywał się co najmniej kontrowersyjny, co nie znaczy – nieprawdziwy. W zestawieniu z kobietą realną wymagał czasem daleko idącej korekty, ale i owa realna kobieta przeglądająca się w lustrze bohaterek Żeromskiego powinna była zadbać o kształtowanie własnej osobowości, nie tylko w wymiarze erotycznym. Najwymowniejsze w tej kwestii były głosy kobiet-recenzentek. Lecz także mężczyźni, jak chociażby cytowany tu wcześniej Józef Weyssenhoff, negowali ów erotyczny ideał jako jednostronny i po prostu – nieprawdziwy. Dziśszego czytelnika może zaskakiwać fakt, jak wiele krytycznych uwag zebrały wówczas kreacje kobiet nakreślone piórem Żeromskiego.

Sylwia Karpowicz-Słowikowska

(Gdańsk)

„SZORSTKA PRZYJAŹŃ”. ŻEROMSKI I PRUS – KORESPONDENCYJNIE

Szkic ten stanowi suplement do artykułu, który opublikowano w pokonferencyjnym zbiorze pod tytułem *Światy Stefana Żeromskiego*¹. W roku 2004, kiedy powstawał tamten tekst, Zdzisław Jerzy Adamczyk wydał 3 spośród 6 tomów korespondencji Stefana Żeromskiego². Całokształt materiału epistolograficznego dotyczącego autora *Syzyfowych prac* nie był więc kompletny. Korespondencyjna spuścizna Bolesława Prusa nie uległa natomiast zmianie. Nie odnaleziono bowiem istniejącego niegdyś zbioru trzydziestu pięciu listów pisanych przez Prusa do Marii z Wiszniewskich Jakowskiej, żony byłego prezesa Rady Zarządzającej uzdrowiska Nałęczów, która była bliską przyjaciółką Żeromskiej i Głowackiego – co w opinii Stanisława Fity – mogłoby przynieść nowe informacje³. Celem wcześniejszego tekstu było udowodnienie, że korespondencja między pisarzami istniała, co było zadaniem o tyle karkołomnym, że w badaniach literackich zdążyły się już utrwalić fałszywe i mity, które zyskały prawo faktów. Teraz natomiast obiektem analizy stanie się zapis oraz diagnoza relacji, które w listach Żeromskiego i Prusa zostały utrwalone.

O kontaktach obu pisarzy wiemy przede wszystkim dzięki korespondencji kronikarza i Oktawii Radziwiłłowicz-Rodkiewiczowej, późniejszej żony autora *Przedwiośnia*⁴. Historię stosunków między twórcami badacze zajmowali się od dawna, nie we wszystkich przypadkach dążąc do ustalenia prawdy. Już w roku 1928 Stanisław Piołun-Noyszewski, pierwszy biograf Żeromskiego, opisywał

¹ S. Karpowicz-Słowikowska, *Czy był epistolarny dwugłós? Fakty i mity o korespondencji Żeromskiego i Prusa*, w: *Światy Stefana Żeromskiego*, red. M. J. Olszewska, G. P. Bąbiak, Warszawa 2005, s. 55-71. Pewne ustalenia z tamtego tekstu zostały wykorzystane w niniejszym artykule.

² S. Żeromski, *Pisma zebrane*, red. Z. Goliński, t. 34, seria 6: *Listy 1884-1892*, oprac. Z. J. Adamczyk, Warszawa 2001; tenże, *Pisma zebrane*, red. Z. Goliński, t. 35, seria 6: *Listy 1893-1896*, oprac. Z. J. Adamczyk, Warszawa 2001; tenże, *Pisma zebrane*, red. Z. Goliński, t. 36, seria 6: *Listy 1897-1904*, oprac. Z. J. Adamczyk, Warszawa 2003.

³ S. Fita, *Nieznane listy Bolesława Prusa*, „Ruch Literacki” 1961, nr 4-5, s. 218-220.

⁴ Por. listy do Oktawii Radziwiłłowicz-Rodkiewiczowej z okresu 11.09.1891-14.06.1898, w: A. Głowacki (B. Prus), *Listy*, oprac. i komentarz K. Tokarżówna, Warszawa 1959, s. 176-267.

w barwnych słowach te relacje, interpretując dość swobodnie niektóre fakty⁵. Temat podjął również Władysław Pobóg-Malinowski w roku 1929, powieścił on jednak opisywane przez Noyszewskiego historie⁶. Jeszcze raz niektóre wątki powtórzył, jednocześnie wprowadzając czytelników na badawcze manowce, Piolun-Noyszewski w artykule *Listy, których Żeromski nie pisał i sfalszowana „Gazeta Kielecka” w „I.K.C.” z 1936 roku*⁷. Wyznaczony przez obu biografów trop podjął w swej monografii Artur Hutnikiewicz w roku 1960⁸, a utrwaliły Monika Warneńska w 1961⁹ i Krystyna Jabłońska w 1962 roku¹⁰. Liczne grono badaczy wygenerowało faktografię, która posłużyła jako materiał dowodowy dla autorów *Kalendarza życia i twórczości Stefana Żeromskiego*¹¹.

Zweryfikowaniu legendy, jaka urosła wokół kontaktów Żeromskiego i Prusa, przysłużył się w 1960 roku Wacław Borowy, który w rozdziale swej książki *O Żeromskim. Rozprawy i szkice*¹² przywołał odbyte z Oktawią Żeromską w roku 1927 rozmowy na temat stosunków pomiędzy pisarzami, a także wprowadził odrobinę ładu w zawiłą sytuację z wzajemną korespondencją obu twórców. Borowy nie pokusił się o większy komentarz do tej sprawy, zasugerował jedynie, iż pewne „rewelacje” upowszechniane przez żonę Żeromskiego nie znajdują pokrycia w rzeczywistości.

Wiele do naszej wiedzy na ten temat wniosło wydanie *Dzienników Stefana Żeromskiego*, które opracowane przez Jerzego Kądziałę ukazywały się w latach 1963–1970¹³. Edycja młodzieńczych zapisków autora *Ludzi bezdomnych* pozwoliła na stworzenie kontekstu dla wielu mglistych dotąd spekulacji, obaliła kilka sądów ferowanych na wyrost i obnażyła prawdziwe podłoże kontaktów między pisarzami.

Głos w dyskusji na temat stosunków między artystami zabrał w 1964 roku Zdzisław Jerzy Adamczyk, który serią artykułów publikowanych w „Słowie Ludu” usiłował obalić utwalony przez niemal czterdzieści lat mit o sielankowej przyjaźni między Żeromskim a Prusem¹⁴. Jego poglądy znalazły oponenta w oso-

⁵ S. Piolun-Noyszewski, *Stefan Żeromski. Dom, dzieciństwo, młodość*, Warszawa 1928.

⁶ W. Pobóg-Malinowski, *Stefan Żeromski. Życie i twórczość*, Złoczów 1929.

⁷ S. Piolun-Noyszewski, *Listy, których Żeromski nie pisał i sfalszowana „Gazeta Kielecka” w „I.K.C.”*, „Warszawski Dziennik Narodowy” 1936, nr 114, s. 4.

⁸ A. Hutnikiewicz, *Stefan Żeromski*, Warszawa 1960.

⁹ M. Warneńska, *Wiatr za progiem. Opowieść o Żeromskim*, Lublin 1961.

¹⁰ K. Jabłońska, *Oktawia: Opowieść o Oktawii Żeromskiej*, Lublin 1962.

¹¹ *Stefan Żeromski. Kalendarz życia i twórczości*, opr. S. Eile i S. Kasztelowicz, Kraków 1976.

¹² W. Borowy, *Rozmowy i listy*, w: tegoż, *O Żeromskim. Rozprawy i szkice*, Warszawa 1960, s. 241, 243-244.

¹³ S. Żeromski, *Dzieła*, red. S. Pigoń, *Dzienniki*, t. 1-7, oprac. i przedmowa J. Kądziała, Warszawa 1963-1970.

¹⁴ Z. J. Adamczyk, *Jak to było z Prusem i Żeromskim*, „Słowo Ludu” 1964 nr 11/12 („Magazyn Niedzielnny” nr 219), s. 4; tenże, *Jeszcze raz o Prusie i Żeromskim*, „Słowo Ludu” 1964, nr 74, 75.

bie autorki powieści o żonie Żeromskiego – Krystynie Jabłońskiej¹⁵, która w tym samym roku w „Słowie Ludu” polemizowała z Adamczykiem artykułem *Czy tylko mity i legendy*¹⁶, nie wnosząc nic odkrywczego do znanej i upowszechnianej już od międzywojnia pięknej „opowieści” o życzliwej znajomości obu pisarzy. Wątek wzajemnych relacji, a także przywołanie kilku opinii Żeromskiego o pisarstwie Prusa (co było możliwe dzięki publikacji *Dzienników*), przynosi zbiór studiów Jana Zygmunta Jakubowskiego *Nowe spotkanie z Żeromskim* z 1967 roku¹⁷.

Kilka informacji przyniosła edycja *Kalendarza życia i twórczości* Bolesława Prusa z roku 1969¹⁸, przyczyniając się do uzupełnienia luki we wcześniejszym wydawnictwie poświęconym Żeromskiemu¹⁹. Dodatkowo parę drobiazgów z historii wzajemnych stosunków pojawiło się dzięki *Aneksowi do „Kalendarza życia i twórczości”*, opublikowanemu w dziewiętnastym tomie *Archiwum Literackiego* w roku 1974²⁰.

Kontynuując swoje badania nad życiem i twórczością Żeromskiego wydał Adamczyk w roku 1972 listy Oktawii do narzeczonego i męża²¹, które potwierdziły długoletnie trwanie znajomości między pisarzami. Kolejna biografia autora *Popiołów*, tym razem prezentująca jedynie okres młodości, autorstwa Jerzego KądzIELI²², korzystała już z nowej, pogłębionej merytorycznie i zweryfikowanej historycznie faktografii i nie powielala bałamutnych, rzewnych opowieści o przyjaźni dwóch „kolosów” [określenie Oktawii Żeromskiej, S. K.-S.] literatury polskiej.

Podsumowania i uporządkowania dotychczasowego stanu badań na temat związków Żeromskiego z Prusem dokonał w 1976 roku Henryk Markiewicz²³. Przedstawił historię wzajemnych stosunków, działając w służbie zdemitologizowania obrosłej już w legendę sprawy. Podobne wnioski, oparte zresztą na niemal identycznym materiale, pochodzącym głównie z *Dzienników* Żeromskiego i listów Prusa oraz Żeromskiej, postawiła w 1977 roku w książce *Pozytywizm i Żeromski* Janina Kulczycka-Saloni²⁴.

¹⁵ K. Jabłońska, *Oktawia: Opowieść o Oktawii Żeromskiej...*

¹⁶ Taż, *Czy tylko mity i legendy*, „Słowo Ludu” 1964, nr 46/47 („Magazyn Niedzielnny” nr 224), s. 4, 9.

¹⁷ J. Z. Jakubowski, *Nowe spotkanie z Żeromskim. Studia – szkice – polemiki*, Warszawa 1967.

¹⁸ Bolesław Prus 1847–1912. *Kalendarz życia i twórczości*, opr. K. Tokarżówna, S. Fita, red. Z. Szweykowski, Warszawa 1969.

¹⁹ Stefan Żeromski. *Kalendarz życia i twórczości...*

²⁰ K. Tokarżówna, S. Fita, *Aneks do „Kalendarza życia i twórczości” Bolesława Prusa*, w: *Archiwum Literackie*, red. Z. Goliński i in., t. 19: *Bolesław Prus*, red. E. Pieścikowski, Wrocław 1974, s. 243-285.

²¹ O. Żeromska, *Listy do Stefana Żeromskiego*, oprac., wstęp i przypisy Z. J. Adamczyk, Łódź 1972.

²² J. KądzIELI, *Młodość Stefana Żeromskiego*, Warszawa 1976.

²³ H. Markiewicz, *Żeromski i Prus. Gawęda historycznoliteracka*, w: *O Stefanie Żeromskim. Materiały z sesji naukowej. Kielce 14–16 października 1974*, red. H. Latowska, Kraków 1976, s. 113-125; przedruk (z niewielkimi zmianami redakcyjnymi i okrojonym tytułem: *Żeromski i Prus*) w: tegoż, *W kręgu Żeromskiego. Rozprawy i szkice historycznoliterackie*, Warszawa 1977, s. 27-41; również w: tegoż, *Zabawy literackie dawne i nowe*, Kraków 2003, s. 269-282.

²⁴ J. Kulczycka-Saloni, *Pozytywizm i Żeromski*, Warszawa 1977.

Wydawałoby się, że tak licznie omawiany problem doszedł już do badawczego punktu krańcowego, wyczerpującego możliwości twórczego kontynuowania tego tematu. Jeszcze w 1998 roku Adamczyk²⁵ dorzucił garść informacji związanych z pobytom Prusa u Żeromskich w Rapperswilu w 1895 roku, a to przy okazji opublikowania nie wydanych do tej pory kilku listów Oktawii Żeromskiej do Henryka Bukowskiego²⁶ ostatecznie historię wzajemnych stosunków omówił badacz w artykule „*Cherchez la femme?*” *Bolesław Prus w listach (czyli w życiu) Stefana Żeromskiego*²⁷.

Pobudką do ponownego zajęcia się tym tematem stała się, zapoczątkowana w 2001, a zakończona w 2010 roku edycja listów Stefana Żeromskiego²⁸. Dokładna ich lektura pokazuje, że istnieją jeszcze luki warte uzupełnienia w opisie relacji między Prusem a twórcą *Dumy o hetmanie*. Dotychczasowe badania nad tym problemem w dużej mierze opierały się na materiale wspomnieniowym (chodzi przede wszystkim o relacje żony pisarza), a także na analizie listów Prusa do Oktawii Radziwiłłowicz-Rodkiewiczowej, późniejszej Żeromskiej. Wydanie *Dzienników* – wspomnień samego pisarza – wprowadziło do ówczesnego stanu wiedzy na ten temat sporo zamieszania. Iście detektywistycznego zacięcia wymaga rozwikłanie pojawiających się przy tej okazji zagadek. Niektóre z nich skazane zostaną na wieczne nierozwiązanie, bo brak zaginionego podczas wojen materiału epistolarnego nie pozwala na ustalenie rozstrzygających rozwiązań. Nie powinniśmy jednak całkowicie tracić nadziei, bo jak pisze Adamczyk we wstępie do *Listów Żeromskiego*: „następne [listy, S. K.-S.] ciągle wpływają”²⁹. W sprawie korespondencji Prusa również nie powiedziano jeszcze ostatniego słowa.

Historia ustalania faktów dotyczących listownych kontaktów Prusa i Żeromskiego obejmuje 82 lata! A jak wyglądają dzieje tej trwającej 17 lat znajomości?

Osoba i twórczość Bolesława Prusa zaintrygowały Żeromskiego bardzo wcześnie. 5 lipca 1885 roku w *Dziennikach* po raz pierwszy pojawiło się nazwisko pozytywisty, o którym wspomina się w kontekście młodzieńczych lektur. Henryk Markiewicz³⁰ wyraził przypuszczenie że nie był to moment pierwszego zetknięcia się

²⁵ Z. J. Adamczyk, *Półtora miesiąca w Rapperswilu. Nowe materiały źródłowe o Bolesławie Prusie*, w: *Kieleckie Studia Filologiczne*, t. 12 (1998), red. Z. J. Adamczyk, Kielce 1998, s. 163-171.

²⁶ Henryk Bukowski był antykwariuszem mieszkającym stale w Sztokholmie, jednocześnie wiceprzewodniczącym Rady Muzealnej Muzeum Narodowego Polskiego w Rapperswilu, w którym w latach 1892-1896 pracował na stanowisku bibliotekarza Stefan Żeromski.

²⁷ Z. J. Adamczyk, „*Cherchez la femme?*” *Bolesław Prus w listach (czyli w życiu) Stefana Żeromskiego*, w: *Prus i inni. Prace ofiarowane Profesorowi Stanisławowi Ficie*, red. J. A. Malik, E. Paczoska, Lublin 2003, s. 281-293.

²⁸ S. Żeromski, *Pisma zebrane*, red. Z. Goliński, t. 37, seria 6: *Listy 1905-1912*, Warszawa 2006; t. 38, seria 6: *Listy 1913-1918*, Warszawa 2008; t. 39, seria 6: *Listy 1919-1925*, Warszawa 2010. Wszystkie tomy *Listów* pod red. Z. J. Adamczyka. W kolejnych przypisach pojawi się skrócony zapis bibliograficzny.

²⁹ Z. J. Adamczyk, *Wstęp*, w: S. Żeromski, *Listy 1884-1892...*, s. 15.

³⁰ Zob. H. Markiewicz, *Żeromski i Prus. Gawęda historycznoliteracka...*, s. 113.

z twórczością Prusa, skoro mówi się w tych zapiskach o autorze *Lalki* jako o kimś dobrze znanym. Wakacyjny pobyt z 1885 roku w ziemiańskim majątku w Sieradowicach, gdzie Żeromski pracował jako korepetytor, służył między innymi pogłębieniu znajomości utworów Prusa – przede wszystkim nowel, obrazków oraz felietonów z „Niwy”. W tym czasie pojawiły się pierwsze, pozytywne oceny dorobku pisarza, a przede wszystkim – pragnienie wyrażone w słowach: „Gdybym kiedy spotkał tego Prusa, serdecznie bym go ucałował”³¹.

Następne lata poświęcił Żeromski dalszym lekturom. Czytał między innymi wydane w 1886 roku *Szkice i obrazki*. Zafascynowany twórczością oraz osobą pisarza chciał jego sylwetkę przedstawić w 1887 roku w odczycie na zebraniu kółka studenckiego (studiował wówczas w Szkole Weterynaryjnej w Warszawie). Z powodu niewystarczającego zaplecza lekturowego do prelekcji nie doszło, ale w dziejach stosunku Żeromskiego do Prusa rozpoczyna się okres największego kultu dla dorobku warszawskiego kronikarza. W tym samym roku w ręce studenta weterynarii dostała się *Placówka*, którą zachwycać się on będzie jeszcze przez lata. W marcu 1887 roku przyszedł pisarz zobaczyć Prusa na schodach redakcji „Gazety Polskiej”, o czym pisał w trzecim tomie *Dzienników*³². Później spotykał go wielokrotnie, śledząc nawet po to, by poznać miejsce zamieszkania pozytywisty. Cały czas notował uwagi na temat jego twórczości, ceniąc przede wszystkim za małe formy, obiektywizm, ideowość³³.

Rok 1887 był jednak i momentem pojawienia się nuty krytycznej w wypowiedziach Żeromskiego. „Kaczą literaturą zaczynającą się na Prusie, a kończącą się diabeł wie na jakim pseudonimie z *Kurierów*”³⁴ określił wtedy – według Markiewicza – opowiadania *Dziwna historia* oraz *Pan Wesółowski i jego kij* ogłoszone w „*Kurierze Warszawskim*”³⁵. Był rok ten, jakże bogaty w wydarzenia, momentem osobistego, na razie kurtuazyjnego – jak podaje Markiewicz³⁶ za *Dziennikami* – spotkania, do którego doszło w listopadzie w redakcji „*Kuriera Codziennego*”.

W tym momencie zdementować trzeba, a robię to za Adamczykiem³⁷, pierwszy z mitów, upowszechniany przez Piółuna-Noyszewskiego, Pobóg-Malinowskiego, Warneńską, a dotyczący okoliczności poznania się pisarzy. Otóż badacze ci opowiadają historię, w której rolę pośredniczki w zapoznaniu się obu odegrała Oktawia Radziwiłłowicz-Rodkiewiczowa. Ona to, spotkawszy przed rokiem 1890 w redakcji „*Wędrowca*” początkującego literata, po lekturze jego odrzucanych do

³¹ S. Żeromski, *Dzienniki*, t. 3..., s. 25.

³² Tamże..., t. 3, s. 194.

³³ Zob. tamże, t. 4..., s. 45, 44-47.

³⁴ S. Żeromski, *Dzienniki*, t. 4..., s. 238.

³⁵ H. Markiewicz, *Żeromski i Prus. Gawęda historycznoliteracka...*, s. 116.

³⁶ Tamże, s. 117. Spotkanie to nie owocuje jeszcze konkretnymi skutkami. Doszło bowiem jedynie do wymiany ukłonów przy okazji wzajemnego przedstawiania się.

³⁷ Z. J. Adamczyk, *Jak to było z Prusem i Żeromskim...*

tej pory utworów, protegowała go swemu przyjacielowi, uznanemu już wówczas za znakomitość, Bolesławowi Prusowi, który otoczył opieką młodzieńca – jak to miał w zwyczaju, wspierając na przykład Zuzannę Rabską³⁸. Żadne źródła nie potwierdzają tej historyjki. Przyrodni brat Oktawii, Konrad Chmielewski, we wspomnieniach³⁹ informował o fakcie osobistego spotkania siostry i Żeromskiego dopiero w roku 1890 w Nałęczowie. W okresie 1887–1890 Żeromski jedynie czytał, zwłaszcza *Lalkę*, która rozczarowała go zarówno warsztatowo, jak i ideologicznie, choć – jak pokazuje *Dzienników tom odnaleziony* – została w efekcie oceniona niejednoznacznie, padło bowiem słowo „arcydzieło”⁴⁰.

Dopiero w roku 1890 przyszedł pisarz będzie miał kolejne okazje do widywania w Nałęczowie⁴¹ nie tylko Prusa, ale i towarzyszącej mu damy, którą okazała się Oktawia Radziwiłłowicz-Rodkiewiczowa. Pod koniec tego roku, w okresie Świąt Bożego Narodzenia, poznał ją osobiście, ale wzajemne uczucie narodzi się dopiero w roku następnym.

Do bezpośredniego poznania twórców doszło prawdopodobnie między 24 lipca a 9 września 1891 roku. Nie mamy na to niezbitych dowodów, gdyż nie zachował się dziennik Żeromskiego z tego okresu. Domniemywać o tym fakcie możemy jedynie ze wzmianek w zachowanym dwudziestym pierwszym tomie zipsków autora *Popiołów*⁴². Po zaręczynach w październiku tego roku Oktawia postanowiła uporządkować sprawy przysłego męża. Namawiała go do podjęcia studiów w Zurychu lub Krakowie, plany te pochwalał i wspierał Prus, obiecując listy polecające do znajomych⁴³. Słowa dotrzymał, przesłał Żeromskiemu list adresowany do żony współredaktora „Nowej Reformy” Tadeusza Pawlikowskiego, Idalii. Proponował również dalszą pomoc. O korespondencji z tego okresu przyjdzie jeszcze mówić, gdyż jest ona ważna z kilku względów, które ujawni dopiero uważna lektura listów.

³⁸ Zob. np. listy do Zuzanny Rabskiej z 20.10.1908, z 10.04.1909, w: A. Głowacki (B. Prus), *Listy...*, s. 350-351, 355.

³⁹ K. Chmielewski, *Mneme*, „Tygodnik Ilustrowany” 1939, nr 5. Informację podaje za: Z. J. Adamczyk, *Jak to było z Prusem i Żeromskim...* W artykule tym Z. J. Adamczyk pisze co prawda, że Prusa jeszcze Żeromski osobiście nie znał, podejrzewa, iż rok 1891 mógł być momentem poznania się obu za pośrednictwem Oktawii Radziwiłłowicz. Żeromski był już wówczas autorem kilkunastu opowiadań drukowanych w „Głosie”. Stwierdzenie takie – mimo pozornej sprzeczności z tezą Markiewicza – jest uzasadnione z tego względu, iż spotkanie z roku 1887 było tylko wymianą grzeczności, natomiast rok 1891 to czas pierwszych rozmów i dłuższych nałęczowskich kontaktów. Potwierdzeniem przypuszczeń Z. J. Adamczyka są słowa samego Żeromskiego z roku 1890: „Co ja bym dał za to, aby się z nim poznać” (S. Żeromski, *Dzienników tom odnaleziony*, opr. J. Kądziała, Warszawa 1973, s. 206)

⁴⁰ S. Żeromski, *Dzienników tom odnaleziony...*, s. 206.

⁴¹ Żeromski przebywał w Nałęczowie jako guwerner w domu inżynierostwa Górskich. Pracę swą traktował jako zło konieczne. Zob. *Stefan Żeromski. Kalendarz życia i twórczości...*, s. 107-116.

⁴² Czyt. o tym: H. Markiewicz, *Żeromski i Prus. Gawęda historycznoliteracka...*, s. 118.

⁴³ Por. S. Żeromski, *Listy. 1884–1892...*, s. 129, 141, 150, 158, 176, 180, 209, 235.

Rok 1892 był momentem większego zainteresowania się Prusa sprawami prywatnymi oraz zawodowymi Żeromskiego. Zorientował się, że sytuacja adepta literatury nie jest najlepsza i wiedziony dobrymi chęciami oraz – prawdopodobnie – wspomnieniami własnych narzeczeńskich zmagających z trudną rzeczywistością, odradzał Oktawii ze względów praktycznych małżeństwo z ubogim, chorym człowiekiem. Angażował się podobno w jakieś swaty, czym naraził się na złość Żeromskiego i posądzenie o złe intencje. Relacje między zakochanymi nie ulegną zmianie i nie pozostanie Prusowi nic więcej jak przyjąć rolę świadka na ich ślubie 2 września tego roku. Niedługo po tym młodzi wyjadą do Szwajcarii, do Rapperswilu⁴⁴, który urzekł Żeromskiego już wcześniej, bo w styczniu tego roku, kiedy wraz ze znajomym, Wacławem Machajskim, zwiedzał Zurich i okolice⁴⁵.

Fakt podjęcia pracy przez Żeromskiego w Muzeum Narodowym w Rapperswilu również obrósł w mity. Otóż posada bibliotekarza piastowana przez niego w latach 1892–1896 miała być zdobyta rzekomo dzięki protekcji Prusa, który wystosował do Henryka Bukowskiego w tej sprawie list. Legendę taką upowszechnił w swej książce Piołun-Noyszewski⁴⁶, wskazując – obok Prusa – jako protektora również Jana Karłowicza. Plotkę tę powtórzyli Krystyna Tokarzówna i Stanisław Fita w wydaniu listów Prusa⁴⁷, a także Kądziała w artykule *Żeromski w Rapperswilu* z roku 1959⁴⁸. Z teorią taką polemizował Adamczyk we wspomnianym wielokrotnie artykule *Jak to było z Prusem i Żeromskim*⁴⁹. Koniec tego roku oraz rok następny upłynęły obu pisarzom na wymianie listów, których przewodnim tematem będzie sprawa wydania opowiadań Żeromskiego. Temat ten powróci w dalszym toku wywodu.

Kolejny, 1894 rok, upłynął obu stronom w atmosferze przyjaźni. 31 lipca Prus zapowiedział na jesień swój przyjazd do Szwajcarii⁵⁰, do którego doszło dopiero w roku następnym.

Prus przebywał w Rapperswilu półtora miesiąca. Daty tego pobytu podawane są przez różne źródła odmiennie – co dowodzi po raz kolejny niefrasobliwości w przygotowaniu poważnych i z założenia wiarygodnych publikacji. *Kalendarz życia i twórczości* Stefana Żeromskiego wskazywał 2 lipca jako dzień przybycia pozytywisty w gościnę do Żeromskich⁵¹. Kądziała pisał natomiast o końcu czerw-

⁴⁴ O wydarzeniach związanych z rokiem 1892 czytaj w: *Stefan Żeromski. Kalendarz życia i twórczości...*, s. 117–140.

⁴⁵ O wrażeniach z tej wycieczki czytaj w: *S. Żeromski, Listy. 1884–1892...*, s. 99–100.

⁴⁶ S. Piołun-Noyszewski, *Stefan Żeromski. Dom, dzieciństwo, młodość...*, s. 321, zob. również: *Stefan Żeromski. Kalendarz życia i twórczości...*, s. 135.

⁴⁷ A. Głowacki (B. Prus), *Listy...*, s. 194. Tokarzówna i Fita opierają się na książce Piołuna-Noyszewskiego. Nie zachował się jednakże list Prusa do Łukowskiego w tej sprawie.

⁴⁸ J. Kądziała, *Żeromski w Rapperswilu*, „*Twórczość*” 1959 nr 8, s. 70.

⁴⁹ Z. J. Adamczyk, *Jak to było z Prusem i Żeromskim...*

⁵⁰ A. Głowacki (B. Prus), *Listy...*, s. 205.

⁵¹ *Stefan Żeromski. Kalendarz życia i twórczości...*, s. 160.

ca⁵², nie podając źródła informacji. *Kalendarz* prawdopodobnie taką wiadomość podawał za listem Prusa do żony z 2 lipca⁵³. Lektura listu z 14 lipca zweryfikowałaby takie ustalenia, ale najwidoczniej autorzy *Kalendarza* nie pokusili się o tego typu analizę. Otóż w piśmie tym Prus donosił żonie: „Już 15 dni siedzę nad Zurychskim Jeziorem”⁵⁴. Wystarczy odrobina matematyki, by policzyć, że pisarz przybył do Rapperswilu 30 czerwca. Taką datę wydaje się potwierdzać wcześniejszy list Prusa z 27 czerwca pisany jeszcze ze Stuttgartu do żony, w którym pojawiła się zapowiedź podróży do Rapperswilu, poprzedzonej oczekiwaniami na list od Żeromskiej⁵⁵.

Data wyjazdu, 15 sierpnia, podawana przez *Kalendarz*, nie budzi już kontrowersji. W piśmie do żony z 16 sierpnia notował: „Dziś rano o 6-ej stanąłem w Paryżu [...]. [...] Na dziś tyle tylko piszę: jestem bowiem bardzo senny (w nocy jechałem)”⁵⁶.

O pobycie Prusa w Rapperswilu wiemy dzięki listom Stefana i Oktawii Żeromskich z lipca oraz sierpnia 1895 roku do Henryka Bukowskiego⁵⁷. W korespondencji tej, prowadzonej głównie przez Oktawię, pojawiły się wzmianki o osobie Prusa. W czasie tym Żeromska zdradzała już objawy nadmiernej impulsywności, która później przerodzi się w chorobę psychiczną. Z tej perspektywy należy rozpatrywać z dużą rezerwą jej plany wykorzystania Prusa w rozgrywkach personalnych wśród pracowników rapperswilskiego muzeum. Sam Prus – jak to miał w naturze – starał się trzymać z dala od intryg. Ze względu na agorafobię nie odwiedził nawet leżącego na wzniesieniu Muzeum. Chętnie natomiast odbywał rozmowy z Tomaszem Teodorem Jeżem, prowadził obserwacje i notatki na temat realiów życia w Szwajcarii⁵⁸, przyglądał się codzienności rodziny Żeromskich⁵⁹.

⁵² J. Kądziała, *Młodość Stefana Żeromskiego...*, s. 530.

⁵³ A. Głowacki (B. Prus), *Listy...*, s. 237. Prus pisał tutaj: „Nareszcie stanąłem w Rapperswilu po wielu strachach [...]”.

⁵⁴ Tamże, s. 239.

⁵⁵ Tamże, s. 235.

⁵⁶ Tamże, s. 245.

⁵⁷ O listach do Henryka Bukowskiego oraz o nim samym czytaj w przypisach 25 i 26.

⁵⁸ Ciekawie wypada porównanie obserwacji poczynionych przez Żeromskiego i Prusa przy okazji pierwszego spotkania z Rapperswilem. Charakteryzuje ono między innymi specyfikę opisu u obu pisarzy. U Żeromskiego widoczna jest wrażliwość na barwę, potrzeba całościowego ujęcia rzeczywistości, dynamiczność i liryczność opisu. Słowa Prusa znamionuje rzeczowość, selektywność wobec prezentowanego krajobrazu, tak częsta skłonność odnoszenia opisywanych miejsc i sytuacji do podobnych, porównywalnych. Prus patrzy jakby z daleka, będąc zdystansowanym, obiektywnym wobec oglądanych obiektów – choć w tym konkretnym przypadku ujawnia po części duszę wrażliwca (o różnych technikach opisu u Prusa i Żeromskiego czytaj np. J. Kulczycka-Saloni, *Realia warszawskie w twórczości Prusa i Żeromskiego*, w: teże, *Pozytywizm i Żeromski...*, s. 137–150).

Żeromski o Rapperswilu:

„[...] Rapperswil leży na drugim końcu jeziora Zurichsee.[...] Jest to cudowne miejsce: na cyplu górskim, oblane dokoła jeziorem wisi miasteczko tak starożytne, co stanowi jeden numizmat, nad miasteczkiem stoi stary zamek, gdzie mieści się nasze muzeum” (list do Oktawii Rodkiewiczowej z 23.01.1892 z Zurichu, w: S. Żeromski, *Listy. 1884–1892...*, s. 99–100).

Rok 1895 wydaje się momentem zwrotnym w historii znajomości Prusa i Żeromskich. Intensywność kontaktów słabnie, spotkania są sporadyczne. 14 kwietnia 1896 roku pozytywista wysłał list gratulacyjny w związku z sukcesem literackim Żeromskiego⁶⁰ i zaferował pomoc w układaniu się z wydawcami przy okazji publikacji następnego tomu utworów. W roku 1897, po powrocie Żeromskiego ze Szwajcarii, zleci mu skopiowanie wcześniejszych swych utworów w Bibliotece Ordynacji Zamoyskich. Obaj zobaczą się również w redakcji „Głosu”, gdzie będą dyskutować o ideologii narodowej⁶¹. Prawdopodobnie w tych czasach Głowaccy i Żeromscy będą na siebie trafiać przy okazji równoczesnych pobytów w tych samych miejscach, czyli w Nałęczowie i Warszawie. Ślad wzajemnych relacji pojawia się wraz z datą 1903 roku, która przywołana jest we wspomnieniach o Adamie Żeromskim w kontekście wzmianek o Prusie: „starym szlachcicu” i „dziadzi”⁶², a także przy okazji kolejnych gratulacji pozytywisty w związku z drukiem *Popiołów*⁶³. *Kalendarz życia i twórczości* Stefana Żeromskiego przynosi hipotezę o uczynionej we wrześniu 1904 roku przez Prusa propozycji ustanowienia pełnomocnikiem Żeromskich adwokata Antoniego Osuchowskiego⁶⁴, który – jak wiemy – podobną funkcję sprawował w przypadku rodziny Głowackich. Faktem jest, że Osuchowski takie zadanie wobec Żeromskich wykonywał, lecz trudno dziś dowieść, czy Prus miał w tym swój udział⁶⁵.

Dzięki wspomnieniom Żeromskiego poczynionym w 1929 roku w *Snobizmie i postępie* wiemy, że 15 sierpnia 1906 roku Prus był świadkiem inscenizacji trzeciej części *Dziadów* w Nałęczowie, którą przygotowywał teatr amatorski w szopie „Na Pałubach”⁶⁶. Żeromski interesował się pracą tego teatru, metodami i wynikami

Prus o Rapperswilu:

„[...] Rapperswil jest to wieś, ale murowana jak nasze miasta i ma prawie przy każdym domu ogródek, jak u nas Botaniczny (!) ze względu na roślinność. Wszystko tu kąpie się w różach. Od południa i zachodu ma śliczne Jezioro Zurychskie i – ze wszystkich stron cudowne, zielone wzgórza, jak Gubałówka w Zakopanem; spoza nich dopiero nieco wyglądają wielkie skały, a nawet szczyty śnieżne” [list do żony z 2.07.1895 z Rapperswilu, w: A. Głowacki (B. Prus), *Listy...*, s. 237].

⁵⁹ Wrażenia z pobytu w Rapperswilu zapisał Prus głównie w listach do żony, zob. A. Głowacki (B. Prus), *Listy...*, s. 237-245.

⁶⁰ A. Głowacki (B. Prus), *Listy...*, s. 254.

⁶¹ Zob. H. Markiewicz, *Żeromski i Prus. Gawęda historycznoliteracka...*, s. 122.

⁶² S. Żeromski, *O Adamie Żeromskim wspomnienie*, w: tegoż, *Wspomnienia*, Warszawa 1963, s. 67; inf. za: H. Markiewicz, *Żeromski i Prus. Gawęda historycznoliteracka...*, s. 122.

⁶³ *Pięć listów Bolesława Prusa do Stefana i Oktawii Żeromskich*, opr. S. Pięgoń, „Ruch Literacki” 1961, nr 4-5, s. 218.

⁶⁴ *Stefan Żeromski. Kalendarz życia i twórczości...*, s. 254.

⁶⁵ Antoni Osuchowski (1849–1928) – adwokat przysięgły, działacz społeczny w Poznańskim i na Śląsku, wspomagał instytucje polskie na Kaszubach i Mazurach. Po 1900 r. poświęcił się przede wszystkim sprawom organizacji i wspierania oświaty polskiej. W 1904 roku utworzył Towarzystwo Popierania Wydawnictw Akademii Umiejętności. Od 1902 r. Osuchowski dysponował wraz z A. Krasieńskim prawami do dzieł Prusa. Nabył je za cenę 30 tys. rubli, co w rzeczywistości było rodzajem mecenatu artystycznego wobec pisarza. Osuchowski był testatorem ostatniej woli Prusa.

⁶⁶ S. Żeromski, *Snobizm i postęp*, Warszawa – Kraków 1929, s. 101.

działań, które prowadzić miały do edukacyjnego rozwoju ludzi niewykształconych: rzemieślników, chłopów. W 1907 roku obu pisarzy połączyła inicjatywa wydania książki zbiorowej *Na nową szkołę*. Żeromski wydał tę książkę sam w 400 egzemplarzach z założeniem, że dochód ze sprzedaży przeznaczony będzie na pokrycie kosztów budowy ochronki w Nałęczowie. W publikacji tej obok tekstów Żeromskiego i Prusa znalazły się utwory Władysława Orkana, Stanisława Przybyszewskiego, Wacława Sieroszewskiego, Gustawa Daniłowskiego, Wilhelma Feldmana, Jana Kasprowicza, Marii Konopnickiej, Jana Lemańskiego, Tadeusza Micińskiego, Leopolda Staffa, Stanisława Ignacego Witkiewicza, Stanisława Wyspiańskiego. Zyski z przedsięwzięcia były mizerne, mimo ofiarności Oktawii, która samodzielnie kolportowała książkę⁶⁷.

W marcu 1908 roku obaj pisarze podpisali odezwę do narodu, wydaną przez Komitet Obchodu setnej rocznicy urodzin Juliusza Słowackiego we Lwowie, wzywającą do czynnego uczczenia tego wydarzenia. Obok wspomnianych artystów pismo sygnowali Henryk Sienkiewicz, Maria Konopnicka, Eliza Orzeszkowa, Aleksander Świętochowski, Jan Kasprowicz, Władysław Stanisław Reymont⁶⁸.

Henryk Markiewicz wspomina, choć nie podaje źródła, z którego korzysta⁶⁹, o piśmie Żeromskiej z roku 1911 skierowanym za pośrednictwem Aliny Sacewiczowej, w którym prosiła ona o to, by Prus zabrał głos w rozgorzałym sporze dotyczącym książki Żeromskiego *O przyszłość Rapperswilu*. W książce tej pisarz postanowił bronić honoru znieważonego pośmiertnie przez Radę Muzealną Henryka Bukowskiego, a także ujawnić wszelkie zaniedbania, których przez lata dopuszczono się tam pod kierownictwem kustosa Różyckiego. Nie istnieje zachowana odpowiedź Prusa, więc nie wiemy, czy pisarz się do sprawy ustosunkował.

Tenże sam Markiewicz podsumowując swoje uwagi na temat ochładzających się z latami kontaktów między artystami konstatuje, że „wśród listów i depesz kondolencyjnych przechowywanych przez Oktawię Głowacką” po śmierci pozytywisty 20 maja 1912 roku „nie znajdziemy pisma S. Żeromskiego”⁷⁰. Dodajmy, że jest to tym bardziej dziwne wobec faktu, iż poproszono autora *Popiołów*, by w imieniu Towarzystwa Literatów i Dziennikarzy w Warszawie zawiadamił instytucje polskie w Paryżu o śmierci Prusa i terminie pogrzebu, co Żeromski uczynił⁷¹. W roku 1924, czyli 12 lat po śmierci Prusa powstrzymał się również – pod pretekstem choroby – przed złożeniem hołdu pozytywiście. Nie pojawił się w Nałęczowie, mimo zaproszenia na uroczystości odsłonięcia tablicy ku czci Głowac-

⁶⁷ Zob. Stefan Żeromski, *Kalendarz życia i twórczości...*, s. 288, 295 oraz S. Żeromski, *Listy. 1905–1912...*, s. 59, 66, 88.

⁶⁸ K. Tokarżówna, S. Fita, *Aneks do „Kalendarza życia i twórczości”...*, s. 278.

⁶⁹ H. Markiewicz, *Żeromski i Prus. Gawęda historycznoliteracka...*, s. 123.

⁷⁰ Tamże, s. 123.

⁷¹ S. Żeromski, *Listy. 1905–1912...*, s. 419, 420.

kiego, a nawet nie zareagował listownie we właściwym czasie – z czego będzie tłumaczył się inicjatorce wydarzenia, Walentynie Nagórskiej, w piśmie z 22 września 1924 roku⁷².

Czym należy tłumaczyć tak diametralną zmianę w intensywności oraz atmosferze kontaktów? Z pewnością powodem są różnice ideologiczne oraz artystyczne między twórcami, które ujawniały się coraz silniej z biegiem czasu. Żeromski miał do dokonań poprzednika stosunek ambiwalentny, ale ich nie negował. W tekście *Początek świata pracy* z 1918 roku pisał na przykład o problemie niesprawiedliwego traktowania chłopów. Za świetne realizacje literackie tego zjawiska uznał utwory Prusa, Dygasińskiego, Reymonta, Konopnickiej⁷³, jednocześnie zauważył, że „nie każda powieść Orzeszkowej i Prusa” wywiera wrażenie na czytelnikach wiejskich⁷⁴.

W opisie relacji między Żeromskim i Prusem należy rozdzielić wątek osobisty od artystycznego. Wydaje się to zasadne w przypadku obu pisarzy, którzy stosują wobec siebie podwójną, niejako schizofreniczną aksjologię, bowiem często chwalać artystę ganią człowieka i odwrotnie.

Z listów Prusa⁷⁵ kierowanych bezpośrednio do Żeromskiego niewiele wynika. Są one krótkie i raczej zdawkowe. Nawet uwaga dotycząca sukcesu *Popiołów* z roku 1903 jest raczej z gatunku grzecznościowych: „czekamy na nowe, równie znakomite powieści”⁷⁶. Więcej informacji wnoszą listy adresowane do Oktawii Radziwiłłowicz-Rodkiewiczowej, późniejszej Żeromskiej. Wydaje się, że autor *Emancypantek* nie miał początkowo wyrobionego zdania na temat młodego pisarza. 23 listopada 1892 roku pozytywista wysłał list, adresowany do Oktawii, namawiający Żeromskiego do napisania korespondencji ze Szwajcarii dla „Tygodnika Ilustrowanego” z prośbą o zwrócenie szczególnej uwagi na „krajobrazy, naród, jego fizjognomię, odzież, żywność, pracę, zabawy, zwyczaje itd., osobliwe strony nowe i oryginalne życia”⁷⁷. Uważał, że były to dobry sposób na nawiązanie stałej współpracy z innymi czasopismami. W tym samym liście informował również, że przeczytał nowele Żeromskiego, które zrecenzował w liście z 14 grudnia. Były to opinie

⁷² S. Żeromski, *Listy. 1919–1925...*, s. 417.

⁷³ Informacja za: A. Hutnikiewicz, *Żeromski*, wyd. 2, Warszawa 2000, s. 263.

⁷⁴ Zob. S. Żeromski, *Projekt Akademii Literatury Polskiej*, w: tegoż, *Pisma krytyczne i literackie*, Warszawa 1963, s. 41; cyt. za: H. Markiewicz, *Żeromski i Prus. Gawęda historycznolitaracka...*, s. 123.

⁷⁵ Zachowały się w sumie trzy listy adresowane przez Prusa bezpośrednio do Stefana Żeromskiego z lat 1892, 1897, 1903, jeden kierowany do obojga małżonków z 1896, a także dwanaście pisanych przez Prusa w latach 1892 (dwa listy), 1893, 1894 (trzy listy), 1895 (trzy listy), 1897, 1898 i 1904 już nie do „nadziemskich sfer mieszkanki” – jak zwykły nazywać Oktawię Radziwiłłowicz-Rodkiewiczową pozytywista, lecz do poważnej pani Żeromskiej. Są jeszcze oczywiście listy do Oktawii Radziwiłłowicz-Rodkiewiczowej sprzed okresu małżeńskiego, a dotyczące spraw Żeromskiego. Zob. A. Głowacki (B. Prus), *Listy...*, s. 181–193 (z okresu 3.10.1891–30.07.1892).

⁷⁶ B. Prus, *Do Stefana Żeromskiego w Warszawie*, Warszawa 31 grudnia 1903, w: S. Pigoń, *Pięć listów Bolesława Prusa do Stefana i Oktawii Żeromskich...*, s. 218.

⁷⁷ A. Głowacki (B. Prus), *Listy...*, s. 193.

dość protekcjonalne i przez młodego, ambitnego pisarza odebrane zostały jako krzywdzące:

Powiastrki p. Stefana nie tylko przeczytałem, ale nawet musiałem wyciąć z «Głosu». Cóż o nich powiem? Bardzo mi się podobały; autor, mówiąc językiem recenzentów, ma wielki talent, tylko brak mu wprawy. Jest w tym duża obrazowość i uczucie, ale zdaje się, że pisał bez tematu, pod wpływem jakiegoś wrażenia. Zwyczajny szczebel w rozwoju⁷⁸.

Zdzisław Jerzy Adamczyk zauważył, iż obok zdawkowych pochwał sporo tu zastrzeżeń i to całkiem poważnych, gdyż tak należy odczytywać uwagi o braku „tematu” i „własnych myśli”⁷⁹. Polecenie czytania utworów Homera, Sofoklesa, Dantego, Szekspira i innych autorów – wyrażone w dalszej części listu – mogło zostać uznane przez Żeromskiego za obraźliwe, bo zarzucało pisarzowi brak czytania w arcydziełach. Ciekawie przedstawia się dalszy ciąg listu. Prus pisał:

Bodaj że najpełniejszą jest *Silaczka*, ale i *Zapomnienie* dobre. Zresztą, nie wdaję się w szczegóły, bo to oryginalny talent i trudno mi jeszcze połapać się z kierunkiem. W każdym obrazku są rzeczy piękne i wzruszające, brak tylko (co jest naturalne i konieczne) opanowania przedmiotu, a nade wszystko – tematu, własnych myśli. [...] Język też ma trudny, na co znowu pomagają wzorowi autorzy polscy od epoki złotej. Na tom, a nawet na tomik jest tego za mało. Gdy co napisze, niech przyśle na moje ręce⁸⁰.

Ten fragment listu zdradza, iż między pisarzami coraz wyraźniej rozpościerał się pokoleniowy rozdźwięk. Jerzy Kądziała zauważył, że „pisząc «trudno mi się połapać z kierunkiem» Prus był szczery. Chyba istotnie nie dostrzegał on w nowelach Żeromskiego symptomów przełomu antypozytywistycznego, choć trafnie akcentował «obrazowość i uczucie» oraz pisanie «pod wpływem wrażenia». Impresjonizm i symbolizm, nowe wynalazki artystyczne nadchodzącej epoki, nawet w tej oględnej formie, w jakiej wprowadzał je do wcześniejszych nowel Żeromski, spotkały się z krytyką Prusa”⁸¹.

Niezrozumieniem dla nowych tendencji w literaturze należy chyba tłumaczyć rezygnację Żeromskiego z przewodnictwa literackiego Prusa oraz jego pośredniczenia w kontaktach z wydawcami. We wspomnianym liście z 23 listopada 1892 roku kronikarz deklarował swoją pomoc w rozmowach z jakimś wydawcą, którego chciałby zainteresować przeczytanymi utworami, ale przewidywał zawczasu,

⁷⁸ Tamże, s. 194-195.

⁷⁹ Z. J. Adamczyk, *Jak to było z Prusem i Żeromskim...*

⁸⁰ A. Głowacki (B. Prus), *Listy...*, s. 195.

⁸¹ J. Kądziała, *Młodość Stefana Żeromskiego...*, s. 474-475.

że jest ich za mało na cały tomik⁸². Z podobną ofertą wystąpił w liście z 12 maja roku następnego, uściślając krąg poszukiwań:

Co się zaś tyczy wydawców..., a z moimi staruszkami [z Gebethnerem i Wolffem, S. K.-S.] jestem trochę na bakier; ale może się to do czasu uspokoi. W każdym razie, gdy mnie upoważnicie, pogadam z Paprockim i innymi⁸³.

Nic nie wiadomo o tym, czy Żeromski skorzystał z oferty pomocy ze strony Prusa. Adamczyk wypowiedział się w tej kwestii następująco: „Istnieją [...] pewne dane, które zdają się wskazywać, że jednak [Żeromski z pośrednictwa Prusa, S. K.-S.] nie skorzystał. Sam Paprocki, znacznie wcześniej, i to kilkakrotnie, zwracał się do Żeromskiego z propozycją wydania tomu jego utworów, a wobec tego pomoc Prusa była tutaj najzupełniej zbyteczna. Ponadto sam Prus, w rok po ukazaniu się nakładem Paprockiego *Opowiadań* Żeromskiego, pisał do Oktawii 14 kwietnia 1896: «Jeżeli p. Stefan ma coś na warsztacie, niech wyśle na moje ręce, ażeby j a nie O n układał się z wydawcami o honorarium». Słowa te można chyba rozumieć tylko w ten sposób, że jednak z Paprockim «układał się» o honorarium sam Żeromski”⁸⁴. W tej sprawie edytorzy listów Bolesława Prusa wprowadzają nas w błąd, pisząc: „Starania o wydanie *Opowiadań* Żeromskiego ukończył Prus w roku 1895 przekazując je firmie Paprockiego w Warszawie. Książka ukazała się w tymże roku i zawierała utwory: *Zapomnienie, Doktor Piotr, Cokolwiek się zdarzy, Ananke, Zmierzch, Złe przecucie, Po Sedanie, Pokusa, Siłaczka, Oko za oko, Niedziela, Z dziennika*”⁸⁵.

Jeszcze w roku 1896 Prus napisał do Oktawii i Stefana Żeromskich list z gratulacjami pod wpływem sukcesu, jaki odniósł zbiór utworów *Rozdziobią nas kruki, wrony, obrazki z ziemi mogił i krzyżów*⁸⁶, wydany pod pseudonimem Maurycego Zycha. Opinie przytaczane w tym liście nie są równoznaczne z ocenami samego Prusa. On własnego sądu nie wypowiedział. Trudno powiedzieć, czy był równie entuzjastyczny. Nie bez kozery przecież w czasie pobytu w Rapperswilu zapisał

⁸² A. Głowacki (B. Prus), *Listy...*, s. 193.

⁸³ Tamże, s. 196.

⁸⁴ Z. J. Adamczyk, *Jak to było z Prusem i Żeromskim...*

⁸⁵ A. Głowacki (B. Prus), *Listy...*, s. 194.

Być może informacje takie podają edytorzy listów Prusa pod wpływem lektury rozdziału *Powszednie troski Żeromskiego* zamieszczonego w zbiorze J. Lorentowicza *Spojrzenie wstecz*. W rozdziale tym czytamy: „Za pośrednictwem Prusa, który od pierwszych nowel Żeromskiego darzył go wielką przyjaźnią, wszedł p. Stefan w »stosunki« z domem nakładowym Paprockiego. Otrzymał od niego w r. 1895 za pierwszą edycję [1500 egz.] *Opowiadań* – 75 rubli. Paprocki taką samą hojność stosował zresztą do wszystkich pisarzy” [zob. A. Głowacki (B. Prus), *Listy...*, s. 255].

⁸⁶ Zob. A. Głowacki (B. Prus), *Listy...*, s. 254-255. *Nota bene* Żeromski otrzymał od wydawcy tego zbioru, Zwolińskiego, honorarium w wysokości 70 guldenów, chociaż opublikowano znaczną liczbę 2000 egzemplarzy. Informację taką podał J. Lorentowicz w zbiorze *Spojrzenie wstecz*, rozdz. *Powszednie troski Żeromskiego*. [Zob. A. Głowacki (B. Prus), *Listy...*, s. 255.]

w notatniku po zapoznaniu się z jakąś nowelą Żeromskiego: „Prawidło: nigdy nie pisać rzeczy tak smutnych i osłabiających ducha”. Może było to właśnie opowiadanie *Rozdziobią nas kruki, wrony...* albo *O żołnierzu tułaczku*⁸⁷.

Dużo więcej można powiedzieć o czysto ludzkim stosunku Prusa do Żeromskiego. I znów dowiadujemy się o tych sprawach z listów do Oktawii Radziwiłłowicz-Rodkiewiczowej, z których wynika, że stary pisarz nie był specjalnie zadowolony z pojawienia się nowego „galopanta” – jak określił Żeromskiego. Wiadomo, że kronikarz był od dawna przyjacielem oraz opiekunem Oktawii i z tej pozycji występować zawsze będzie w swoich kontaktach z Żeromskim.

Od momentu, kiedy młody pisarz oficjalnie stał się narzeczonym „miley Bogu” Oktawii, Głowacer – jak w kręgach zaprzyjaźnionych nazywano Prusa – zadeklarował swoją pomoc dla Żeromskiego obecnie i w przyszłości. Dlatego też protegował, co prawda z opóźnieniem, narzeczonego Rodkiewiczowej u profesora Ulanowskiego, który był wykładowcą prawa na Uniwersytecie Jagiellońskim, na którym pragnął studiować Żeromski⁸⁸. Spóźnione pismo Prusa w niczym już się nie przydało, stosunki między pisarzami uległy zakłóceniu również dlatego, że Głowacki, mający na uwadze przede wszystkim dobro Oktawii, podejmował próby swatania jej z innymi kandydatami⁸⁹.

Po ślubie młodych wzajemne kontakty przybiorą charakter grzecznościowej znajomości, podtrzymywanej przez okazjonalną korespondencję, czasem nawet wymuszoną. Często, zwłaszcza ze strony Prusa, pojawiały się przeprosiny za zwłokę w listownych odpowiedziach⁹⁰. Zawsze były to pisma kierowane do Oktawii Radziwiłłowicz-Żeromskiej, która robiła wiele, by znajomość utrzymać, na przykład wysyłała rodzinne fotografie i prezenty.

Przez lata Prus przekonał się do Żeromskiego, docenił talent, rzetelność w wykonywanej pracy, wrażliwość na sprawy ojczyzny. Z wielkim uznaniem wypowiadał się o relacjach zrozumienia i przywiązania, które dostrzegł w stworzonej przez niego rodzinie. Obserwacje te poczynił zwłaszcza podczas pobytu w Rapperswilu. 30 lipca 1895 pisał o tym do swej żony:

Pani Okcia serdecznie pozdrawia Cię. To dziwna kobieta! Pracuje jak sługa i dozorczyni chorych i – na obczyźnie ma pyszny humor. Ja jestem nieraz smutny jak

⁸⁷ Zob. Bolesław Prus 1847–1912. *Kalendarz życia i twórczości...*, s. 472.

⁸⁸ Świadczy o tym list z 3 listopada 1891, w: A. Głowacki (B. Prus), *Listy...*, s. 182 oraz z 21 grudnia 1891, do którego dołącza list do I. Pawlikowskiej oraz deklaruje napisanie, jeśli zajdzie taka potrzeba, listu polecającego do jednego z profesorów prawa. Prosi o list od Żeromskiego. Zob. A. Głowacki (B. Prus), *Listy...*, s. 185.

⁸⁹ Z listów z pierwszej połowy 1892 roku wynika, że Prus wynalazł dla Oktawii wielu kandydatów: „pana Władysława”, „jakiegoś doktora”, „pana Gieysztorą”, „sędziego z Rosji”.

⁹⁰ Na przykład w liście do Oktawii Radziwiłłowicz-Żeromskiej z 12.05.1893, zob. A. Głowacki (B. Prus), *Listy...*, s. 196-197; lub w liście do tej samej adresatki z 23.01.1894, zob. A. Głowacki (B. Prus), *Listy...*, s. 204; a także do teje list z 31.07.1894, zob. A. Głowacki (B. Prus), *Listy...*, s. 205-206.

niedźwiedź w klatce, Jej mąż tak samo, a Ona zawsze wesola. Oczywiście jest szczęśliwa ze swoim Lalusiem (bardzo dobry człowiek) i dzieckiem⁹¹.

Paradoksalnie dużo więcej można powiedzieć o stosunku Żeromskiego do Prusa – człowieka i pisarza, pomimo że nie zachowała się korespondencja autora *Syzyfowych prac* do starszego kolegi po piórze⁹². Wiedzy dostarczają nam zarówno listy do narzeczonej i żony, jak i do innych adresatów, a nawet zapiski z *Dzienników*.

Z listów do Oktawii wylania się ambiwalentny stosunek Żeromskiego do intencji oraz działań Głowackiego. Padają często słowa krzywdzące, najczęściej zaś młodzieńczo buńczuczne:

Myślałem, że już z rozmaitymi chceniami pana Gł[owackiego] skończyło się nareszcie, aż tu znowu – i potem rady. [...] Nie zrobiłem panu Gł[owackiemu] nic złego, a że on pragnie wyrządzić mi krzywdę – więc też wiem, gdzie go mam umieścić w mych myślach. [...] Niech ten tygodniowy socjolog żadnej kobiecie za nikogo wychodzić nie radzi, bo już powydawał Polki za Żydów – teraz żałuje [...]. Obrzydliwość mię bierze – i cała rzecz⁹³.

Pisząc o domniemanych knowaniach Prusa, który jakoby chciał odwiedzić Żeromskiego od planów poślubienia Oktawii i wplątać go w romans z Tadeuszą Pawlikowską, nie mógł powstrzymać się od sarkazmu:

Ta pani jest bardzo nieładna, a nieładność jej daje mi złe wyobrażenie o złośliwości Prusa. Taką bronią chciał zwalczyć w moim sercu moją narzeczoną? Kapitan okrętu! Oświadcz mu, moja śliczniutka, że mam zwyczaj kochać się tylko w ładnych kobietach: w brunetkach z szarymi oczami, a ustami śliczniutkiemi, z pięknymi paluszkami, z cudnymi nóżkami [...] ⁹⁴.

W listach Żeromskiego do narzeczonej – mimo tonu żartobliwego – porzmiewała nuta urażonej ambicji:

Wczoraj dostałem list Twój z Warszawy, gdzie są wyobrażone intrygi starego Prusa. Tak to on mnie, kochaneczek, na zdradzie stoi! [...] Ja jestem człowiek mały, wyglądam wobec takiego mocarza jak liszka wobec całego buta z cholewą, ale czegoż znowu stawać ma ten but na łbie liszki, jeśli mu w niczym nie zawiniła, jeśli nawet żywiła wobec niego i żywi uwielbienie. [...] Ja jestem i mściwy odrobinę, osobliwie jeśli

⁹¹ A. Głowacki (B. Prus), *Listy...*, s. 242.

⁹² O tym, że istniała, przekonuję w artykule *Czy był epistolarny dwugłós? Fakty i mity o korespondencji Żeromskiego i Prusa...*

⁹³ S. Żeromski, *Listy 1884–1892...*, s. 245–246, 247–248.

⁹⁴ Tamże, s. 149.

mi ktoś, kogo ja tylko szanowałem, chce skromną i «mądrą» radą odebrać to, bez czego na skwarnej i kamienistej drodze życia doprawdy zsechłbym jak rozdeptana liszka⁹⁵.

Po kilku latach Żeromski z mniejszymi już emocjami wypowiadał się o Prusie. W liście do Henryka Bukowskiego z 15 sierpnia 1895 roku opisywał pozytywistę słowami:

Głowacki to nie jest byle pionek. Znane jest jego imię szanowane w całej Polsce, a spokojny sąd jego ma wartość istotnej prawdy⁹⁶.

Zresztą akurat w przypadku listów Żeromskiego z Rapperswilu, w których pojawiły się wzmianki na temat Prusa, można odnieść wrażenie, że nazwisko pozytywisty wykorzystane zostało instrumentalnie w celu upozorowania, że Głowacki był sojusznikiem Żeromskiego w jego zawodowych rozgrywkach. Czytamy na przykład relacje w rodzaju:

Zasylając serdeczne pozdrowienie od nas wszystkich, a od Głowackiego najserdeczniejsze, bo nikogo może jak jego nie obeszła niesprawiedliwość pańskich kolegów. Za godzinę jedzie z dr. Gierszyńskim do Paryża – zgodzili się ze sobą, że p. Gałęzowski to Żyd. Może to Sz. Pana gniewa, ale nie mogę inaczej pisać. Głowacki był z wizytą u Jeża i Laskowskiego, a Lewakowskiego pominął znacząco⁹⁷ [to dopisek Oktawii pod listem, S. K.-S.].

Z czasem kontakty między pisarzami i ich rodzinami osłabły, ale jeszcze były podtrzymywane, choćby przez Prusa, który w roku 1897 pozdrowiał przebywającego w Zakopanem Żeromskiego i przesyłał jego pasierbicy Heni pudło cukierków⁹⁸.

Stefan Żeromski lubił sobie z Prusa pokpiwać. Czy dobrotliwie? Raczej złośliwie, szczególnie w miarę upływu lat. W roku 1892 żartował z jego agorafobii:

Z Lundenburga jechałem ekstracugiem [...], a że jechałem w ostatnim wagonie, więc kołysałem się jak na łodzi w szalonym pędzie, od którego p. Głowacki pewno by zemdleł⁹⁹.

W tym samym roku ironizował na temat literackich sukcesów pozytywisty:

⁹⁵ Tamże, s. 242.

⁹⁶ S. Żeromski, *Listy. 1893–1896...*, s. 253.

⁹⁷ Tamże, s. 254. Inne listy z okresu rapperswilskiego, w których pojawia się osoba Prusa: S. Żeromski, *Listy. 1893–1896...*, s. 245, 256, 276, 332.

⁹⁸ S. Żeromski, *Listy. 1897–1904...*, s. 63.

⁹⁹ S. Żeromski, *Listy. 1884–1892...*, s. 91.

Do sławetnego autora *Pojednanych* muszę napisać przez samą grzeczność.¹⁰⁰

W innym zaś liście do narzeczonej drwił z nerwowej pobudliwości starszego człowieka:

Nie chcę do niego [Prusa, S. K.-S.] pocztą pisać, bo znowu drgawek dostanie albo co.¹⁰¹

W roku 1895 nawet przyznał się do złośliwości, kiedy napisał:

Rok temu śmieliśmy się po trosze z cierpień dziadzi Olesia.¹⁰²

W roku 1899 z dziką satysfakcją napisał do Reymonta:

U nas tu nic albo prawie jak nic. Mickiewicz stoi se na słupie i psuje do reszty krew Bolesławowi Prusowi [Prus był przeciwnikiem postawienia tego pomnika, S. K.-S.].¹⁰³

Sporo jest w korespondencji Żeromskiego do narzeczonej i żony dowodów zwykłej zazdrości o Prusa. Czytamy więc:

Może Cię, pod nieobecność męża, jaki kronikarz całował po łapach? Ej!¹⁰⁴,
Czy widziałaś się z nim [Prusem, S.K.-S.] w Warszawie?¹⁰⁵

– lub:

Dlaczego Gł[owacki] będzie wiedział, że jedziesz za granicę? Czy mu powiesz? Milusia moja – ja tu nie stawiam żadnych przeczeń i nigdy ich stawiał nie będę, nigdy, bo nie będziemy jakąś parą średniowieczną – tylko prosta ciekawość mną kieruje.¹⁰⁶

– albo:

Takeś teraz wyładniała [...] i pójdziesz za wskazówkami tego Judasza Iskarioty – Prusa, może zaczniesz często pisywać do «pięknego» Żmudzina [jakiegoś konkurenta podsuwanego przez Prusa, S. K.-S.]?¹⁰⁷

¹⁰⁰ Tamże, s. 126.

¹⁰¹ Tamże, s. 235.

¹⁰² S. Żeromski, *Listy. 1893–1896...*, s. 376.

¹⁰³ S. Żeromski, *Listy. 1897–1904...*, s. 71.

¹⁰⁴ S. Żeromski, *Listy. 1884–1892...*, s. 116.

¹⁰⁵ Tamże, s. 126.

¹⁰⁶ Tamże, s. 179–180.

¹⁰⁷ Tamże, s. 195. Por. również S. Żeromski, *Listy. 1884–1892...*, s. 328.

Mitowi szczerzej i żarliwej przyjaźni między pisarzami przeczą również dowody lekceważenia członków rodziny Prusa. I są to zapisy już z początków znajomości. W *Dzienniku* z 28 września 1891 czytamy:

Potem byliśmy tam [u p. Oktawii Radziwiłłowicz-Rodkiewiczowej] na herbacie aż do przyjścia pani Prusowej. Jest to dama nudnego autoramentu, ciężko nad podziw kombinująca – wynieśliśmy się też niezwłocznie. Wychowaniec Prusa, mały urwis, tak staje na głowie, że przy nim wysiedzieć trudno...¹⁰⁸.

W podobnych słowach Żeromski wspominał żonę Prusa w roku 1892:

Pani W[itkiewiczowa] przypomina cokolwiek (w stosunku do męża) panią Głowacką. Jest rozumniejsza i lepsza, ale jest między tymi paniami pewna analogia¹⁰⁹.

Stosunek Żeromskiego do Prusa jako artysty również ilustruje ewolucję poglądów. Można mówić o początkowej fascynacji pozytywistą. Dokumentuje to na przykład fragment listu z 1892 roku:

Ach, gdybym ja miał jaki wpływ na pana Gł[owackiego], gdybym go mógł po prostu przywieźć tutaj [do Galicji – S. K.-S.!] On by tu zajaśniał dopiero prawdziwą wielkością swego talentu, tu by go zużytkował, tu by napisał najwspanialsze swe dzieła, unieśmiertelniłby się – i oddał nieobliczone usługi nie tylko uczciwej myśli, ale interesowi ludzkości. I nikt inny, żaden polityk, żaden zaciekły postępowiec, żaden filozof skrajny – tylko on swoim zimnym, spokojnym uśmiechem, swoją drwiną niezrównaną.¹¹⁰

Słowa uznania wywołała szczególnie nowela Prusa *Pojednani* („Tygodnik Ilustrowany” 1892, nr 105-112). Być może również dlatego, że jej fabuła wykazywała podobieństwo do losów Michała Tarki, syna stróża w Zakładzie Lecznicy, chłopca protegowanego przez Żeromskiego, Oktawię Rodkiewiczową, Bolesława Prusa i innych, którzy zajmowali się jego edukacją¹¹¹. W kolejnym liście zauważył:

Z wielką przyjemnością czytam *Pojednanych* Prusa. Ty jesteś «panną Marią Ciechońską [powinno być Ciechańską, S. K.-S.]», która ofiarowuje malcowi – parę skarpetek. Jaki złośliwy! Jest on pewno jedynym w literaturze europejskiej pisarzem posiadającym dziwny dar charakteryzowania powieściowych postaci za pomocą szczytnego i subtelnego dowcipu. Tu leży jego nieśmiertelność! Kiedy Leśkiewicz wychodzi z do-

¹⁰⁸ Cyt. za: A. Głowacki (B. Prus), *Listy...*, s. 183.

¹⁰⁹ S. Żeromski, *Listy. 1884-1892...*, s. 265.

¹¹⁰ Tamże, s. 169. Por. inny list do Oktawii Rodkiewiczowej z 22 kwietnia 1892, w którym Żeromski pisze o kochanym „starym szlachcicu” i jego szczerzonym humorze, w: S. Żeromski, *Listy. 1884-1892...*, s. 214.

¹¹¹ Por. list do Oktawii Rodkiewiczowej z 28 stycznia 1892, w: S. Żeromski, *Listy. 1884-1892...*, s. 106.

mu z głową zadartą «na proszony obiad» i ofiarowuje malcowi 40 groszy – to jest brylant beletrystyki całego świata, to jest to właśnie, co Grecy nazywali «solą attycką», to jest arcyzm, jakiego nie znał ani Dickens, ani Heine, ani Szczedrin. [...] Lam poszukuje dowcipu, a Prus włada nim jak rzeźbiarz gliną, jak malarz farbami. On nie pisze zdaniami i słowami jak my, wyrobnicy i pariasy, ale asocjacjami rażących sprzeczności [...]. Gdyby Prus żył przed stu laty, to dziś znaczylibyśmy w literaturze od niego jej epokę. Nie mogę pojąć, jak on w ogóle jest niedoceniony w Europie”.¹¹²

W następnym piśmie Żeromski dodawał:

[...] Prus w *Pojednanych* chwiał! Gniewałaś się na mnie o brzydkie wyrazy, a on co powiada? Co za słowa ładne mówi? Gdyby tak młody autor napisał do eleganckiego «Tygodnika» nowelę z wyrazami «portki», «cholera» itd. – jakżeby go zwymyślano w odpowiedzi do redakcji!¹¹³

Swoje uznanie dla pisarza Żeromski pragnął wyrazić w „uwielbiającej rozprawce do kalendarza w Radomiu”, który miał wydać Tadeusz Wędrychowski – o czym donosił Oktawii w roku 1892¹¹⁴.

W tym samym roku, na fali rozdrażnienia ingerencją Prusa w narzeczeńskie sprawy Żeromskiego pojawiły się oceny odmienne od dotychczasowych, a nawet buńczuczne deklaracje:

[...] cóż on [Prus, S. K.-S.] takiego znowu nadzwyczajnego z r o b i ł? [...] Pisze – i cała parada. A nawet pisze od śliny, za cwancygiery sprzedaje Żydkom te duże słowa, które pisze, te cnoty i piękne uczynki życiowe, bo w nic nie wierzy. Ja tam przynajmniej nie łżę, a może nawet, gdy się uprę, pokażę, jak się powinno pisać i jak zaraz to pisanie potwierdzić w życiu. No i ja za marne moje pisanie nie zbieram pięciocztówek od wiersza...¹¹⁵

Deprecjonowanie osiągnięć, warsztatu pisarskiego Prusa, stanie się już stałym rysem korespondencji Żeromskiego, który w maju 1892 roku zanotował narzeczonej:

Napisz, malutka, temu panu Głowackiemu, w co się zamieni jego słowo, jeśli ja Ci będę wierny do śmierci nie dlatego, aby zbierać materiały do powieści? Materiały do powieści! Śmiech, jak Boga kocham! Ciekawość, gdzie jaki pisarz zbiera materiały do powieści? – chyba stary, uczciwszy uszy, piernik toruński, na którego już żadna kobieta bez obrzydliwości patrzeć nie może. Żeby ktoś chciał opisywać miłość i nie

¹¹² S. Żeromski, *Listy. 1884–1892...*, s. 144.

¹¹³ Tamże, s. 151.

¹¹⁴ Tamże, s. 180.

¹¹⁵ Tamże, s. 245.

miał o tym pojęcia – dopiero żeby musiał udawać miłość, badać i zaraz notować – dużo by napisał! Ij – z tym Prusem już jest kiepsko!¹¹⁶

O jakiejś kronice z „Kuriera Codziennego” (1892, nr 120) napisał już tylko zdawkowo: „jest ładna”¹¹⁷, inną („Kurier Codzienny” 1892 nr 148) tylko przeczytał (współ z Witkiewiczem), ale już nawet nie skomentował¹¹⁸.

Więcej uwagi poświęcił innemu felietonowi („Kurier Codzienny” 1892, nr 127), o którym wyraził się z umiarkowanym entuzjazmem:

Tutaj przedrukowano wszędzie kronikę Prusa o Żydach. Rzeczywiście jest mądra, ładna i sprytnie napisana. Cieszy mię to, że „głosowiczowskie” teorie znajdują tak doskonale poparcie w znakomitym, niezrównanym talencie Prusa. Ma on tylko nieco mylny pogląd na kolonizację naszych chłopów w Brazylii. [...] Prus się myli, twierdząc, że nasz chłop «ma w Brazylii wszelkie szanse do zmarnowania się». Jakie szanse? [...] Bajki! – będzie żył w kupie z sąsiadami Polakami, będzie polszczył, ale nie wynaradawiał się¹¹⁹.

Z dalszych listów przebija ton lekceważenia, wynikający z przekonania o braku ideologicznej postępowości pozytywisty i jego generacji:

Kronikę Prusa otrzymałem i ślicznie całuję za nią rączki. Sprawiała mi prawdziwą przyjemność z tego względu, że stanowi jeszcze jedno zaprzeczenie Prusa przez samego siebie. Kiedy bowiem przed pięćmioma laty wydano pierwszy numer «Głosu», gdzie były słowo w słowo wypisane te same zasady (chłopi są oddzielnym narodem, mają inną religię, medycynę, obyczaje, poglądy społeczne itd.) – nikt gwałtowniej nad Prusa nie wyszydził tego programu: «młody kogucik fałszywie śpiewa», budzi waśń społeczną itd. Obecnie, niby jakąś rzecz nową, głosi się z wielką powagą tezy, nad którymi ludzie wyśmiewani od wielu lat pracują [...].¹²⁰

Żeromski uważał Prusa za zacofanego już wiele lat wcześniej, a jego poglądy na kwestię chłopską za populistyczne. W roku 1888 pisał do Leona Wasilkowskiego, współpracownika „Głosu” i działacza konspiracyjnego Związku Młodzieży Polskiej „Zet” o „chłopomanach z *Placówki*”¹²¹. W liście z 1897 roku wspomniał z satysfakcją, jak to udało mu się z kolegami Prusa „nawrócić” na poglądy bardziej postępowe:

¹¹⁶ Tamże, s. 253.

¹¹⁷ Tamże, s. 273.

¹¹⁸ Tamże, s. 331.

¹¹⁹ Tamże, s. 278-279.

¹²⁰ Tamże, s. 258-259.

¹²¹ Tamże, s. 46.

Użeraliśmy się trzy godziny, ale bardzo nobliwie, i po części przekonaliśmy go. Mówił później na mieście, że to zdolni ludzie”.¹²²

Wciąż jednak twierdził Żeromski, że Prus umie „robić powieści”, co prawda tematy sam wymyśla lepsze¹²³. Będzie jednak umiał wznieść się ponad uprzedzenia i zauważyć:

Jako humorysta Prus ma poprzednika tylko w Szekspirze. Ja mówię o tym realizmie w śmiechu, za pomocą którego i Prus, i Szekspir malują charaktery. Rozumie się – Szekspir o tyle przewyższa Prusa, o ile Świnica, Zawrat, Krzyżne itd. przewyższają Krzyżową Górkę pod Nałęczowem.¹²⁴

O *Lalce* powiedział Żeromski, że jest „polska”, a nawet „za polska”, *Faraona* uznał natomiast za powieść bardziej europejską, uniwersalną¹²⁵.

Ogólnie jednak znajomość z Prusem zaczęła Żeromskiemu ciążyć, mimo że umiał czerpać z niej profity. 4 czerwca 1897 roku relacjonował żonie:

Trzy dni już przepisuję w Bibliotece Zamoyskich stare brednie dla Prusa [Żeromski robił to zarobkowo, S. K.-S.]. Jest tego formalna kupa¹²⁶.

7 czerwca zaś z jeszcze większą ironią notował:

W sobotę widziałem się z Prusem. Ma być dzisiaj u mnie w sprawie tych kopii jego nowel. Wysypał dziś kronikę przeciwko pomnikowi Mickiewicza. Kieruje się na drugiego Straszewicza, bo już zaczyna odkrywać karty w kwestii komitetu przyjęcia cesarza.¹²⁷

Sądzić należy, że postawa manifestowana w listach z początku 1892 roku umacniała się w miarę artystycznego rozgłosu, jaki z czasem uzyskiwały utwory Żeromskiego. Prus ciągle jednak mógł się przydać jako „marka”, hasło, które mogło przyciągnąć protektorów dla różnych projektów Żeromskiego. Tak działo się,

¹²² S. Żeromski, *Listy. 1897-1904...*, s. 29.

¹²³ Por. S. Żeromski, *Listy. 1884-1892...*, s. 288.

¹²⁴ S. Żeromski, *Listy. 1884-1892*, s. 334.

¹²⁵ S. Żeromski, *Listy. 1919-1925...*, s. 235.

¹²⁶ S. Żeromski, *Listy. 1897-1904...*, s. 19.

Prus jeszcze w połowie marca 1897 roku wyrażał zainteresowanie jakimiś materiałami znajdującymi się w Bibliotece Ordynacji Zamoyskich. Żeromski w celach zarobkowych przepisywał dawne nowele pozytywisty.

¹²⁷ S. Żeromski, *Listy. 1897-1904...*, s. 22. Żeromski wspominał w liście do żony kronikę Prusa z 6.06.1897 r. („Kurier Codzienny” nr 155), w której publicysta pisał o wartościowszych sposobach manifestowania uczuć narodowych niż budowanie pomników. Porównywał Żeromski Prusa do Ludwika Straszewicza, ugodowo-konserwatywnego działacza politycznego i publicysty. Prus należał do komitetu obywatelskiego utworzonego z okazji planowanego przyjazdu do Warszawy cara Mikołaja II (informację podaje za przypisem w: S. Żeromski, *Listy. 1897-1904...*, s. 24-25).

kiedy autor *Siłaczki* planował wydać książkę (przewodnik) o Nałęczowie. Wtedy chciał właśnie „zawezwać do współpracownictwa” Prusa¹²⁸. Podobnie rzecz się przedstawia w latach 1906–1907, gdy nazwisko Prusa miało działać jak magnes przyciągający innych autorów do zamieszczenia swoich utworów w redagowanej przez Żeromskiego publikacji *Na nową szkołę*¹²⁹.

W tym czasie nie ma u Żeromskiego nieśmiałości, którą wzbudzała osoba wielkiego pozytywisty, a której oznaki dostrzegaliśmy w *Dziennikach* z lat przednarzeczeńskich. Wydaje się, że miłość Oktawii, a przede wszystkim skromny jeszcze, ale dobrze się zapowiadający, dorobek literacki dodają Żeromskiemu i jego ocenom pewności.

Kontakty listowne osłabły, spotkania osobiste zdarzały się, o czym pisano już wcześniej. Miejsce dawnych żywych relacji zastąpiły przyjaźnie i sprawy nowe. Żeromski znalazł się w szczytowym okresie twórczości, Prus swoimi poglądami próbował jeszcze ożywić cienie przeszłości, ale z mizernym skutkiem. Wraz z uznawanymi za trochę archaiczne pomysłami na przyszłość odsunięty został na margines życia umysłowego. Ciągłe szanowany za swą działalność publicystyczną przestał liczyć się jako prozaik. W związku z tym nie był już przydatny jako podpora literackich zmagani i zniknął z areny zainteresowań Żeromskiego. Zniknął na tyle skutecznie, iż – jak to już nadmieniono – autor *Wiatru od morza* nie wsparł wdowy po zmarłym w 1912 roku Głowackim telegramem kondolencyjnym.

W świetle przytoczonego materiału epistolograficznego z całą mocą można stwierdzić, że dziejów tej znajomości nie określimy mianem sielankowych. Mit o pomocy, jaką świadczyć miał Prus debiutującemu pisarzowi, nie daje się utrzymać wobec siły faktów. Więcej było w tym wszystkim deklaracji, obserwacji – oczywiście życzliwej, bo taka była natura Głowackiego, niż faktycznej pomocy. Zresztą wydaje się, iż Żeromski wcale takiej pomocy nie pragnął, a korzystał z niej raczej przez wzgląd na przyjaźń żony z Prusem. Ujawniają to wzmianki świadczące o rzeczywistym stosunku do pozytywisty, a więc nasilające się z latami sygnały lekceważenia lub instrumentalnego traktowania. Pamiętać musimy, że zrąb naszej wiedzy tworzą listy kierowane nie do samego Prusa. W pismach bezpośrednich byłby Żeromski zapewne bardziej oględny w słowach, uprzejmy z grzeczności. Tymczasem w korespondencji z narzeczoną, żoną oraz innymi adresatami pozwalał sobie na większą lub mniejszą szczerość, na otwarte wyrażanie własnego zdania. Dlatego też z całą świadomością ironicznego podtekstu historię znajomości „dwóch olbrzymów literatury” można określić co najwyżej mianem „szorstkiej przyjaźni”.

¹²⁸ S. Żeromski, *Listy. 1893–1896...*, s. 386.

¹²⁹ S. Żeromski, *Listy. 1905–1912...*, s. 59, 66, 88.

Anna Kalinowska

(Lublin)

O ARTYŚCIE I OJCZYŹNIE.
PARALELE TEMATYCZNE
W MAŁYCH FORMACH PROZATORSKICH
ELIZY ORZESZKOWEJ
I STEFANA ŻEROMSKIEGO

U źródeł wielu artystycznych, także literackich sukcesów leży głębokie estetyczne przeżycie. Dlatego biografistyka nigdy nie przestała dostarczać argumentów potwierdzających prawdę o sile autentycznego autorskiego doznania zatrzymanego w literackiej fikcji. Tak było w przypadku utworów, które ze względu na ważkość podejmowanej problematyki warto przywrócić czytelniczemu zainteresowaniu. Uniwersalne treści zawarte w nowelach autorów przynależnych do różnych pokoleń prowokują do poszukiwań poświadczających ewolucyjny charakter ludzkiej myśli, wpisanej, z jednej strony, w tradycję, z drugiej zaś wskazującej efekty inspirującej, genialnej myśli, z którą skonwencjonalizowane wiekiem przyzwyczajenie musi się zmierzyć.

Jeden z wybranych problemów dotyczy miejsca i zadań stawianych przez pisarzy artystom i sztuce, otwierając ich twórczość na tradycję uniwersalną, sięgającą arystotelesowskiej kategorii *katharsis* oraz klasycznych koncepcji sztuki, nadając jej nowe historycznie interpretacje. Drugi człon tytułu odnosi rozważania do kwestii poromantycznych dysput na temat polskiego charakteru, uwikłanego w niemoc i zniewolenie natury nie tylko zewnętrznej, politycznej. Dylematy związane z wymową i sensem jednostkowego czynu i zbiorowej ofiary znajdują swoją weryfikację w literackich biografiami bohaterów analizowanych nowel. Dwie miniatury Żeromskiego, *Elegia* i *Pocałunek*, oraz dwie nowele Orzeszkowej z cyklu *Chwile – Moment* i *Kiedy u nas o zmroku...*, to materiał dający podstawy do analiz porównawczych. Utwory powstawały mniej więcej w podobnym okresie, na przełomie XIX i XX wieku, a u ich genezy leży silne, biograficzne przeżycie, zapisane w dzienniku czy intymnym pamiętniku.

Kiedy Orzeszkowa pisała swoje *Chwile*, Żeromski był już autorem wydanych i cieszących się dobrą opinią nowel i opowiadań. W 1889 roku powstały dwa jego młodzieńcze utwory: *Elegia* i *Pocałunek*. Bardzo istotna i wiarygodna jest ich biograficzna geneza. *Elegia* wyrosła z silnych lekturowych doznań Żeromskiego po przeczytaniu opowiadania Turgieniewa. W tej miniaturze¹ przedstawił swoisty wykład na temat istoty i funkcji sztuki. Z kolei kontakt z narodowymi znakami, muzeami, pamiątkami historii polskiej podczas pobytu w Krakowie zainspirował pisarza do napisania *Pocałunku*. 25 czerwca 1889 roku na wystawie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w krakowskim Pałacu Biskupim oglądał Żeromski kartony *Lituanii*, będąc pod szczególnym wrażeniem „pewnej straszliwości w obrazie pt. *Znak...* Stajesz przed nim w niemej grozie, w pograżeniu jakimś, chcesz się skryć i myśleć o tym obrazie” – pisał w *Dziennikach*². W *Pocałunku*³ rozprawił się z postyczniową rzeczywistością prowincji, wymuszającą na niegdysiejszych bohaterach konformistyczne postawy.

Podobne treści zawarła Orzeszkowa w utworach z cyklu *Chwile*. *Moment* jest sygnaturą nałożoną na archetyp miłości i sztuki i dowodem zainteresowania tymi sferami. *Kiedy u nas o zmroku...* dotyczy problematyki narodowej i jest próbą rozliczenia się pokonanych bohaterów z romantyczną przeszłością (jak później *Gloria victis*). Obydwa opowiadania Orzeszkowej wpisują się w ważkie dla modernizmu dyskusje⁴. Cieszyły się one sporą popularnością i uznaniem, a co ważniejsze znac

¹ O powstaniu tego utworu wiadomo bardzo mało. Według sugestii Jerzego Kądziewicza, *Elegia* powstawała pod bezpośrednim wpływem opowiadania Iwana Turgieniewa *Śpiewacy* (z cyklu *Zapiski myśliwego*). Sam Żeromski uznał *Elegię* za „utworek dość niczego” w *Dziennikach* (12 listopada 1889). Podano za: Z. Adamczyk, *Uwagi wydawcy* do: S. Żeromski, *Opowiadania*, red. Z. Golińskiego, Warszawa 1981, s. 325-326. Autograf *Elegii* nieznan. Publikowana była w „Tygodniku Powszechnym” 1889, nr 5. Kolejne wydanie w 1927 roku. Za: tamże, s. 414.

² S. Żeromski, *Dzienniki*, cz. III (1888-1891), Warszawa 1956, s. 376. Na fascynację Żeromskiego twórczością Grottgera zwraca uwagę Z. Przybyła, *Żeromski wobec malarstwa polskiego (na podstawie „Dzienników”)*, w: *Żeromski i jego współcześni*, red. E. Łoch, Lublin 2000, s. 163.

³ W *Pocałunku*, jak pisze Z. Adamczyk, spożytkował Żeromski wrażenia z pierwszej podróży do Krakowa w czerwcu 1889 roku, odbytej w związku z koniecznością zoperowania ręki. Powstał on między połową lipca a listopadem 1889 roku. Za życia autora niepublikowany. Rękopis warszawski, który ocalał w tece redakcyjnej Wiktora Gomulickiego po zlikwidowaniu „Tygodnika Powszechnego” w kwietniu 1890 roku, odnaleziony w 1940 przez Juliusza Wiktora Gomulickiego został wydany w okupowanej Warszawie przez konspiracyjną spółkę wydawniczą z rzekomą informacją, iż wydany został we Lwowie w 1938 roku. Autograf zaginął w czasie wojny. Ocalały dwa egzemplarze okupacyjnego wydania *Pocałunku*. Przedrukował je J.W. Gomulicki w 1945 roku w grudniowym wydaniu „Twórczości”. Z. Adamczyk, *Dodatek krytyczny* do: S. Żeromski, *Opowiadania*, red. Z. Goliński, t. I, Warszawa 1981, s. 327-328.

⁴ W 1903 roku ukazała się w „Słowie” nr 223 recenzja tomu nowel Orzeszkowej *Przędze*. Jej autorem był Adolf Strzelecki. Zestawia on wymowę ideową utworów pisarki ze współczesnymi, skrajnymi wskazaniem etycznymi: krańcowym egotyzmem, domagającym się bezwzględnej wolności dla jednostki i apoteozą społecznego altruizmu, która zabija indywidualność. Wielkie talenty, pisze Strzelecki, wznoszą się ponad oba te bieguny. Zestawia pisarstwo Orzeszkowej z twórczością Żeromskiego, bo oboje mają poczucie społecznego obowiązku artysty. Pisze on, iż „o ile w tekstach autora *Ludzi bezdomnych* „wre i kipi”, to Orzeszkowa jest jak jezioro o równej i spokojnej powierzchni. Jej smutek, choć przenika duszę, nie jest destrukcyjny, bo ożeniony z mądrością, nadzieją i wiarą. Sama – ogromna

je mógł Żeromski, bowiem o ich tłumaczeniu na język rosyjski już 28 stycznia 1902 roku pisał do niego Mikołaj Tatarow⁵.

Informacje o terminach powstawania poszczególnych utworów, wchodzących w skład wydanych w 1901 roku *Chwil*, pisze w notatniku *Dnie* sama Orzeszkowa. *Moment* powstał wcześniej – pisała go od 20 października (1 listopada) do 31 października (12 listopada) 1898 roku⁶, pisała szybko, bo tylko dwa tygodnie. Na kartach jej notatnika wciąż żywe są wtedy myśli o Franciszku Godlewskim i ten „poemacik prozą”, jak nazwała go autorka⁷, ukazuje cierpienie wywołane niewyznanym uczuciem starszej kobiety. W najpiękniejszym chyba w całej twórczości Orzeszkowej wyznaniu miłości, włożonym w usta bohaterki tej noweli, dostrzec można niemal *in extenso* wyjęty z *Dni* fragment: „Aż nagle nie ma! Zniknął! Był snem, który się prześnił, strofą, która przebrzmiała, mirażem, który zaszedł drogę”⁸. Z kolei nad utworem *Kiedy u nas o zmroku...* pracowała od 20 lutego (4 marca) do 7 (20) marca 1900 roku⁹. Nazwała go nowelą i wysłała do „Kraju” 15 (28) marca¹⁰.

Elegia Żeromskiego i *Moment* Orzeszkowej – *Pocałunek* i *Kiedy u nas o zmroku* to dwie autorskie wersje tych samych tematów, przedstawione przez pisarzy przynależnych do różnych epok i generacji. Młody Żeromski w miniaturowe formy włożył skondensowane, alegoryczne sensy, zdając się na „otwartego” czytelnika. Orzeszkowa zaś, co jest znamienne dla jej późnej prozy, w sposób potoczysty rozbudowuje tło, zamazując – nie da się ukryć – ideowe przesłanie utworu. Jednakże oczywiste zbieżności, pokrewieństwa między tekstami zastanawiają i prowokują do wniosków, nobilitujących autorkę powieści tendencyjnych, dowodząc siły jej talentu i zdolności przystosowania się do nowej epoki, jakby na przekór powszechnemu przekonaniu, iż „pozytywistyczne ujęcia tematu, a także próby zbli-

indywidualność, ma szacunek dla każdej indywidualności”. Orzeszkowa знаła ten tekst. Pisała o tym w swoim dzienniczku w dniu 18 września (1 października) 1903 – „Artykuł w „Słowie” o *Przędzach piękny*.” E. Orzeszkowa, *Dnie*, opr. I. Wiśniewska, Warszawa 2001, s. 301.

⁵ Ten młody Rosjanin, rewolucjonista i czynny spiskowiec, kilkakrotnie przewijał się w życiorysie Żeromskiego i kojarzył się z jakimś niepokojącym problemem natury politycznej. Skazany na śmierć przez sąd partyjny w Genewie zginął w Warszawie jako „nasłaniec ochrony” i prowokator 22 marca 1906. W liście do Żeromskiego z prośbą o zgodę na tłumaczenie na j. rosyjski *Popiotów* (w dwunastu zeszytach miesięcznika „RusskojeBogatstwo” ukazywały się fragmenty – zapewne cały tom I) pisze: „Pan zapewne czytał ten ostatni zbiór nowel Orzeszkowej *Chwile*. Jeżeli nie, to proszę przeczytać. Piękniejszych rzeczy jak: *Zagadka*, *Wśród kwiatów*, *Stary klon*, *Wesele Ciesiołka*, dawno już nie czytałem. Chciałem to przetłumaczyć, ale już mię uprzedzono”. S. Pięgoń, *Wiązanka historycznoliteracka*, Warszawa 1969, s. 315.

⁶ E. Orzeszkowa, *Dnie*, s. 59.

⁷ Tamże, s. 19.

⁸ W przeddzień rozpoczęcia *Momentu* Orzeszkowa notuje w *Dniach*: „Czy to był sen? Wszystko w życiu jest snem? Jakby nie było! Bądź wola twoja! Boże!”, cyt. za: I. Wiśniewska, (*Wstęp do*) E. Orzeszkowa, *Dnie*, s. 20.

⁹ E. Orzeszkowa, *Dnie*, s. 160.

¹⁰ Nowela była drukowana w „Kraju” nr 14/15-17 w tym samym roku.

zenia się do młodopolskiej koncepcji artysty i przeniknięcia filozofii tej sztuki w większości przypadków są ułomne, świadczą o istnieniu niemożliwej do przekroczenia bariery rozumienia i akceptacji¹¹.

Żeromskiemu jest Orzeszkowa bliska, co potwierdzają badacze¹², sama także, jak można sądzić z jej reakcji na jego powieściowe próby, potrafiła docenić młodego pisarza¹³ do tego stopnia, że recenzję *Popiołów* kończy znaczącymi słowami odkrytego pokrewieństwa duchowego, „modlitwę (chodzi o modlitwę kościuszkowskiego żołnierza) stopioną ze słów Żeromskiego i moich, ze stopionym niejako **momentem jego i moim** przepiszę i pošlę Panu za dni kilka”¹⁴. Dowodów bliskości między pisarzami, którą potwierdzają także fakty biograficzne (w gronie młodych, którymi się opiekowała Orzeszkowa, znajdował się Wacław Jacuński, o którym Zuzanna Rabska¹⁵ pisze jako o fanatyku Żeromskiego, a pisarka koresponduje z nim już od 1898 roku¹⁶), po latach dostarcza lektura krótkich tekstów starej pozytywistki i młodego, ambitnego modernisty. Same układają się w ciągi tematycznych przekrojów. Orzeszkową i Żeromskiego dzieli wiek i to, co się z nim, w przypadku różnych generacji, wiąże (uwarunkowania historyczne, obyczajowe, światopoglądowe). Łączy – ponadpokowy problem i konieczność zmierzenia się z nim w formie literackiej ilustracji własnego „ja”¹⁷.

¹¹ M. Gloger, *Temat artystowski w opracowaniu Elizy Orzeszkowej*, w: *Z problemów prozy. Powieść o artyście*, red. W. Gutowski i E. Owczarz, Toruń 2006, s. 146.

¹² O zbieżnościach postaw Orzeszkowej i Żeromskiego pisała G. Borkowska, *Dialog powieściowy i jego konteksty (na podstawie twórczości Elizy Orzeszkowej)*, Wrocław 1988, s. 164-166.

¹³ Nie wszystko przypadło jej do gustu. W liście do Ignacego Baronowskiego porównuje *Ludzi bezdomnych* do *Listów człowieka szalonego* Andrzeja Niemojewskiego i pisze: „Bezdomni, tak dziś sławni, Żeromskiego mniej mi się podobali. Talent jest to także duży, ale dziwactw różnych, językowych i innych, pełno”. E. Orzeszkowa, *Dnie*, s. 187.

¹⁴ E. Orzeszkowa, *Listy*, t. II, w: *Stefan Żeromski, kalendarz życia i twórczości*, opr. S. Elie i S. Kasztelowicz, Kraków 1961, s. 160.

¹⁵ Zuzanna Rabska wspomina swoje kontakty z „pupilem Orzeszkowej”, jej wychowankiem, inżynierem J. Dzięki badaniom I. Wiśniewskiej (E. Orzeszkowa, *Dnie*, s. 68) wiemy, że to Wacław Jacuński (1873-1917). Ten młody człowiek po ukończeniu politechniki w Petersburgu wyjechał na dalsze studia za granicę dzięki stypendium udzielonemu mu na prośbę Orzeszkowej przez Hipolita Wawelberga. Jak pisze Rabska, pisarka lubiła młodego człowieka, zapraszała go do Grodna na święta. Inżynier miał jednak problem alkoholowy. Rabska także polubiła młodego człowieka, który uwielbiał fanatycznie Żeromskiego i jak pisze „tematem niemal wszystkich naszych rozmów był autor *Popiołów*. Dowiedziałam się od inż. J. wielu ciekawych szczegółów dotyczących twórczości Żeromskiego z okresu, gdy wyszły pierwsze opowiadania i *Szyfowe prace*. Widział go na zebraniach młodzieżowych i miał sposobność oceniania jego pracy twórczej. Wyrażał podziw dla wytrwałości wykazywanej przez Żeromskiego, gdy był prześladowany przez carską żandarmerię. Z oburzeniem opowiadał, jak przepadł rękopis niewydanej powieści *Iskry* podczas rewizji dokonanej w mieszkaniu państwa Żeromskich w oficynie Błękitnego Pałacu”. Rabska wspomina o prezencie z okazji imienin. Dostała od pupila Orzeszkowej *Echa leśne* w pięknej szacie graficznej. Po latach odnalazła w książce kartkę z wyznaniem uczuć. Z. Rabska, *Moje życie z książką*, Wrocław 1959, s. 197-202.

¹⁶ Pisze do niego list 26 (stycznia - 7 lutego). E. Orzeszkowa, *Dnie*, s. 33.

¹⁷ Pisze o tym E. Ihnatowicz, *Puszcza Żeromskiego i Orzeszkowej*, w: *Klucze do Żeromskiego*, red. K. Stępnik, Lublin, 2003, s.161. Autorka artykułu przywołuje bibliografię dotyczącą tych związków (prace J. Kulczyckiej-Saloni, H. Markiewiczza, A. Hutnikiewiczza).

Elegia Żeromskiego i Moment Orzeszkowej – traktaty o artyście, sztuce

Każda wypowiedź literacka jest „zakotwiczona w indywidualnych decyzjach artystycznych. To artysta jest dysponentem reguł. Obszar, który określa granice możliwych konwencji, zasady wyboru i faktyczne decyzje charakteryzuje stan świadomości estetycznej autora. W tej przestrzeni realizuje się swoista opowieść o autorze jako artyście”¹⁸. Tematyka staje się w tym przypadku silniejszym kryterium gatunkowym niż reguły strukturalne (na przykład personalizacja narracji, struktury mityczne), angażując pokłady mniej lub bardziej wyraźnego autobiografizmu w badanych tekstach.

I. Żeromski

Elegia Żeromskiego (utwór chronologicznie wcześniejszy niż *Moment Orzeszkowej*), inspirowana jest opowiadaniem I. Turgieniewa o znamienym tytule – *Śpiewacy*. Utwór jest zwarty. Otwiera go groteskowa i autoironiczna scena rozmowy organisty i narratora w mrocznym kościele. Trzech bohaterów prezentuje trzy diametralnie różne środowiska, wykształcenie, status społeczny. To literat, będący obserwatorem i jednocześnie opowiadaczem zdarzeń, wiejski organista oraz jego pomocnik, wiejski sierota. Z dialogu między dwiema pierwszymi osobami wyłania się obraz nieczułego rzemieślnika, postawionego w hierarchii chłopskiej bardzo wysoko. Organista, niewrażliwy na dźwięki, zadufany w sobie, potraktowany został przez narratora z karykaturalnym przymrużeniem oka (dwukrotnie, nie bacząc na stylistyczną poprawność porównuje on popularność „władcy chóru” w okolicy do posągu Kopernika z Krakowskiego Przedmieścia w Warszawie).

W kolejnej sekwencji narrator dokonuje autoprezentacji, przedstawiając cały wachlarz swych literackich umiejętności w misternym opisie wnętrza kościoła. Stylizuje się sam na modernistycznego manierystę¹⁹, który mnoży epitety, umiejętnie nasilając ich natężenie, metaforyzując obraz rozbudowanymi animizacjami promienia słonecznego i wiatru. Czyni to w sposób przesadny i kakofoniczny wobec pozostałych, dialogowanych partii utworu, co prowokuje myśli o autoironicznej parodii (tak, jakby doznane w przeżyciu „oślnienie” pozwoliło z dystansem

¹⁸ M. Popiel, *Powieść o artyście jako gatunek literacki i jako rodzaj dyskursu*, w: *Z problemów prozy. Powieść o artyście*, red. W. Gutowski i E. Owczarz, Toruń 2006, s. 13. Autorka rzuca pomysł projektu badawczego „zmierającego do opisu dyskursu artystów w jego swoistym dialogu z różnymi gatunkami mowy. Dyskurs to niewątpliwie historycznie zmienny, poddany instytucjonalnym regułom, ale wysoce zindywidualizowany. Projekt ten stanowiłby istotną część dyscypliny, którą określiłabym jako antropologiczną estetykę literatury”.

¹⁹ Widać to we fragmencie opisu wnętrza kościoła, gdzie „żeromszczyzna” wykwita wszelkimi powabami, bo oprócz rozbudowanej składni jest miejsce dla pseudomodernistycznych metafor, takich jak na przykład wiatr-szatan.

ocenić i później opisać własne, wyuczone umiejętności). W finale utworu, po wysłuchaniu śpiewu wiejskiego popychadły doznaje on bowiem swoistego oczyszczenia. Jak sam przyznaje, „pierwszy raz słyszałem śpiew taki”, przeżycie kilku chwil było zdumiewającym odkryciem, odkryciem prawdy o źródłach sztuki i jej twórcach.

Trzeci bohater jest nieaktywny. Nie bierze udziału w rozmowie, jest społecznie odtrącony, nie ma nawet swojego imienia – to Tomek czy Szymek, nieuczony, biedny chłopak do wszystkiego, własność parafii. Nad białą trumną w niebieskie kwiatki, w której leży ukochana dziewczyna na rozkaz organisty zaśpiewał. Ten moment jest w utworze kulminacyjny. Przedstawia cudowne przeobrażenie, jakie pod wpływem silnego uczucia zachodzi w bohaterze. Na oczach obserwującego pogrzeb narratora rodzi się artysta. Jego głos nabiera siły, on sam, błądy jak płótno prostuje się. Okazuje się autentycznym artystą, bo jego dzieło wyrasta z cierpienia, a ono stanowi o sile przekazu i oddziałuje na słuchaczy jak starożytny katharsis. Śpiew pozwolił oderwać się od przeżycia chwili, a chłopak „nie śpiewał już, ale oddawał się szalonemu szczęściu, bezmiernej radości, jakiej doświadcza artysta w natchnieniu”²⁰. Siła tego działania wyrażona została wprost – śpiew był porywająco swojski, „jakby przed zmęczonym obczyzną wzrokiem odkrył się nagle krajo-braz rodzinny”²¹. Dla Polaka nie ma chyba bardziej czytelnego porównania. Jest w tym tęsknota za tym, co najświętsze i cud powrotu do źródeł.

W opisie dramatycznej chwili ważny jest nie tylko objawiony artysta. Jego dzieło jest doskonałe, choć było melodią znaną, „stało się czymś nowym, oryginalnie stworzonym przez śpiewaka, i każdy jej dźwięk był okrzykiem niezławionej, brutalnej, chłopskiej namiętności, zanurzonej w otchłani oszalałego żalu bez wyjścia po bezcennej stracie”²². Były w niej, jak pisze autor, i nieokiełznana, dzika siła młodości, i miłosne wzruszenie, i drgające łkanie.

Wytwarzanie dzieł zamkniętych w formie nie jest więc dla Żeromskiego głównym zadaniem artysty. Świadomość estetyczna, wzgląd na konwencje przeskadzać może w bezpośredniej aktywności, ekspresji duszy. Literackość staje się przedmiotem krytyki. Granica między prawdziwą sztuką i egzystencją ulec musi zatarciu, gdy akt twórczy rozumiano jako moment pierwotnej, bezwiednej ekspresji. Żeromski, akceptując pozytywistyczny punkt widzenia na problem sztuki i artysty (człowiek z ludu, cierpienie jako siła oczyszczająca i źródło autentycznej sztuki)²³, wprowadza do swojej miniatury nowe akcenty, podjęte wyraziście przez

²⁰ S. Żeromski, *Elegia*, w: tegoż, *Pisma zebrane. Opowiadania*, red. Z. Goliński, t. 1, Warszawa 1981, s. 314.

²¹ Tamże, s. 314.

²² Tamże.

²³ Żeromski – choć zdecydowanie odważniejszy i nowatorski – w koncepcji sztuki i jej oczyszczającej, leczniczej siły wydaje się kontynuatorem myśli wpisanych po mistrzowsku w strukturę najlepszych nowel Prusa, takich jak *Kamizelka* czy *Katarynka*. Jeśli te utwory traktować jako swoisty mały

epokę i sprowadzające dyskusję o artyście do rangi pierwszorzędного tematu choćby dla Przybyszewskiego (*Krzyk*). Sztuka jako ekspresja uczuć, silnych bo wyzwolonych cierpieniem, artysta jako ich podmiotowy przekaznik i forma, która nie musi być normatywna, akademicka – to propozycje Żeromskiego, którym niedaleko już do problematyki sugerowanej w dziele Fryderyka Nietzschego *Narodziny tragedii*, gdzie podobna postawa twórcy zyskała nazwę dionizyjskiej.

II. Orzeszkowa

Zgodnie z ustaleniami badaczy „w porównaniu z pisarstwem Sienkiewicza, nie mówiąc już o Prusie, temat artystowski uzyskuje najbardziej wyrazistą ekspozycję, a także, co ważniejsze, ciekawe opracowanie, które nie do końca koliduje z modernistyczną koncepcją artysty”²⁴ w twórczości Orzeszkowej²⁵. Kontakty ze sztuką ceniła sobie bardzo, choć uważała, iż w wielu sprawach brakuje jej wykształcenia. Interesowało ją malarstwo, była też niezwykle czuła na muzykę, dźwięki.

Orzeszkowa rozpoczyna *Moment*, podobnie jak Żeromski²⁶, rozbudowanym opisem, w którym dominują charakterystyczne dla modernizmu elementy pejzażowe. Pozwalają one połączyć antyurbanistyczną filozofię, rodem z *Chama*, z impresjonistycznymi motywami obrazowymi, takimi jak mgły, dusze ludzkie snujące się ku wysokościami i śmierć, zatruwająca przestrzeń swoim oddechem. Dekadentkie nuty wspomaga obecność leniwych snów i dzwon kościelny²⁷. To o-

wykład o sztuce pozytywistycznego ewangelicznego pisarza to pierwszy wskazuje przecież na oczyszczającą z rekwizytowej symboliki niespełnienia (niedokończony dramat w szufladzie, zasuszony kwiat w książce) moc cierpienia dostrzeżonego w życiu obserwowanych sąsiadów. Środkowa część *Kamizelki* – najbardziej rozbudowana fabularnie, to przecież świadectwo odrodzenia talentu narratora. W *Katarzynce* zaś potwierdzenie znajduje typowo Prusowska myśl, iż sztuka nie musi być wyuczona, wyrafinowana i nieskalana w swej formie. Wystarczy, aby w odbiorcy budziła emocje i wyzwała najczystsze intencje. Falszywe dźwięki katarynki są jak śpiew nieuczzonego kalikancisty.

²⁴ M. Gloger, *Temat artystowski w opracowaniu Elizy Orzeszkowej*, w: *Z problemów prozy. Powieść o artyście*, s. 146. Pisze on dalej, iż: „Orzeszkowa swoiście poprzestawiała cechy i wartości związane ze społeczną rolą artysty w Młodej Polsce i sprzęgła je z własną wizją twórcy wpisaną w jej utwory”. Jak zauważa dalej – „uczestniczyła w procesie przywracania świadomości społecznej tradycji romantycznych”. Analiza opiera się na utworach z tomu *Melancholicy – Wielki* (1894) i *Bracia* (1895) oraz *I pieśń niech zapłacze* (1905).

²⁵ Potwierdza to artykuł K. Kłosińskiego, *Caca. Inny w „Nad Niemnem”*, w: *Inny, inna, inne*, red. M. Janion, Warszawa 2004. Autor pisze o muzyce, wypełniającej powieści Orzeszkowej, co związane było z jej życiem prywatnym – np. jej niedoszły mąż, Zygmunt Świącicki, lubił muzykę i sam śpiewał. Papa Orzelski i Justyna – jako Antygona i Edyp – to w interpretacji autora artykułu „oświetlone” postaci przez muzykę.

²⁶ Z tym, że Żeromski nadał opisowi funkcję autodemaskacyjną, czytelną dopiero po zakończeniu. To parodia własnego, wykpionego i odrzuconego dzięki przeżyciu, stylu. Orzeszkowa traktuje opisy poważnie i „ubarwia” je wszelkimi powabami, charakterystycznymi dla jej pióra – co czyni go przeladowanym i „nieznośnym”.

²⁷ W utworze oprócz dzwonu kościelnego rozlega się także dzwonek pocztowy, zapowiadający przyjazd bohaterki utworu, dając sygnał zawieszanej podróży – tej w wymiarze realnym i tej życiowej.

wieść o „ludziach uczuwających w sobie obecność ciężkich kamieni”, o czasie wielkich chorób duszy. Technika opisu, stosowanie zmiennej, migotliwej kolorystyki, znacząca akustyka, podkreślająca walor ciszy i siłę wiatru, motywy obrazowe (kościół, krzyż, droga, drzewa i księżyc) oraz metaforyzacja z dominacją antropomorfizacji, częstotliwość porównań wpisują *Moment* w poetykę impresjonistyczną. I choć Orzeszkowa uzupełni ten opis treściami dla siebie istotnymi – troskami zwykłych ludzi (długi, śmierć, choroba, kradzież), to i tak ich obraz podda działaniu mistycznych sił księżycy i śpiewu artystki. To ich magia dokona cudu, zaczaruje miejsce, dokona baśniowej metamorfozy. Osierocony ojciec zapłacz nad głową zmarłego syna, Żyd i jego żona przypomną sobie lata młodości i miłości, zmęczony złodziej kartofli, mały chłopiec zrzuci z ramion ciężkie brzemie i uśmiechnie się.

Przemiany dokona sztuka, siła pieśni i miłości, gdy z marzeń i snu zakochanej kobiety księżyc wyprowadzi postać ukochanego²⁸. Samotna, opuszczona śpiewaczka, uciekając od świata do rodzinnego domu, w brudnym żydowskim szynku przeżyje we śnie czy marzeniu moment szczęścia. Dla ukochanego, na jego życzenie wysłuchane w widzeniu sennym, zaśpiewa. Wyzwolona przez tęsknotę i cierpienie pieśń zranionej, odtrąconej artystki, tak jak u bohatera miniatury Żeromskiego, wypływa ze źródeł pozaświadomości. Przypomina także bardziej krzyk niż śpiew. „Był to krzyk, ale ujęty w formę wielkiego piękna i kaskadami tonów wypowiadający światu tę najprawdziwszą prawdę światu, którą jest cierpienie”. Miłość to tylko miraż, cierpienie jest rzeczywistością, która nie zawodzi, trwa i jest wszędzie.

Mimo tych bliskich Żeromskiemu przekonań, Orzeszkowa pozostaje wierna swej misji. Śpiew, choć już będący krzykiem bólu, jest ciągle siłą, która odmienia

To jeden z najważniejszych symboli-kluczy epoki. Jak pisze I. Sikora (I. Sikora, *Łabędź i lira. O symbolice autotematycznej w poezji Młodej Polski*, w: *Autor i jego wcielenia*, red. E. Kuźma i M. Lalak, Szczecin 1991, s. 98), to „motyw, którego młodopolska kariera literacka była wynikiem tyleż oddziaływania tradycji romantycznej, co i rezultatem ówczesnych fascynacji i poszukiwań estetycznych”. W kontekście Orzeszkowej warto ten wątek poddać uzupełnieniu, gdyż w jej krótkich utworach dzwonek pojawia się nieomal obsesyjnie. Jako motyw nastrojowo-asocjacyjny (okr. I. Sikora) funkcjonuje np. w tekście Orzeszkowej *Kiedy u nas o zmroku*. Znajdziemy go także w takich jej późnych miniaturach, jak *Trzy uderzenia dzwonu*, *Serce dzwonu*.

²⁸ Przejmujące (w kontekście biograficznym – choroba oczu Orzeszkowej, wspólne z F. Godlewskim, głośne lektury) są słowa wyznania kierowane do złudy: „Dla ptaka, który wysoko lecąc pięknie śpiewa, wszystkie bramy i drogi –pełne żeru – stoją otworem. Ale ja nie chciałam już nikogo, niczego, oprócz wolności dla ust, które bolały od uśmiechów koniecznych, koniecznych dla wzroku, który patrząc na życie nudniał i szarzał, bo życie stało się nudne i szare, odkąd pan z niego zniknął...”. I dalej: „Tyś mi był światłem oczu, czarem serca, uśmiechem ust i powabem życia, które bez ciebie rozumieć przestałam. Byłeś celem, ku któremu płynęły myśli i godziny moje, siłą pieśni, gdy śpiewałam, wschodem radości, gdy otwierałam oczy na dzień wschodzący, i ostatnim obrazem, który tkwił pod powiekami, gdy zamykałam je do snu, pełnego snów o tobie! Aż nagle nie ma! Zniknął! Był snem, który się prześnił, strofą, która przebrzmiała, mirażem, który zaszedł drogę, aby gorzkim prochem wspomnień opaść na piaski”.

ludzi. Tym bardziej, iż wyrastając z cierpienia, pełen był grozy i męki. „Głuchymi tonami konania opadał na ziemię i wił się po niej, jak na łożu tortur”. Tylko taki dociera poprzez znaki świata – krzyż na wieży kościoła, bo w nim jest duch modlitwy i ekstazy. Ta pieśń ma moc panowania nad duszami, a samotnej i nieszczęśliwej śpiewaczce daje siły odwagi i wytrwania²⁹.

Wiara w siłę sztuki i artysty jest wprost niezwykła. Tym bardziej, iż Orzeszkowa definiuje oba te pojęcia poprzez odnalezienie źródła tej siły. Jest nią cierpienie. W ostatnim okresie twórczości pisarki ma swoją teologiczną wykładnię³⁰. Jest nieodzownym elementem w procesie duchowego rozwoju ludzkości. Jako wszechobecne, dotyka wszystkich. „Nie jest jednak złem, jak współcześnie głosi nauka kościoła katolickiego lub absurdem, jak twierdzili przedstawiciele modernizmu katolickiego. Orzeszkowa nie przyjmuje także stanowiska Spencera, według którego cierpienie jest zjawiskiem niezrozumiałym, należy z nim walczyć, gdyż przeszkadza człowiekowi w osiągnięciu szczęścia”³¹. Cierpienie uwrażliwia, sprawia, że cierpiący widzi więcej, otwiera się na drugiego człowieka, rozumie go. Cierpią jednostki odrzucone, dotkliwie odczuwające samotność. Bywa wynikiem nieodwzajemnionego uczucia, wyjątkowej wrażliwości, jak w przypadku analizowanego utworu. Świadomość autobiograficznych zbieżności wzmacnia prawdę przesłania, bo przecież Orzeszkowa wpisała w *Moment* dramat spóźnionego uczucia do młodszego o 25 lat mężczyzny. Bohaterka noweli ofiarowuje swój ból Bogu, co przynosi jej ukojenie³².

W obu utworach, *Elegii* i *Momencie*, prawdziwa sztuka wytryska z głębin ciemności. Tyle że bohater Żeromskiego, „gdy wyśpiewał ostatnie tęskne tony, do nawoływań podobne, zasłonił oczy rękawem koszuli i jak szalony rzucił się ku drzwiom...”, a śpiewaczka Orzeszkowej była świadoma siły swej sztuki (pośredniczką w tym przekazie stała się – znów odległe skojarzenia z młodopolskim mo-

²⁹ Napisanie tego utworu zdaje się konieczne dla rozwoju osobowości autorki. Jest również jedynym sposobem wypowiedzenia przez nią pewnego doświadczenia, które umie wyrazić tylko poprzez rozbudowaną narrację – podstawowy dla Orzeszkowej sposób artystycznego wyrazu. W *Momencie* wytyczyła niejako swój dalszy duchowy szlak. Padają tam słowa o wszechobecności cierpienia, „tej najprawdziwszej prawdy świata”, ale zarazem znajdujemy skierowane ku Bogu: „Fiat voluntas Tua”, wyrzeczone pokornie i z uśmiechem. Niemota i apatia wywołane cierpieniem zostają przemienione w jego akceptację i solidarność ze wszystkimi cierpiącymi. Tak dzieje się zarówno w dzienniczku, jak i w noweli. Śpiewać, czyli tworzyć, lecząc dusze innych – oto artystyczne *credo* Orzeszkowej.

³⁰ Patrz: I. Zeller, *Neoscholastyka a późna proza Elży Orzeszkowej*, w: *Poszukiwanie świadectw. Szkice o problematyce religijnej w literaturze II połowy XIX i początków XX wieku*, red. J. A. Malik, Lublin, 2008, s. 90 i następne.

³¹ Tamże, s. 91-92.

³² Zdaniem Grażyny Borkowskiej, „według Orzeszkowej cierpienie nie stanowi zaprzeczenia życia, ale jego uzupełnienie. Jest to w gruncie rzeczy postawa dionizyjska, a nie chrześcijańska”. G. Borkowska, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996, s. 197.

tywami – mała Żydówka³³, w momencie słuchania pieśni przypominająca „ducha modlitwy i ekstazy”). „W kobiecie nieszczęśliwej obudziła się artystka i uderzyła w nutę odwagi i wytrwania. Geniusz sztuki porwał jej serce zranione i przypiął mu skrzydła niezłomne, które roztoczywszy wzbila się nad swoje łązy i bóle, w srebrnym przestworzu, nad ciemnym mrowiskiem lecąc wysoko i rozlewając z wysoka pieśń pociech, odwagi i siły”. Artystka śpiewała... zgodnie z przekonaniem swego pokolenia.

Mimo pewnych słabości prozy Orzeszkowej, można ją łączyć z młodopolską powieścią o artyście, z jej nurtem nawiązującym do „polsko-służebnego modelu sztuki, wyrazistym także w epoce modernistycznej i kształtującym jeden z biegunów najważniejszych antynomii epoki. Biegun ten, przeciwstawiony sztuce wyzwolonej od powinności społecznych i patriotycznych, jest reprezentowany wówczas przez twórczość całego szeregu pisarzy”³⁴. Mocy nabiera spostrzeżenie, iż „w ten sposób Orzeszkowa, pod ciśnieniem nurtów modernistycznych pogłębiła pozytywistyczny stosunek do sztuki oparty wyłącznie na społecznym utylityzmie i poznawczych funkcjach o metafizyczny i estetyczny wymiar. (...) wpisywała się w aktywistyczno-neoromantyczny biegun nowej epoki, kreując przy okazji oryginalne postacie artystów *tworzących życiem* (także własnym) i zjednoczonych z Absolutem”³⁵.

W miniaturze Żeromskiego przewija się także autobiograficzny rys, związany ze świadomością warsztatową, czego trudno szukać u Orzeszkowej. W *Elegii*, jak w innych opowiadaniach³⁶, we wstępnej sekwencji opisowej sporo jest autoironicznych odniesień do manierycznej metody opisu. To autotematyczna wstawka o momencie narodzin dojrzałości warsztatowej, która podporządkowana winna być zawsze autentycznemu przeżyciu. Z ironicznym – jak się okaże po zakończeniu opowiadania – dystansem do samego siebie opisuje Żeromski w zawyłych frazach wnętrze kościoła, przywołując podobne jak Orzeszkowa detale (szarość, cisza i szmery itd.). Ona pisze serio i napawa się pięknobrzmiącymi zdaniem. On czyni to z przesadą, dla ostatecznego, paradoksalnego zaprzeczenia wartości wyuczonej i ozdobnej manieri. W zakończeniu – oddając honory sztuce wyrosłej z cierpienia,

³³ Postać dziecka to element Ruskinowski, bo „dziecko wg tego filozofa ma posiadać dar intensywnego i estetycznie pogłębionego, a więc na polu magicznego, na polu mistycznego, obcowania z teraźniejszością, taką jak jest, z całym niewidocznym dla innych pięknem”, M. Gloger, dz. cyt., s. 154.

³⁴ Tamże, s. 150.

³⁵ Tamże, s. 155.

³⁶ *Niedziela, Ananke, Pocałunek* – te opowiadania mają identyczną kompozycję, która oddziałuje na konstrukcję pierwszoosobowego narratora, który – tak jak w *Kamizelce* Prusa, ale z głębszymi konsekwencjami dla jego psychologicznego portretu, doznaje pod wpływem zaobserwowanego zdarzenia moralnej odnowy i rozumie co to bieda, miłość, rezygnacja i zniewolenie. To ważna cecha opowiadań Żeromskiego. Ich „zapętłona” kompozycja, wymagająca rewizji znaczenia wstępu po przeczytaniu całości nakłada na tekst informacje autobiograficzne, pokazujący sposób zmagania się pisarza z literacką materią (choćby *Niedziela* – to obraz rodzenia się bohatera typowego – Judymowskiego).

zaneguje zaprezentowane we wstępie poetyckie umiejętności. Pieśń, jaka wyrwa się z piersi nieuczzonego parobka, kalikancisty, na pogrzebie ukochanej dziewczyny nie potrzebuje reguł. Jej siłą jest prawda cierpienia, o której zresztą później pisać będzie wielu (w tym Przybyszewski i Leśmian)³⁷.

Pocałunek Żeromskiego i Kiedy u nas o zmroku... Orzeszkowej - rozliczenia z „górną” przeszłością

Temat sztuki i artysty, mimo iż dotyka relacji z narodem, ze społeczeństwem, ma przede wszystkim wymiar uniwersalny. Z kolei hasło wolności w literaturze polskiej nosi piętno romantycznego partykularyzmu. Przełom XIX i XX wieku to moment rozliczeń z przeszłością, po doświadczeniach pozytywizmu, pokazujący, jak trudno uwolnić się od romantycznych mitów – indywidualnego bohatera, mitu zbiorowej tożsamości, czy narodzin narodu polskiego. Mitologiczne wartościowania w każdym z tych obszarów zakorzeniły się głęboko w systemie życia narodowego. Ich siła kulturotwórcza i moc oddziaływania były na tyle silne, iż każda generacja musiała je w sposób twórczy podjąć³⁸.

Od lat 80. XIX wieku, od momentu, gdy w literaturze „obudziło się zainteresowanie tematyką powstańczą, malarstwo Grottgera było jedynym istniejącym wzorem ideowym kontynuującym tradycje romantyczne, do którego się można było odwołać, a które pełniło zarazem funkcję rodzajowego poetyckiego dokumentu”³⁹. Dzieła Grottgera pośredniczyły między publicznością a tekstami wielkiej literatury romantycznej, poddając je rekonstrukcji i reinterpretacji w licznych poetyckich i prozatorskich transpozycjach przedstawicieli kolejnego pokolenia⁴⁰. Także Orzeszkowej i Żeromskiego. Każde z nich po swojemu odniesie się do prze-

³⁷ O koncepcji artysty w pismach Przybyszewskiego i Leśmiana patrz: W. Gutowski, *Kreator i medium. Wokół problemu tożsamości artysty*, „Pamiętnik Literacki” 1982, z. 3/4, s. 85-110. Z tematem zmierzył się przecież i Z. Herbert, przedstawiając historię rywalizacji boskiego Apolla i Marsjasza (*Apollo i Marsjasz*). Zawarty w wierszu paradoks potrafi i dziś zmrozić krew. Zwycięski Apollo obdziera ze skóry swojego butnego rywala.

³⁸ Patrz: H. Markiewicz, *Młoda Polska a literackie dziedzictwo pozytywizmu*, w: *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995, s. 393-407. Przywołując opinie Jellenty, Potockiego, Feldmana i innych, dokumentował tezę, iż „pozytywistami z krwi i kości nie byli właściwie najwybitniejsi twórcy tego okresu”, traktując ich jako „ostatnich romantyków, bezpośredni ciąg dalszych ideowości Mickiewicza i Słowackiego” (C. Jellenta, *Nad grobem Bolesława Prusa*, „Rydwan” 1912, z. 3). Zerwanie, przynajmniej połowiczne, z pozytywizmem i nawrót do romantyzmu dostrzegano na ogół już w twórczości lat osiemdziesiątych. Tamże, s.402.

³⁹ J. Leo, *Wstęp*, w: M. Konopnicka, *Z teki Grottgera*, oprac. J. Leo, Warszawa 1992, s.12.

⁴⁰ E. Paczoska wymienia nazwiska Jankowskiego, Sowińskiego, Hajoty. Szczegółowo omawia charakter utworu Konopnickiej *Z teki Grottgera*, który ukazał się w „Tygodniku Ilustrowanym” w 1886 roku, a więc niewiele wcześniej od *Pocałunku* Żeromskiego (1889). E. Paczoska, *Marii Konopnickiej „teka Grottgera”: postacie pamięci*, w: tejsze, *Dojrzwowanie, dojrzałość, niedojrzałość. Od Bolesława Prusa do Olgi Tokarczuk*, Warszawa 2004, s. 281-295.

słości i dokona rozliczenia z romantyzmem, obu wizjom towarzyszy jednak ten sam patronat – odniesienie się do Grottgerowskich znaków polskości jako tragicznych stygmatów narodowych. Plastyczny rodzaj talentu Żeromskiego, jego umiejętność kreowania „gestycznych” bohaterów bliższa jest malarskiej inspiracji. Typ wrażliwości Orzeszkowej, jej zmysłowość nadawały światu przedstawionemu w literaturze bardziej muzyczne niż plastyczne wyobrażenie („potoki słów”). W liście do A. Wodzińskiego (z 10.09. 1896 roku) pisała, iż „dotykają bardzo silnie moją wrażliwość (...) z zamkniętymi oczami rozpoznać mogę szum każdego gatunku drzewa: sosny, lipy, klonu, osiny, klekot strumienia (...). Tak silnie słyszę, że czynność ta zabija we mnie wszystkie inne, ilekroć jest zbyt pobudzaną”.

Ślady fascynacji malarstwem są u pisarki także znaczące. „Rodzajem malarstwa afirmowanym przez Orzeszkową – ale tylko ze względu na problematykę – jest twórczość plastyczna Artura Grottgera. (...) Szczególnie znane i bliskie wydają się być Orzeszkowej dwa cykle Grottgerowskie, do *Lituanii* odwoła się, kreując w *Australczyku* postać spiskowca-powstańca, a z kolei głębokie przeżycie *Wojny* konstituować będzie parafrazy podtytułu tego cyklu (*Dolina też*) bądź tytułu kartonu I (*Pójdź za mną przez padół płaczu*), pojawiające się w kilku listach grodzieńskiej pisarki⁴¹. W jej utworze *Kiedy u nas o zmroku* Grottgerowskie inspiracje stają się bardziej oczywiste dzięki strukturalnym zbieżnościom z *Pocałunkiem* Żeromskiego.

Żeromski przywołuje w nim Grottgerowski *Znak*⁴² z cyklu *Lituania*. W tekst utworu włącza także słowa zapożyczone z tytułu I kartonu *Wojny* A. Grottgera *Pójdź za mną przez padół płaczu* („Pójdź za mną!”). Te odwołania wzmocniły skłonność pisarza do patosu i wpłynęły na obrazotwórczy charakter literackiej wyobraźni. *Pocałunek* stał się przez to miniaturową, alegoryczną, pełną poetyckiego uroku spowiedzią pokolenia pokonanych bohaterów *Gloria victis*.

W ramie dwukrotnego przywołania obrazów Grottgera zawiera się przenośny sens utworu, krótkie spotkanie opowiadającego bohatera z nieznaną, z przeszłością, z historią. To chwila ważąca na losach bohatera, przywracająca go do czasów chwalebnych, pozwalających z wyższością patrzeć na rzeczywistość powstaniową, to moment cudownego powrotu do czasu farysów (ironiczne samookreślenie nazywające jeden z romantycznych mitów indywidualnego bohaterstwa). Tak jak Obarecki w obliczu śmierci Stasi – „Siłaczki”, miał szansę zmierzenia się ze swoją młodością i ideałami, tak bohater *Pocałunku* staje w konfrontacji ze swą przeszłością po to, by tym boleśniej poddać się wymuszonej warunkami politycznymi teraźniejszości. Oba utwory obrazują ostatni akt rozpaczliwej walki o powrót do „górnjej” przeszłości.

⁴¹ W. Olkusz, *Elizy Orzeszkowej poglądy na sztuki plastyczne*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2, s. 73.

⁴² O emocjonalnym odbiorze cykli martyrologicznych Artura Grottgera przez Żeromskiego pisze Z. Przybyła, *Żeromski wobec malarstwa polskiego (na podstawie „Dzienników”)*, w: *Stefan Żeromski i jego współcześni*, red. E. Loch, Lublin 2000, s. 155- 169.

Wybór intersemiotycznych przywołań nie może być przypadkowy. Między *Znakiem z Lituanii* a I kartonem *Wojny* zawiera się bolesna, heroiczna narracja. Nie bez przyczyny bowiem traktowano cykle Grottgera jako poematy⁴³. W *Lituanii*, którą sam autor nazwał „smutną historią o biednym litewskim borowym”⁴⁴, w postaci obecnej na obrazie młodej kobiety zawarł siłę heroicznej namiętności, przerażenia i poświęcenia. *Znak* jest malarską sceną rozstania kochanków przed walką, tak zresztą znakomicie przedstawionego przez Tadeusza Micińskiego w wierszu *Bądź zdrowa*. Żeromski zogniskował patriotyczne treści w symbolicznej postaci elegantki wspierającej się na ramieniu flegmatycznego mężczyzny. Młoda, prosta dziewczyna z obrazu zmieniła się w *Pocątunku* w kobietę światową. Jej atrybutami stały się zaduma i łzy, wyzwolone przez kontakt ze sztuką w otoczeniu grobów.

Z kolei *Wojna* Grottgera miała w zamierzeniu autora zawierać przesłania uniwersalne i ogólnoludzkie⁴⁵. W kartonie I, do tytułu którego w zakończeniu *Pocątunku* odwołuje się Żeromski, pokazana jest sceneria pracowni malarskiej, pustych sztalug oraz postaci, z których jedna, znajdująca się w progu, z czołem otoczonym świetlistym nimbem wyciąga rękę ku malarzowi. Ten siedzi i zasłania dłońmi oczy. Słowa, którymi kusi zjawą, zapraszają do wędrówki, mającej prowadzić do odkrycia złej prawdy o człowieku i świecie, wpisanej w tytuł ostatniego kartonu – XI *Ludzkości, ty rodzie Kaina!* Jak pisze Wiesław Olkusz – pozostałe kartony dokładnie wyjaśniają trasę i sens wędrówki oraz jej dramatyczną puentę. Dziewięć pozostałych obrazów układa się w „dramatyczne tryptyki. Pierwszy (*Kometa, Losowanie rekrutów, Pożegnanie*) zapowiada wojnę, drugi (*Požoga, Głód, Zbrodnia i kara*) przedstawia wydarzenia wojenne, trzeci (*Ludzie czy szakale, Już tylko nędza, Świętokradztwo*) obrazuje demoralizację w następstwie działań wojennych”⁴⁶. Żeromski, wsparty interpretacją Konopnickiej (a był zafascynowany jej opisaniem obrazów Grottgera, pisał: „Dwa te genialne artyzmy dopełniają się, objaśniają, wznoszą równymi loty. Nie ma tu naśladownictwa, jest jeden artystyczny kierunek, jedna wspólna atmosfera uczuć i sympatii i jednakowo pojęta miłość ojczyzny”⁴⁷), docenił wyraźnie pacyfistyczny, ale także generalnie demaskatorski charakter obrazu i treści całego cyklu (co znakomicie widać w *Rozdziobią nas kruki, wrony...*).

Malarska rama, w którą wprowadził romantyczne spotkanie Marginesa z nieznaną, wskazywać by mogła na wewnętrzne rozdarcie pisarza. Szacunek dla

⁴³ J. Kolbuszewski, *Poematy Artura Grottgera*, w: tegoż, *Literatura wobec historii*, Wrocław 1997, s. 75-95.

⁴⁴ Tamże, s. 89.

⁴⁵ M. Konopnicka w swoim opracowaniu tematu *Z teki Grottgera* potraktowała cykl jako jeszcze jedno dzieło dotyczące polskiego losu.

⁴⁶ W. Olkusz, *Z pozytywistycznych zbliżeń literatury i malarstwa. Studia i szkice*, Opole 1998, s.105.

⁴⁷ S. Żeromski, *Dzienniki*, opr. J. Kądziała, t. II, Warszawa 1954, s. 113.

martyrologii narodu i heroizmu jego bohaterów mieszał się z refleksją o cenie, którą poniesiono za ofiarność. Postawę jego wyznaczają dwa pierwiastki nadające charakter powstaniu i polskiej historii – entuzjazm czynu i niezmierna boleść, wynikająca z niemożności jego realizacji. Niema spowiedź kobiety i bohatera przy grobie Kościuszki pełna jest łez i żalu, zawartego w pytaniu, bodajże najważniejszym dla rozrachunku z romantyczną przeszłością. „Jaką to gorycz przyniosła ze świata, jaki żal, jaką rozpacz wypowiadała wielkiemu cieniowi?...”⁴⁸. Statyczna postać kobiety w wawelskich podziemiach mieści w sobie tragiczne pokłosie romantyzmu, rozpisane na przeżycia pokolenia reprezentowanego przez bohatera utworu, ale także tych z grona kolegów Zygmunta Ławicza (*Zygmunt Ławicz i jego koledzy Orzeszkowej*). W pytaniu tym zawiera się Grottgerowski rodowód kreślonych przez Żeromskiego wielokrotnie obrazów „bolesnej bezowocności powstania”⁴⁹ (*Rozdziobią nas kruki, wrony, Echa leśne, Z odczytem, Wierna rzeka*). Nad całością utworu dominuje postać nieznaną – to alegoria wolności, zamknięta w znaku doskonale ukształtowanej i ubranej kobiety, która pokonanemu może zaoferować jedynie łzy i pocałunek. Świadomość utraconej wielkości (przeszłość) i terazniejsza gnuśność prowincjonalnego świata to atrybuty tej alegorii. Polska Wolność bez entuzjazmu, w sennym widzeniu bohatera pogrążonego w marazmie wypowiada słowa wezwania. Na dodatek i on sam mówi w podsumowaniu – „Czasami myślę, że była tylko złudzeniem”, a „przepiękne jej widmo” uwodzi go tylko we wspomnieniu. Żeromski, może nieświadomie, przedstawia obraz Nieznajomej uwodzicielki jako antytezę francuskiej Marianny z obrazu Delacroixa, która jako Wolność prowadziła lud Paryża na barykady.

Na pierwszy rzut oka utwory Żeromskiego i Orzeszkowej łączy strukturalne podobieństwo. To w obu przypadkach pierwszoosobowa narracja, z ukonkretniającym się, wrażliwym obserwatorem o podobnej przeszłości – chmurnej i górnej, który z tej perspektywy, pozwalającej czuć tzw. „excelsiory” (określenie dwa razy pojawiające się w *Pocałunku* Żeromskiego) w piersi, ocenia otoczenie. W obu utworach narrator jest charakterologicznie podobny, z dystansem do siebie i po tych samych doświadczeniach całej generacji polskiej młodzieży. I jeden, i drugi utwór rozpoczyna się autoprezentacją. U Orzeszkowej przedstawia się słowami: „Jeszcze niezupełnie oschło mi było na wardze mleko mrzonek idealistycznych, którym poi się pacholeństwo, a jakkolwiek pod wpływem złych dni przeżytych i dobrych rad usłuchanych, wszedłem już był na tory życia rozsądne, praktyczne, to jednak niezupełnie jeszcze oduczyłem się zapytywać u wszechświata i wszechstworzenia:

⁴⁸ S. Żeromski, *Opowiadania*, opr. Z. J. Adamczyk, Warszawa 1981, s. 318.

⁴⁹ Słowa J. Kleina, *Żeromski jako poeta powstania styczniowego*, w: *Sztęchy*, Lwów 1925, s. 72. Podano za: Z. Przybyła, dz. cyt., s. 165.

czy jest co ponad półmiskami?"⁵⁰. W postawie dominują smutek i melancholia, bo patriotyczne uniesienia z konieczności zastąpione musiały być na wygnaniu przez formy życia rozsądne i praktyczne. I choć przysłowiowy „półmisek” zapewniała praca, to pozostała tęsknota i wiara, że nad nim jest coś więcej. Stąd mizantropia i skłonność do „błądzenia” po świecie.

Bohater *Pocątunku* Żeromskiego, tak jak u Orzeszkowej, choć nieporadny w małomiasteczkowym środowisku i określany mianem „Marginesa” źle widzianego przez optymatów w mieście gubernialnym, radzi sobie w nowej rzeczywistości. W nim także „twardy i spokojny zdrowy rozsądek odniósł zwycięstwo nad wszelkiego rodzaju ideami, trapiącymi w latach młodości”⁵¹.

Fabula obu utworów składa się z podobnych zdarzeń, a jej moment kulminacyjny – spotkanie z piękną nieznaną – następuje w podobnej scenerii (cmentarne groby Orzeszkowej, wawelskie u Żeromskiego). Towarzyszy mu w obu przypadkach płacz i wzajemne porozumienie. Spotkania przy grobach to szansa na odrodzenie pamięci, a przez to powrót do młodości, ilustrujący głębokość przeżyć patriotycznych. Ma on w obu utworach ten sam obrazowy zapis, przypominający płótna Grottgera. Różnica polega na sposobie selekcji elementów przedstawianej przestrzeni. Żeromski dąży do kondensacji treści, Orzeszkowa zaś swoim zwyczajem w sposób przesadny dookreśla opis.

Pierwsze zdanie utworu Orzeszkowej *Kiedy u nas o zmroku...* brzmi bardzo znajomo, bo przypomina Tetmajerowski wers – „Na Anioł Pański dzwonią!”. Rola czynnika nastrojotwórczego i kompozycyjnego pełni w nim motyw dzwonu. Pisarka w późnej twórczości wprowadza go wielokrotnie w krótkich formach prozatorskich, traktując jako nośnik tradycji romantycznej, wiążący ze sobą alegorycznie ideowe jej sensory. Głos dzwonów wywołuje podniosły nastrój, a ich znaczenie symboliczne polega na tym, że są głosem Boga⁵². Dodatkowych znaczeń nabiera on w Polsce⁵³. W baśni o *Sercu dzwonu* zamieściła alegoryczną wykładnię historycznych losów nadniemeńskich mieszkańców⁵⁴. Paraboliczna opowieść o sercu

⁵⁰ Wszystkie cytaty z opowiadań pochodzą z wydania: E. Orzeszkowa, *Chwile*, Warszawa 1901. *Moment* zawiera się w stronach 245-291, a *Kiedy u nas o zmroku...* to s. 199-245.

⁵¹ S. Żeromski, *Pisma zebrane, Opowiadania*, red. Z. Goliński, t. I, Warszawa 1981, s. 315.

⁵² D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990, s. 397.

⁵³ „W Polsce na Anioł Pański dzwonią inaczej, niż na szerokim świecie (...). Te, pomiędzy trzema strofami do modlitwy wzywającymi, trzykrotnie powtórzone trzy uderzenia dzwonu” są za tych, „co piekło na ziemi przebyli...”. E. Orzeszkowa, *Trzy uderzenia dzwonu*, w: *też*, *Nowele i szkice*, Warszawa – Kraków 1921, s.2-3.

⁵⁴ W ogrodzie „piękności bajecznej”, gdzie była fontanna Marzeń i fontanna Tęsknoty, ogrodnik zawiesił dzwon o wielkim sercu, by rozpędził chmury i przywołał zza morza błękitnego ptaka szczęścia. Budowniczy do roztopionego metalu „wetchnął echo pieśni słowiczej, wlał kroplę z fontanny marzeń i wrzucił różę”. Serce dzwonu pęka z tęsknoty za szczęściem i miłością, taką jak ta w ogrodzie – białej lilii i koralowego tulipana. Bohaterskie, spiżowe serce, spełniwszy swą misję, zamilkło, świadome swego przeznaczenia. Szlachetność i twardość charakteru nie gwarantują szczęścia, jeśli w sercu jest

dzwonu nabiera dodatkowych, patriotycznych sensów, gdy zastosuje się do niej autorską wykładnię symboli.

Orzeszkowa jest autorką szkicu poświęconego *Lilli Wenedzie* (*Kilka słów o Słowackim*). W nim to uwaga pisarki skupia się na bohaterkach o imionach kwiatowych. „Róża – to płomień wulkanu (...) to prorokini i wieszczka narodu, jego tylko czci i wolności oddana kapłanka (...). Ona nie zna pogody, pieszczoty, ciszy, słodkich sielanek u brzęga srebrzystych ruczaj, nie wie o szczęściu własnym...”⁵⁵. „Lilla od pola bitew, od krwi przelanej trwożliwy wzrok odwraca, hasel nienawiści i zemsty nie słyszy i może nawet nie rozumie. Światem jej dom rodzinny, którego jest białem anielstwem i zarazem różowem weselem”⁵⁶. Orzeszkowa przełożyła na język baśniowej opowieści o zaczarowanym ogrodzie romantyczny tragizm postaw, który wagi nabierze w powieściach Żeromskiego. Takie jest przesłanie utworu – „jeżeli serca harfiarzy są jak słońca złote i czyste (Lilla), a do tych serc słonecznych ściśle przypada skrwawione serce narodu (Róża), finalnem słowem pieśni i dziejowego dramatu może być – zwycięstwo!”⁵⁷. Tak obrazowała pozytywistka poetkę „jutrzenkę swobody”. A jej dylematy, próba zespolenia niemożliwego (czystości i grzechu) pojawiły się także w analizowanym utworze, wchodzącym w problemowe związki z młodopolskimi, neoromantycznymi dyskusjami.

W *Kiedy u nas o zmroku...* dźwięk dzwonu dochodzi z wiejskiego cmentarza. Codziennie o zmroku drewniana kapliczka na Anioł Pański dzwoni, jakby w powietrzu aniołowie w srebrne skrzydła uderzali. To dźwięk zapamiętany i przywoływany na obcej ziemi we wspomnieniach ojczyzny, wioski i białego dworku. Łączy on w jednej chwili dwoje obcych sobie ludzi, mężczyznę i kobietę, przy okazałym grobowcu na cmentarzu z polskimi krzyżami i napisami na grobach pielgrzymów. Piękna nieznajoma w czerni płacze nad mogiłą matki, z której istnieniem utożsamiała życie w rodzinnym kraju dzwonów. Mężczyznę przywiodły na cmentarz także melancholia i tęsknota.

Galeria głównych postaci występujących w nowelach Żeromskiego i Orzeszkowej jest identyczna. To trójkąt; on patrzący i opowiadający – ona, piękna nieznajoma i jej mąż. Między nimi rozgrywa się dramat niezrozumienia i rozpoznania, rezygnacji i tęsknoty, udawania i cierpienia. Orzeszkowa okazuje się, równie jak Żeromski, znakomita w opisie kobiecej urody (piękna kibić i szmaragdowe oczy

echo słowiczej pieśni, kropla marzenia i róża – zdaje się mówić przypowieść. E. Orzeszkowa, *Serce dzwonu*, w: tamże, s.6.

⁵⁵ E. Orzeszkowa, *Kilka słów o Słowackim*, w: tamże, s. 80. To odczyt wygłoszony w trakcie wieczoru Muzowego ku czci Słowackiego, o którym informuje grodzieński „Kurier Litewski” 1908, nr 298 z 31 XII, s. 2. O planowanym przez pisarkę wieczorze traktuje jej list do Tadeusza Bochwica z 3(16) XII 1908 roku. W numerze 1 „Kuriera Warszawskiego” z 1909 roku zamieszczony został jej artykuł *O Lilli, Róży i harfiarzach*.

⁵⁶ Tamże, s. 81.

⁵⁷ Tamże, s. 88.

w oprawie podłużnej, pod czarnymi łukami gęstych brwi, sploty czarnych włosów) i męskiej mizantropii. Odnarratorskie refleksje nabierają charakteru filozoficznych maksym. O ludziach, których połączył przypadek, metaforycznie pisze jako o „uczuwających w sobie obecność ciężkich kamieni, którzy posiadają najczęściej tę wspólną właściwość, że błakają się”. W jej utworze pojawi się, wzmocnione lekturą Żeromskiego, zdanie, będące wykładnią symbolicznego tytułu, o „**pocałunkach** rzeczy dawnych, znanych, kochanych, przeminionych, opuszczonych, przypominających się pośród grobów...”. To zdanie Orzeszkowej stanowi kwintesencję ideowych sensów wpisanych w *Pocałunek* Żeromskiego. To najkrótsza i celna interpretacja tego utworu.

W rozmowie przypadkiem podjętej przez bohaterów Orzeszkowej na cmentarzu pojawiają się sygnały poświadczające dodatkowo wspólnotę utworów. Ojczyzna jawi się w opowiadaniu Orzeszkowej w rozbudowanej, poetyckiej metaforze. To promienne mary przylatujące zza rzek i lasów, zza gór i stepów na skrzydłach grających, w sukniach, osypanych sosnowym igliwem i rosą, w wieńcach z kłosów na głowach. We wspomnieniu przywołującym obrazy stron rodzinnych, gdzie w dzieciństwie wyciąga się ręce do kłokocących na gniazdach bocianów, rekonstruowana zostaje ostatnia rozmowa z matką i jej słowa: „Kiedy u nas o zmroku na Anioł Pański...”. Matka zmarła zimą na obcej ziemi, gdzie pojechała za córką i jej mężem. Orzeszkowa podkreśla pragnienie samotności, jakie towarzyszyło córce w momencie śmierci matki, pragnienie ostatecznej konsolidacji, zjednoczenia. Ten sam zamysł pojawia się w reakcji bohaterki *Pocałunku*. W momencie kulminacji emocjonalnego połączenia z ideowym ładunkiem historii (groby królewskie na Wawelu) kobieta prosi męża o chwilę samotności.

W obydwu utworach geograficzne dopowiedzenia należeć muszą do odbiorcy (u Żeromskiego miejsce akcji to Kraków, Wawel i grobowce królewskie, u Orzeszkowej miasto na Syberii bez historii, ale z cmentarzem z krzyżami katolickimi i nazwiskami przybyszów z ziemi dalekiej). Spotkanie mężczyzny nękanego nudą i tęsknotą z piękną kobietą w scenerii nasyconej patriotycznymi podtekstami w obu utworach stanowi moment znaczący i stać się ma podstawą odnajdywanej alegorii. Tak ważne w jednym i drugim utworze lzy i łkanie kobiety przy grobowcu (u Żeromskiego to grób Tadeusza Kościuszki, u Orzeszkowej – grób matki) wywołują reakcję opowiadającego, kontakt z „widmem z przeszłości niepowrotnej”.

Pocałunek zawiera analizę dramatów polskiej mentalności, gorzką naukę historii. Przedstawia też tragiczny bilans romantycznych życiorysów młodych Polaków, których Polska Nike pocałowała⁵⁸, tak jak się stało przy grobie Kościuszki z Margi-

⁵⁸ Żeromski prowokuje do szybkiego skrótu myślowego, który prowadzi wprost do poetyckiej interpretacji opowiadania za pomocą znanego wiersza Zbigniewa Herberta *Nike która się waha*. Po do-

nesem. Po tym pocałunku życia pozostała im spokojna pogarda, plugawa obojętność, zimny, najedzony zdrowy rozsądek. Poczucie dumy i „excelsiory”, które rozsadzają pierś od środka, to tylko ułudą, jak porównanie siebie z farysem. Ironia wobec romantycznych znaków miesza się z patosem wobec jego szczytnych idei. Estetyczny ich wymiar wpisany w martyrologiczne gesty nabrał w utworze Żeromskiego charakteru martwego kapitału, jak polska historia złożona w grobowcach wawelskich (jedynie miejsce i symbol czynu to niepasujący do całości grób z piaskowca – miejsce pochówku Tadeusza Kościuszki). Gorzka jest wymowa i rozrachunek z romantyczną wizją polskiej wolności. Za dużo w niej piękna, za mało myśli. Żeromski potrafił przedstawić całą grozę położenia narodu polskiego po upadku powstania⁵⁹.

Tak jak powstańcze cykle Grottgera, *Pocałunek* wpisuje się w konwencję uświęcania przeszłości, budowania – mówiąc słowami Ewy Paczoskiej⁶⁰ – polskiego mauzoleum, gdzie przechowuje się „obiekty” o jednoznacznej wymowie, których nie powinno zmieniać się w miarę upływającego czasu, miejsca, gdzie przechowuje się coś w rodzaju wzorca polskości. A ten przedstawia nie rewolucjonistów, nie żołnierzy, ale świętych, którzy „zawsze i wszędzie spełniają nie czyn, lecz jakiś obrządek, liturgię”⁶¹. Taki jest polski sposób przedstawiania polskiej klęski i jej duchowego zwycięstwa za grobem, zwycięstwa okupionego – jak pokazuje Żeromski – dramatycznym marazmem, doświadczonego przez pokolenia.

Prawdę takiej interpretacji niech potwierdzą słowa samego Żeromskiego. W 1890 roku, w podlaskich Falatyczach, doznał on wstrząsu moralnego, który tak opisał: „W salonie znalazłem reprodukcje *Lituanii* i *Wojny* Grottgera – i straciłem humor. Ogarnęła mnie ta mroczna przepaść geniuszu. Spotkałem się z Grottgerem jak z wyrzutem bolesnym, że jestem między panami, bawię się, kocham w arystokratycznych mężatkach, jem lody i doznaję bólu brzucha, podczas kiedy powinienem być w siermięgę przebrany, chodzić od chaty do chaty i miesić chleb chłopskiego żywota krwawym potem, łzami a klątwą”⁶².

świadczeniach drugiej wojny światowej i powstaniu warszawskim poeta nie pozwolił bogini zwycięstwa pocałować młodego żołnierza.

⁵⁹ Pokazał, iż losy Polski – mówiąc słowami S. Brzozowskiego – „dokonywają się w Polakach, ale Polacy ich nie tworzą bo psychika polska nie ma już tego nawet schronienia, które zamyka się w granicach własnego naszego wnętrza. Nasze życie duchowe nie wyrasta już z nas samych, lecz jest w nas urabiane, dokonywa się w nas”. Na ten tragizm położenia jedyną odpowiedzią jest cierpienie, a nie czyn wynikający z myśli. S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o kulturze duszy kulturalnej*, Lwów 1910, s. 505.

⁶⁰ E. Paczoska, dz. cyt., s. 286.

⁶¹ To spostrzeżenia A. Grzymały-Siedleckiego (*Grottgerizm literatury polskiej*, „Tygodnik Ilustrowany” 1916, nr 4). Podano za: E. Paczoska, dz. cyt., s. 286.

⁶² S. Żeromski, *Dzienników tom odnaleziony*, z autografu do druku przygotował J. Kądziała, Warszawa 1973, s.98.

Utwór Orzeszkowej *Kiedy u nas o zmroku...* w przeciwieństwie do miniatury Żeromskiego jest rozbudowany. Składa się z dwóch części. Pierwsza, wchodząca w relację z utworem Żeromskiego *Pocątnek*, ma charakter inspirowany malarstwem Grottgera. Druga część nie ma swojego odpowiednika w miniaturze Żeromskiego. Wprowadza w niej pisarka motyw balu i tańca, demonicznego, dynamicznego, maskaradowego. Orzeszkowa dopowiada ciąg dalszy swojej historii, wchodząc w dysputę z innym wielkim młodopolaninem, z Wyspiańskim⁶³. Stawiała go wysoko, obok Reymonta, wierząc w jego format duchowy i głębokie uczucia patriotyczne⁶⁴; spośród dzieł Wyspiańskiego (Wyśpiańskiego, jak mówiła w swoim wileńskim dialekcie) Orzeszkowa знаła co najmniej *Legion*, *Legendę*, *Wesele*, *Warszawiankę*⁶⁵.

Akcja tego fragmentu utworu Orzeszkowej ogniskuje się na tańcu. Ten motyw, jak wiadomo, był szczególnie eksploatowany w literaturze romantyzmu i modernizmu. Wyspiański używotnił – jak pisze Stefania Skwarczyńska, obrazy-symboli Mickiewicza, przede wszystkim obraz – symbol tańca⁶⁶. W tym samym czasie wprowadził go Tadeusz Miciński w finale niedokończonego dramatu *Walka dusz* z 1897 roku, zamieszczając obraz korowodu tanecznych mar (duch przodków) sunących w rytm chocholej muzyki Śmierci⁶⁷.

W noweli Orzeszkowej po przypadkowym spotkaniu narratora na cmentarzu z czarnowłosą nieznaną następuje kolejne, w zupełnie innej przestrzeni, na balu. Ta sama kobieta jest ognisto rudą pięknoscią na balu, przepoczwarzyła się w modernistyczną kobietę fatalną. Prowadzi kotyliona w czerwonej sukni z białą orchideą w rudych włosach. W tanecznym korowodzie widać twarze wąsate (szlachta) w kokardach i garniowaniach. Płaszający w tańcu przebierańcy padają na kolana przed przebranymi w męskie stroje damami. Ten obłądny taniec porywa wszystkich, a jego pomysłodawczyni zyskuje poklask zebranego towarzystwa. Wszyscy uznają, iż na rudo jest jeszcze piękniejszą niż na czarno. Bawiący się wraz z innymi

⁶³ Ten fragment wymaga dodatkowych analiz. Warto w nich wykorzystać artykuł S. Skwarczyńskiej, „Chocholi tanciec” *Wyspiańskiego jako obraz-symbol w języku późniejszej sztuki polskiej*, w: tejże, *Wokół teatru i literatury*, Warszawa 1970, s. 111-146. Jest w nim miejsce na ustalenie miejsca Wyspiańskiego w dyskusji obrachunkowej, zwłaszcza wobec Mickiewicza.

⁶⁴ „O Wyspiańskim pisała kilkakrotnie, za każdym razem trochę inaczej, rozkładając akcenty inne zdradzając zakłopotania”. J. Bachórz, *Pożytywistka na rozdrożu*, w: *Przełom antypożytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku*, red. T. Bujnicki i J. Maciejewski, Wrocław 1986.

⁶⁵ G. Borkowska, *Wilno, Wyspiański, Orzeszkowa. O historii pewnej notatki prasowej*, w: *Literatura i życie artystyczne XIX i XX wieku*, red. B. Utkowska i K. Jaworski, Kielce 2006, s. 41. Autorka przypomina notatkę prasową Orzeszkowej dołączoną do numeru 90 „Kurier Litewskiego”, poprzedzającą fragment dramatu Wyspiańskiego *Zygmunt August*.

⁶⁶ Obraz-symbol chocholego tańca to znak w języku sztuki szczególnie często aktywowany przez podniosły, a zarazem ironiczny styl utworów stanowiących obrachunek ze współczesną rzeczywistością społeczną i narodową, obrachunek z terażniejszością w trosce o przyszłość narodu. S. Skwarczyńska, dz. cyt., s. 112.

⁶⁷ Pisze o tym S. Pigoń, *Niesamowite spotkanie literackie. Tadeusz Miciński – Wincenty Lutosławski*, w: *tegoż, Miłe życia drobiazgi*, Warszawa 1964, s. 412-413.

bohater doznaje rozczarowania. Finałowe spotkanie i słowa znaczące, tytułowe odkrywają prawdę. Wesoła, ruda tanecznica nałożyła maskę. Ufarbowała czarne włosy, ale pod szminką oczy są pełne łez, a głos ochrypliły imituje dźwięk dzwonów, bijących na Anioł Pański w ojczyźnie. W tej estetycznej przemianie zawiera się ideowy sens utworu, koncentrujący się na stosunku Orzeszkowej do tradycji romantycznej (kobieta czarna, cmentarz, matka, łzy) i jej neoromantycznej, modernistycznej odsłonie (ognistoruda, upudrowana, sztuczna).

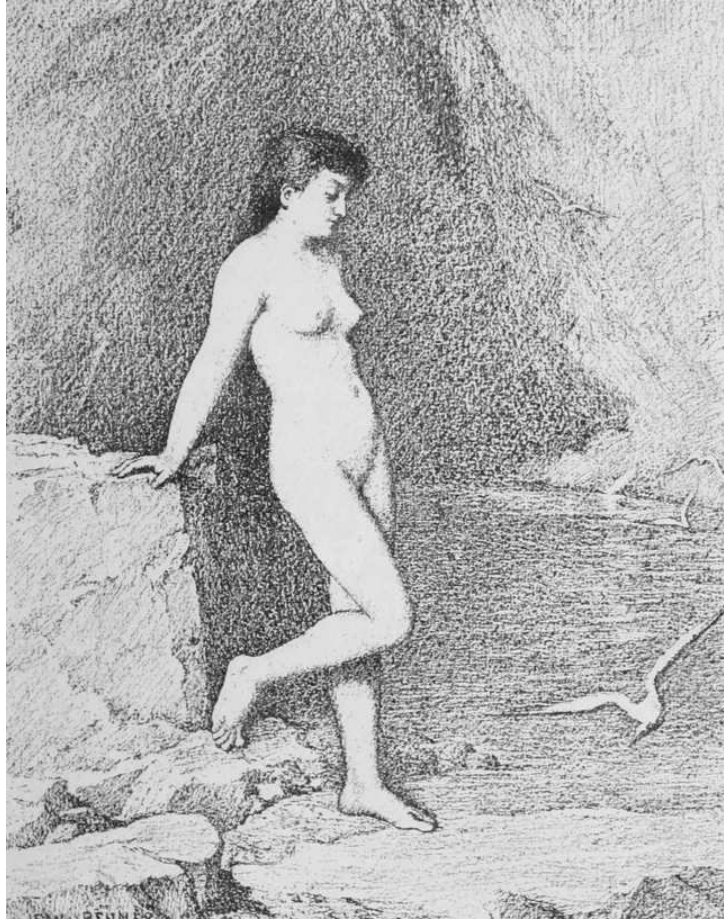
Czyżby Orzeszkowej chodziło o krytyczny osąd nowej modernistycznej epoki, czy w tej wesolej, uwodzącej fałszywą młodością zawarła wszystkie jej wątpliwe atuty, osądzając jej charakter jednym określeniem – „kokietka hołdów niesyta, z płynącą na dnie lawą wzruszeń erotycznych”. Tej kokietce, filutce pozwala przecież na charakterystyczny modernistyczny i teatralny wyczyn, to ona prowadzi kotyliona, to ona wymyśla maskaradę w sytuacji nieuprawdopodobnionej. „Na głowach kobiecych kapelusze męskie formy cylindrowej, czapki wojskowe (...), a na głowach męskich czepce kobiece, duże, białe”. Ze zmianą ubiorów postacie i poruszenia uległy zmianie. Plecy mężczyzn przygarbiły się (...) nabrały pozoru żebraczego (...), kobiety przeciwnie”. Piskliwe głosy, tłum gęstniejący (sto par) w przyspieszającym rytmie walca przypominający masę kotlującą, sabat, „obrzędowy szal konwulsjonistów” to wyobrażenie balu, w którym rolę wodzireja gra nie chochoł, ale rudowłosa muza. Czyżby stosunek Orzeszkowej do epoki – poprzez wyraźne sygnały do jej najgłośniejszych wystąpień (Żeromski, Wyspiański) – także wyraził się w symbolicznej formie? „Na rudo jest jeszcze piękniejszą, niż na czarno”, dobra moda to malowanie włosów, powiedzą uczestnicy balu. Tylko znajomy z cmentarza rozpozna w zmęczonej tańcami kobiecie tę prawdziwą. „Kotylionowe rumieńce zniknęły z niej bez śladu, sztuczna białość miała pozór kredowy i martwy”. Prawdę w literaturze i życiu jest to, co pozostało pod makijażem, a odsłoniło się wcześniej przy grobie, w chwili szczerzej i łzami sprowokowanej rozmowy. Wtedy padły wiele mówiące słowa – „Kiedy u nas o zmroku na Anioł Pański dzwonią...”.

Młody Żeromski z ogromną dojrzałością rozstrzygał kwestie najważniejszych programowych i warsztatowych decyzji. Orzeszkowa z perspektywy swoich lat mogła się do nich odnieść w sposób świadomy i krytyczny. Jednakże zestawione utwory tak różnych pisarzy przypominają bolesne i, jak widać, gorąco przeżyte momenty, zamienione w literackie, uniwersalne przesłania. Nowele Orzeszkowej dowodnie wskazują treści nękające pisarkę w określonym momencie życia, od jesieni 1898 do wiosny 1900 roku. Pierwszy utwór ma wymiar bardzo osobisty, intymny niemalże, bo wiąże się ze spóźnionymi uczuciami niespełnionej kobiety. Ekshibicjonistyczny na miarę nowej epoki i korzystający z jej sztafażu *Moment* pozostaje przesłaniem kobiety ukształtowanej, silnej i wiernej wyznawanym przez

życie wartościom. Drugi utwór wyrasta jako konsekwencja puenty wpisanej w *Moment* – o posłannictwie sztuki i jej sile uszlachetniającej twórców.

W *Kiedy u nas o zmroku...* Orzeszkowa odpowiada na modernistyczne dyskusje o politycznej i patriotycznej misji romantyzmu w nowej epoce. Dwudzielne opowiadanie jest hołdem oddanym pokonanym przez historyczne wyroki. Jest też próbą rozliczenia się z funkcjonowaniem romantycznej legendy w nowej epoce już po jej „przefarbowaniu na rudo”. Maskarada, kamuflaż zdają się na nic. W tych, którzy czują przeszłość, idea żyje – pisarka jest tego pewna, kończąc swój utwór dźwiękami kościelnego dzwonu. Kotyliionowy bal przebierańców i diaboliczny, coraz szybszy taniec to tylko próba odwrócenia uwagi od bolących problemów.

Orzeszkowa znalazła w nowej epoce jej wartość poprzez neoromantyczne kontynuacje, docenić też i wykorzystać potrafiła modernistyczny sztafaż. Jej realistyczne umiejętności rozpięły utwór na bardzo drobiazgowo opisy postaci i pejzażu. Jednakże symboliczna wymowa przedstawionych zdarzeń uderza pomysłowością, wyraziście wskazując inspirujące oddziaływania wielkich następców. To jej rzetelna i uczciwa recenzja młodej literatury; krytyczna wobec zjawisk takich, jak wybująły erotyzm, krzykliwość, maskarady, zaś pochwalna za ukryty, trochę zmęczony patriotyzm, wpisująca się na swój rozlewny sposób, ale przy wykorzystaniu trwałych znaków w języku literatury w obrachunkowy nurt literatury – wadząca się z teraźniejszością w imię przyszłości, z przeszłością ciągnącą na teraźniejszości.



Jean Benner (1836–1906), Nimfa z Lazurowej Groty

Danuta Mucha
(Piotrków Trybunalski)

MŁODY ŻEROMSKI POD UROKIEM POEZJI MICHAŁA LERMONTOWA

Przygoda intelektualna Stefana Żeromskiego z arcydziełami literatury polskiej i europejskiej rozpoczęła się w latach gimnazjalnych i trwać będzie właściwie do końca życia. O lekturach przyszłego pisarza wiemy chyba wszystko dzięki jego *Dziennikom*, uważanym za „pierwszą wielką autobiograficzną powieść Żeromskiego”¹. Jest to dziennik niezwykle wrażliwego i uczuciowego młodego człowieka, czytającego zachłannie książki i zmagającego się z problemami wieku dziecięcego i młodzieżowego, marzącego o niepodległości ojczyzny i o sławie pisarskiej².

Początkowo gimnazjalistę kieleckiego pasjonowali romantycy polscy i obcy. Na stronicach *Dzienników* pojawiają się zatem nazwiska Mickiewicza, Słowackiego, Byrona, Schillera, Hugo, Puszkina, Szewczenki i innych wielkich poetów, którzy uczyli ucznia rusefikowanej szkoły umiłowania wolności, protestu przeciwko tyranii oraz przekonania o wielkiej misji pisarza w życiu zniewolonego narodu. Jest to do pewnego stopnia zaskakujące zjawisko, że przyszły powieściopisarz swą edukację intelektualną rozpoczął od lektury poezji, chociaż poetą nigdy nie został. Był to zapewne także rezultat odziedziczenia po wrażliwej matce jej pasji bibliofilskich i poetyckich³.

Wśród nazwisk koryfeuszy europejskiego romantyzmu stosunkowo często pojawia się na kartach *Dzienników* nazwisko Michaiła Lermontowa (1814–1841), przedwcześnie zmarłego w wieku 27 lat tragicznego poety rosyjskiego, z którym młody Żeromski w znacznym stopniu się identyfikował⁴. W piątej klasie gimnazjalnej sięgnął on do wierszy tego poety i kilka z nich przełożył na język polski. Była to kontemplacyjne liryki: *Modlitwa*, *Pragnienie* oraz *Puchar życia*. Dwa z nich,

¹ J. Z. Jakubowski, *Stefan Żeromski*, Warszawa 1964, s. 16. Autor porównuje to dzieło Żeromskiego z powieścią Alfreda Musseta *Spowiedź dziecięcia wieku*, chociaż bardziej uzasadnione byłoby przywołanie (pod względem szczerości) słynnych *Wyznań* Rousseau.

² R. Zimand, *Diarysta Stefan Ż.*, Wrocław 1990.

³ A. Hutnikiewicz, *Stefan Żeromski*, Warszawa 1967, s. 8. Autor pisze, że po matce pisarz odziedziczył także domieszkę krwi włoskiej oraz... gruźlicę, na którą umarła Józefa z Katerłów Żeromska.

⁴ B. Śniadower, *Literatura rosyjska w „Dziennikach” Żeromskiego*, „Slavia Orientalis” 1966, nr 1, wzmianki na s. 39-51.

za namową kolegi Edwarda Łuszczkiewicza, postanowił wysłać do redagowanego na wysokim poziomie warszawskiego czasopisma dla młodych czytelników „Przyjaciel Dzieci”⁵. W *Dziennikach* pod datą piątego czerwca 1882 roku zanotował:

Dnia piątego czerwca w „Przyjacielu Dzieci”, po długim i naturalnie niecierpliwym oczekiwaniu, odebrałem odpowiedź następującej treści: »Wierszyki będą pomieszczone w piśmie«. Odpowiedź ta, stosująca się do tłumaczeń z Lermontowa, ucieszyła mnie niezmiernie. Był to jeden – ze smutnych dni mojego życia – najweselszy⁶.

Rzeczywistość nie była aż tak optymistyczna dla Żeromskiego. Redaktor „Przyjaciela Dzieci” – Jan Kanty Gregorowicz – wybrał tylko jeden przekład z Lermontowa – *Pragnienie* – które jednak nie kwalifikowało się na lekturę dla młodocianych czytelników. Zapewne dlatego zamieścił ten wiersz w wydawanym przez siebie „Tygodniku Mód i Powieści”⁷. Natomiast we wspomnianym periodyku „Przyjaciel Dzieci” Gregorowicz wydrukował w miesiąc później oryginalny wiersz Żeromskiego – *Piosnka rolnika*. W ten sposób osiemnastoletni gimnazjalista kielecki doczekał się w roku 1882 debiutu literackiego, najpierw jako tłumacz, a potem autor samodzielnego wiersza⁸.

Zatrzymajmy się jednak przy wymienionych tłumaczeniach z Lermontowa. O przekładzie wiersza *Modlitwa* – odrzuconym przez redaktora Gregorowicza – nic właściwie nie można powiedzieć. Poeta rosyjski napisał bowiem tryptyk religijno-kontemplacyjny o identycznym tytule *Modlitwa* i nie wiadomo, który z nich zainteresował Żeromskiego-tłumacza. Ale jeden wniosek na pewno można sformułować. Lermontow był człowiekiem religijnym i często nawiązywał w swej twórczości do tematyki sakralnej, szukając w niej pocieszenia w trudnych momentach życiowych⁹. To samo należy powiedzieć o Żeromskim, wychowywanym od dziecka w atmosferze religijności. Jako chłopiec i młodzieniec będzie też żarliwie pobożnym, zwłaszcza po przedwczesnej śmierci matki.

Opublikowany przekład wiersza *Pragnienie* ma również charakter kontemplacyjny, chociaż już nie religijny. Lermontow nawiązuje tu do swej rodzinnej tradycji, wywodzącej jego rodowód po mieczu od szkockich przodków, z których jeden

⁵ K. Kuliczowska, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1864–1918. Zarys monograficzny. Materiały*, Warszawa 1983, s. 23-24.

⁶ S. Żeromski, *Dzienniki*, opracował J. Kądziela, Warszawa, t. I, 1963, s. 50. Dalsze cytaty z *Dzienników* podaję według tej edycji (t. II, III, 1964, t. IV, V, 1965, t. VI, 1966, t. VII, 1970), zaznaczając w nawiasach tom i stronicę.

⁷ S. Żeromski, *Pragnienie*, „Tygodnik Mód i Powieści” 1882, nr 27, s. 316.

⁸ Stefan Żeromski, *Kalendarz życia i twórczości*, opr. S. Eile i S. Kasztelowicz, Kraków 1976, s. 27-28.

⁹ S. Szuwałow, *Religija Lermontowa*, w: *Wienok Lermontowu*, Moskwa – Pietierburg 1914, s. 135-164; M. Nikitin, *Idziei o Bogie i sud'bie w poezii Lermontowa*, Niżnij Nowgorod 1915; I. Rodnianskaja, *Biblejskije motiwy*, w: *Lermontowskaja encykłopedija*. Główny riedaktor W. Manujłow, Moskwa 1981, s. 59. B. Mucha, *Inspiracje biblijne w kulturze rosyjskiej epoki romantyzmu*, Łódź 1998, s. 65-79.

znalazł się w Rosji na początku XVII wieku i już pozostał w tym kraju¹⁰. Po przeczytaniu ballady Waltera Scotta o poecie szkockim Tomaszu Lermoncie¹¹ napisał Michaił Lermontow w 1831 roku wiersz *Pragnienie*, w którym dał wyraz swojej nostalgii za krajem przodków:

Na zachód, na zachód poleciałbym lotem,
Gdzie przodków mych kwitną rozłogi,
Gdzie zamek ich pusty, błyszczący jak złotem,
Gdzie popiół mych ojców śpi drogi!¹²

Urodzony w Rosji Lermontow źle czuł się w tym kraju pod czujnym okiem i uchem *błękitnych mundurów* (tajnej policji politycznej), o czym z goryczą napisze w innym wierszu *Żegnaj mi, Rosjo nieumyta*. Dlatego jego myśli wybiegały ku Szkocji, będącej dla niego prawdziwą ojczyzną, swoistą Arkadią. We wspomnianym wierszu stwierdzi, że chociaż urodził się w Rosji, to przecież duszę ma nietutejszą. Wydaje się, że ten właśnie motyw ucieczki od przekłętej rzeczywistości oraz pragnienia innego świata odpowiadały nastrojom Żeromskiego. I on źle się czuł w zniewolonej ojczyźnie oraz w poddanym rusyfikacji gimnazjum kieleckim, gdzie na terenie szkoły nawet z kolegami musiał rozmawiać po rosyjsku. Osamotnienie ucznia nasiliło się po śmierci rodziców: sam musiał wówczas z trudem utrzymywać się z korepetycji. Do nauki nie miał pociągu, co w konsekwencji sprawiło, że ośmioletni program gimnazjum przeciągnął się u niego do dwunastu lat, w dodatku bez uzyskania matury. O tych wszystkich depresyjnych nastrojach, prowadzących nawet do samobójczych myśli, niejednokrotnie czytamy na stronkach *Dzienników*.

Zatrzymajmy się jednak na chwilę przy tłumaczeniu *Pragnienia*. Porównanie tego przekładu z oryginałem pozwoli pozytywnie ocenić pomysł translatorski młodego Żeromskiego. Czytelnik otrzymał wierny aż do szczegółów ekwiwalent treściowy pierwowzoru literackiego. Tłumacz słusznie zrezygnował z rymów męskich i zastąpił je żeńskimi klauzulami o krzyżowym sposobie rymowania (a nie parzystym, jak w oryginale). Pewne zmiany wprowadził Żeromski także przy odtwarzaniu warstwy wersyfikacyjnej. Do rosyjskiego czterostopowego amfibrachy, z których ostatni jest katalektyczny, tłumacz dodał jedną sylabę, dzięki czemu otrzymał cztery pełne amfibrachy, eliminując w ten sposób trudne do oddania

¹⁰ Dokładniejsze informacje zob. S. Librowicz, *Nie-russkaja krow' w russkich pisatielach*, Sankt-Pietierburg 1910, s. 13-15.

¹¹ A. Semczuk, *Michał Lermontow. Dramatyczny los poety*, Warszawa 1992, s. 37.

¹² M. Lermontow, *Wybór poezji*. Tom pierwszy *Liryki*, Warszawa 1956, s. 68 (przekład Żeromskiego). Wiersz *Pragnienie* przetłumaczy również Jan Nepomucen Miller („Tygodnik Powszechny” 1952, nr 402).

w języku polskim rymy męskie. W sumie jak na debiutanta przekład *Pragnienia* należy uznać za poprawny¹³.

O zainteresowaniach młodego Żeromskiego osobą i twórczością Lermontowa świadczą nie tylko próby translatorskie. Na kartach *Dzienników* nierzadko spotykamy wzmianki o przeczytanych utworach poety, czasem opatrywane krótkim komentarzem. Tak na przykład pod datą ósmego października 1885 roku Żeromski odnotował lekturę młodzieńczego poematu Lermontowa *Izmań-Bej*, poświęconego walce o niepodległość narodu czerkieskiego na Kaukazie przeciwko wojskom rosyjskim. Tytułowy bohater, nazwany przez Włodzimierza Spasowicza *czerkieskim Wallenrodem*¹⁴ (jego prototypem była postać historyczna – książę Izmań-Bej Atażukin)¹⁵, wychował się w Rosji, ale zbiegł na Kaukaz, aby pomóc krzywdy swego narodu. Mamy tu zatem do czynienia z romantycznym tematem walki o niepodległość. Nic zatem dziwnego, że cenzura rosyjska wykreśliła Lermontowowi w tym poemacie ponad dwieście wersów, tych najbardziej wolnościowych¹⁶. Nie wiadomo, z jaką wersją poematu zapoznał się Żeromski. Ale nie jest rzeczą przypadku, że sięgnął właśnie do tego dzieła w latach nauki szkolnej, gdy rozczytywał się w romantycznych utworach opiewających walkę o wolność uciśnionych narodów.

Najchętniej jednak Żeromski wybierał do lektury i przemyśleń wiersze Lermontowa o tematyce miłosnej. Należałoby w tym miejscu przypomnieć, że większość erotyków tego poety związana jest z konkretnymi kobietami, które kochał. Stąd też można bez trudu wyodrębnić cykl poświęcony Katarzynie Suszkowej, Natalii Iwanowej czy Warwarze Łopuchinej. Najogólniej rzecz ujmując, Lermontowska koncepcja miłości nacechowana jest głębokim tragizmem. W jego młodzieńczych erotykach dominował temat zdrady i cierpień miłosnych; brak w nich momentów szczęśliwych, natomiast w nadmiarze występują rozterki i udręki¹⁷. Było to rezultatem niewłaściwego wyboru zakochanego poety, gdyż uwielbiane przez niego kobiety, nawet jeśli odwzajemniały jego uczucia, wychodziły za mąż, co ewokowało temat zdrady oraz cierpień miłosnych w jego pesymistycznych lirykach.

¹³ Dla Żeromskiego-gimnazjalisty druk przekładu wiersza Lermontowa był dużym przeżyciem. Podzielił się nim z ulubionym profesorem Antonim Gustawem Bemem. W *Dziennikach* znajdujemy następującą wzmiankę na ten temat: „Pocziwy mój profesor czytał już mój wierszyk pt. *Pragnienie* (tłumaczenie z Lermontowa) drukowany w »Tygodniu Mód i Powieści«. Mówił mi dużo o stanowisku poety w dzisiejszych czasach” (zapis z 26 lipca 1882 r., t. I, s. 52).

¹⁴ W. Spasowicz, *Bajronizm Lermontowa*, w: tegoż, *Pisma*, Petersburg 1892, t. VI, s. 264.

¹⁵ J. Henzel, *Mało znane poematy Lermontowa*, „Język Rosyjski” 1959, nr 6, s. 15-22.

¹⁶ F. Bułgakow, *Lermontow i cenzura*, „Istoriczeskij Wiestnik” 1884, nr 3, s. 566-574.

¹⁷ D. Maksimow, *Poezija Lermontowa*, Leningrad 1959; K. Grigorjan, *Lermontow i romantyzm*, Moskwa – Leningrad 1964; S. Narowczatow, *Lirika Lermontowa*, Moskwa 1970. Zob. również: W. Jakubowski, *Wstęp*, w: M. Lermontow, *Wybór poezji*, wstępem i komentarzem opatrzył W. Jakubowski, Wrocław 1972, s. XIX-XXX.

Zbieg okoliczności sprawił, że życie uczuciowe młodego Żeromskiego miały podobny przebieg i chyba dlatego u Lermontowa znajdował bliskie mu nastroje. Z *Dzienników* wynika, iż wybierał do lektury właśnie lirykę osobistą, intymną, jak choćby wiersz (inc.) *Rasstalis' my – no twoj portriet*, który przepisał w całości po rosyjsku dnia 21 stycznia 1887 roku (t. III, s. 113), czy analogiczny tematycznie erotyk (inc.) *Kak duch otczajanija i zła* – też przepisany w oryginale 25 września 1885 roku (t. II, s. 258). W trakcie ich czytania nasuwało się Żeromskiemu wiele spostrzeżeń, utrwalonych w *Dziennikach*: „Prawdziwie łzami pisane” (25 września 1885 roku; t. II, s. 277), „Jego jednego dziś rozumiem” (6 października 1885 roku; t. II, s. 299), „Na wszystkie moje duże bóle umie odpowiedzieć Lermontow” (8 lutego 1885 roku; t. II, s. 302), „Lermontow umiał śpiewać drobne, codzienne cierpienia, które na razie są męczarniami. W takiej jak dzisiejsza sytuacjach – tylko jego jednego czytać można” (25 września 1885 roku; t. II, s. 280).

Żeromski był zafascynowany romantyczną poezją Lermontowa. Odnalazł w niej te same nastroje rozczarowania, buntu, samotności, przygnębienia, zwątpienia i negacji oraz dramatycznych przeżyć miłosnych. To one sprawiły, iż identyfikował się z rosyjskim twórcą. Nieprzypadkowo najwyższą jego ocenę zyskał poemat filozoficzny *Demon*. Pod koniec września 1885 roku zanotuje: „Czytałem *Demona* Lermontowa. Jest to rzecz prześliczna (...) *Demon* jest prawdziwie piękny. Przegląda tu płomienna, harda dusza. Mimo woli zapalasz się. Są miejsca przepiękne, jak to, gdy przy mogile dziewicy, kochanki demona, stoi anioł” (t. II, s. 283).

Demon to opus vitae Lermontowa. Poeta pracował nad nim wiele lat i nie doczekał się druku (opublikowano go za granicą w roku 1856, a w Rosji w cztery lata później). Zainspirowany przez poematy romantyczne Byrona, Moore’a i Alfreda de Vigny, Lermontowski *Demon*, zgodnie z tradycją, ukazany jest jako anioł zbuntowany przeciw Bogu i wygnany z raju. Jest on wcieleniem zła i negacji, przeciwstawionym mniszce gruzińskiej Tamarze, będącej uosobieniem piękna i kobiecości. Jednakże za cenę połączenia się z nią gotów jest pojednać się z Bogiem. Ale spotyka go kara. Pocałunek Demona przynosi Tamarze śmierć. Samotny i tragiczny *Demon* zostaje przepędzony przez anioła, który roztacza opiekę nad duszą zmarłej Gruzinki¹⁸.

¹⁸ O miłosnym monologu Demona wybitny uczony, Marian Zdziechowski, wyraził się, że „stał się *Demon* zjawiskiem jedynym w dziejach poezji, kresem, poza który nie przekroczyły dotąd natchnienia miłości.” (M. Zdziechowski, *Byron i jego wiek*, Kraków 1897, t. II, s. 352). W innym zaś miejscu swego dzieła autor napisał: „Pozostanie *Demon* najwspanialszym, jaki zna świat, poematem miłości (...) jedynym, bo wspaniałym, a każdemu dostępnym natchnieniem miłości, wiecznym poematem jej pierwszych, młodzieńczych porywów...” (s. 357). Tego rodzaju sformułowania spotkały się ze sprzeciwem Józefa Tretiaka, który w recenzji *Byrona i jego wieku* napisał, że poemat Lermontowa wyrósł „nie na gruncie czystej i głębokiej miłości, ale na gruncie demonicznych zachceń i marzeń (...) na tle pożądlivosti zmysłowej” („Kwartalnik Historyczny” 1898, s. 811).

W kilka lat później do tego poematu jeszcze raz nawiązał Żeromski w swoich *Dziennikach*. Stało się to w czerwcu 1889 roku, gdy pracował we dworach szlacheckich jako korepetytor:

Pamiętam, jak kochając do obłąkania Helenę, wtedy, gdy była tej miłości najczarniejsza chwila – czytałem Lermontowa poemat *Demon*. Każdy wyraz miał dla mnie wyraz czarodziejski. Plakałem nad nim cichymi łzami miłosnej goryczy. Później czytałem go w Warszawie, gdy czary znikły i... nie wydał mi się już tyle pięknym (t. III, s. 357).

Jak się zatem okazuje, romans miłosny Demona z Tamarą kojarzył się Żeromskiemu z obiektem jego szalonej miłości do Heleny Radziszewskiej. Przypomnijmy zatem, że u schyłku nauki w Kielcach, w wieku 21 lat, pisarz poznał młodszą siostrę swej macochy, Helenę z Zeitheimów Radziszewską, żonę zawiadowcy stacji kolejowej w Mińsku Mazowieckim, a potem w Białej Podlaskiej. Helena była znacznie starsza od swego amanta, dobiegała trzydziestki, ale znajdowała się w pełnym rozkwicie swego wdzięku i urody. Romans ten trwał kilka lat i wywarł wyjątkowo głęboki wpływ na młodego pisarza, o czym świadczą jego pełne śmiałego erotyzmu *Dzienniki*. Ta niezwykle silna miłość, popierana dyskretnie przez macochę, była nie tylko źródłem rozkoszy, ale może bardziej jeszcze udręku i cierpień młodego guwernera. Zmuszała go bowiem do ciągłego oszukiwania męża swej kochanki i siebie samego, ale na zerwanie tego związku nie miał siły. W jego życiu – jak stwierdził Artur Hutnikiewicz – ten kilkuletni stosunek z Radziszewską był „epizodem olbrzymiej doniosłości, nie dającym się nigdy ostatecznie wymierzyć w swych następstwach i skutkach”¹⁹.

Dopiero teraz, po tej dygresji biograficznej, zrozumiemy rolę, jaką odegrał poemat *Demon* w życiu uczuciowym Żeromskiego. Pisarz powrócił do niego jeszcze w opowiadaniu *Mogila* (1895). Maurycy Zych – bohater i narrator wymienionego utworu, noszący pewne cechy autobiograficzne samego Żeromskiego – pisał w jednym z listów do przyjaciela:

Zdarza się również, że słysząc i wykonując komendę samego feldfebla, najbardziej przepowiadam sobie *Eugeniusza Oniegina*, a nawet prześlizgniętego Demona nieboszczyka Lermontowa²⁰.

Można zatem zaryzykować twierdzenie, że ten najpiękniejszy poemat miłosny Lermontowa, zadedykowany uwielbianej przez niego mężatce Łopuchiniej

¹⁹ A. Hutnikiewicz, dz. cyt., s. 37. Jak pisze autor, udręki Żeromskiego wynikały z faktu, że musiał wobec męża Radziszewskiej odgrywać rolę „przykładnego siostrzeńca”, dlatego ten stosunek miłosny nazywał „wstrętnym i nikczemnym uczuciem”.

²⁰ S. Żeromski, *Dzieła*, pod red. St. Piłonia, dział I, t. I, Warszawa 1956, s. 76.

(była to też miłość „konspiracyjna”, podobnie jak u Żeromskiego), w świadomości polskiego pisarza na zawsze identyfikował się ze wzlotami i upadkami, będącymi konsekwencją jego największej miłości młodszej do Heleny Radziszewskiej.



Osip Braz (1873-1936), Žona

Bogusław Mucha
(Piotrków Trybunalski)

OD HETMANA DO ARTYSTY OPEROWEGO. WYBITNI UKRAIŃCY W *DZIENNIKACH* ŻEROMSKIEGO

Przygoda intelektualna młodego Stefana Żeromskiego z memuarystyką rozpoczęła się 19 maja 1882 roku. Wtedy bowiem osiemnastoletni uczeń szóstej klasy Kieleckiego Gimnazjum Miejskiego umieścił w zeszytcie swój pierwszy zapis. Być może nie zdawał sobie wówczas sprawy, że zapoczątkowany w ten sposób dziennik będzie prowadził przez osiem lat. Albowiem rozpoczął go jako gimnazjalista, kontynuował w warszawskiej Szkole Weterynaryjnej, a zakończył w okresie pracy korepetytorskiej w Nałęczowie 11 października 1890 roku. Tak powstał dziennik składający się z 21 tomików (pięć z nich zaginęło), które dla badaczy i biografów stanowią nieocenione źródło dokumentarne o ich autorze.

Dla samego Żeromskiego *Dzienniki* były rodzajem laboratorium twórczego oraz szkołą umiejętności pisarskich, stając się jednym z najwybitniejszych, chociaż niezamierzonych dzieł literackich. Ta uderzająca swoją szczerością i bogactwem różnorodnych obserwacji natury literackiej, społecznej, kulturowej, a przede wszystkim osobistej, swoista „spowiedź dziecięcia wieku” – by użyć tytułu powszechnie znanego dzieła francuskiego – została uznana przez Jana Zygmunta Jakubowskiego jako „najwybitniejsze dzieło literackie, jakie ukazało się u nas po II wojnie światowej”¹.

Na kartach *Dzienników* znalazły odzwierciedlenie ulubione dzieła przyszłego pisarza i jego impresje czytelnicze. Dotyczą one także ukraińskich utworów naukowych i beletrystycznych. Jednakże w porównaniu z literaturą polską czy rosyjską jest ich niewiele i z reguły mają charakter epizodyczny.

¹ J. Z. Jakubowski, *Nowe spotkania z Żeromskim*, Warszawa 1967, s. 104. Na temat *Dzienników* istnieje bogata literatura naukowa. Zob. W. Borowy, *O „Dziennikach” młodzieńczych Żeromskiego (1882–1883)*, „Zeszyty Wrocławskie” 1950, nr 3-4, s. 9-35; E. Korzeniewska, *O „Dziennikach” Stefana Żeromskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1954, z. 3, s. 1-43; F. Araszkiewicz, „Dzienniki” Stefana Żeromskiego, w: *Dzieła i ich twórcy. Studia i szkice*, Warszawa 1957, s. 123-188; Z. J. Adamczyk, „Dzienniki” jako dokument formowania się programu literackiego i poglądów estetycznych Stefana Żeromskiego, „Przegląd Humanistyczny” 1970, nr 3; J. Kądziała, *Główne wartości „Dzienników” Żeromskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1, s. 15-32; R. Zimand, *Diarysta Stefan Ż.*, Wrocław 1990.

Jeszcze w kieleckim gimnazjum Żeromski zainteresował się dziejami Ukrainy, które zainspirowały go do stworzenia dramatu. Jedenastego maja 1883 roku zapisał w *Dzienniku*:

Zacznę teraz pisać dramat historyczny z czasów Ukrainy. Marzyłem już o nim dawno. Śniły mi się już nieraz postaci, które wprowadzić pragnę do niego... Hetman kozaczy, Wojewoda, syn jego, Cecylia, stary lirniki... Rzeczę tę chciałbym poświęcić swojej ukochanej...²

W kilkanaście dni później pojawił się zapis: „Potem pisałem rozdział *Piotra Doroszeńki*, obrazka dramatycznego poświęconego Helenie...” (t. I, s. 171). Mamy zatem informację o dalszym ciągu zamysłu literackiego. Dramat miał nosić tytuł *Piotr Doroszeńko*. W ten sposób na kartach *Dziennika* pojawił się pierwszy wybitny Ukrainiec Piotr Doroszenko, który rzeczywiście był przez jedenaście lat (1665–1676) hetmanem kozackim. Wywodził się on ze starszyny kozackiej, uczestniczył w powstaniu Bohdana Chmielnickiego, a potem wziął udział w wyprawie zadnieprzańskiej króla polskiego Jana II Kazimierza. Dzisiejszy historyk napisał o nim, iż był „bardzo ambitny i gotów do związania się z każdym, kto mógłby mu pomóc w zdobyciu władzy”³. Jako hetman Prawobrzeżnej Ukrainy dążył do uniezależnienia jej od Rzeczypospolitej i Rosji, ciągle zmieniając sprzymierzeńców – od Polaków poprzez Turków i Tatarów do Rosjan, aby ostatecznie uznać ich protektorat. To lawirowanie polityczne było rezultatem pragmatyzmu Doroszenki, zmuszonego do respektowania aktualnego układu sił pomiędzy Polską, Rosją i Turcją.

Postać tego hetmana, z uwagi na jego burzliwe dzieje, doskonale nadawała się na temat dzieła literackiego. Praca Żeromskiego nad poświęconym mu dramatem historycznym posuwała się szybko. Drugiego czerwca tegoż 1883 roku pisarz zanotował w *Dzienniku*: „napisałem 4 scenę z *Doroszeńki*” (t. I, s. 172). A w pięć dni później pojawiła się kolejna informacja: „pisałem V scenę *Doroszeńki*” (s. 174). Natomiast w miesiąc później, siódmego lipca, czytamy: „Nowe obrazy do »Doroszeńki«”.

Wydawać by się zatem mogło, że proces tworzenia dramatu nabrał tempa. Jednakże lektura dalszych części *Dziennika* rozczaruje czytelnika. Przytoczony zapis był już ostatni na temat tego dzieła. Z niewiadomych przyczyn autor zaniechał dalszej pracy i nigdy już nie napisał o niej. Prawdopodobnie młody Żeromski

² S. Żeromski, *Dzienniki*, opracował J. Kądziała, t. I, 1882–1886, Warszawa 1953, s. 162. Dalsze cytaty z *Dzienników* opieramy na tej edycji, zaznaczając w nawiasach tom i strony (t. II, 1886–1887, Warszawa 1954; t. III, 1888–1891, Warszawa 1956). Pisząc o ukochanej Żeromski miał na myśli młodszą siostrę swojej macochy, Helenę Radziszewską, starszą od niego o kilka lat. Pisarz darzył ją namiętną i burzliwą miłością.

³ W. A. Serczyk, *Historia Ukrainy*, Wrocław 1990, s. 158.

mógł mieć trudności ze zdobyciem obiektywnej wiedzy o dziejach siedemnastowiecznej Ukrainy.

W gimnazjum kieleckim historii nauczał go niejaki Kostriulew, o którym pisarz następująco się wyrazi w powieści *Szyzyfowe prace*: „Był to rusyfikator w najbardziej wulgarnym znaczeniu tego wyrazu”⁴. Nauczał on historii według szowinistycznych i antypolskich podręczników osławionego Dmitrija Iłowajskiego⁵. Trudno było oczekiwać od takich interpretatorów apologetycznego stosunku do ruchów narodowowyzwoleńczych na Ukrainie za czasów hetmana Doroszenki. Zapewne troska o uniknięcie tendencyjności zmusiła Żeromskiego do rezygnacji z rozpoczętego dramatu historycznego.

W rok później gimnazjalista kielecki powziął zamiar napisania kolejnego utworu literackiego. Tym razem miała to być tragedia o Marcie Boreckiej, nowogrodzkiej namiestniczce z drugiej połowy XV wieku, sprzeciwiającej się bezskutecznie podbiciu Nowogrodu przez wielkiego księcia moskiewskiego Iwana III (co nastąpiło w roku 1478). Pod datą 22 marca 1884 roku pojawił się w *Dzienniku* zapis: „W planie tragedii. Biorę za postać tę czcigodną Martę Borecką (...) Można oszaleć, zachwycając się tą postacią” (t. I, s. 247). Żeromski zdawał sobie sprawę z bezcelowości szukania wiedzy na temat tej dzielnej kobiety, nienawidzącej książąt moskiewskich, w podręcznikach skompromitowanego Iłowajskiego. Dlatego wykorzystał inną możliwość, którą zasygnalizował w dalszej części cytowanego zapisu: „Aby tylko prędzej dostać tego Kostomarowa!”

W ten sposób na kartach *Dzienników* pojawiło się nazwisko drugiego wybitnego Ukraińca, znakomitego historyka Mykoły Kostomarowa (1817–1850), a także pisarza i etnografa, jednego z przedstawicieli rodzącego się narodowego ruchu ukraińskiego. W latach czterdziestych XIX wieku był już profesorem Uniwersytetu Kijowskiego. Wtedy też stał się współzałożycielem konspiracyjnej organizacji politycznej pod nazwą Bractwo Cyryla i Metodego, za co skazano go na rok Twierdzy Pietropawłowskiej.

Później Kostomarov został profesorem Uniwersytetu Petersburskiego. Najbardziej znanym jego dziełem jest trzytomowa *Russkaja istorija w żyznieopisanijach jejo gławniejszych diejatelej* (1873–1874). Kiedy Żeromski pisał w *Dzienniku* te słowa: „Aby tylko prędzej dostać tego Kostomarowa!”, miał na myśli nie wymienioną syntezę, lecz inną jego książkę o tytule *Siewierorusskije narodoprawstwa* (1863). Jak ustalił Jerzy Kądzioła, dzieło to udostępnił Żeromskiemu nauczyciel historii Alek-

⁴ S. Żeromski, *Szyzyfowe prace*, opr. A. Hutnikiewicz, Wrocław 1992, s. 208.

⁵ A. Hutnikiewicz, *Żeromski*, Warszawa 1987, s. 20-21. Iłowajskij w swoich podręcznikach szkolnych i akademickich (na przykład w pięciotomowej *Historii Rosji*) sprowadzał dzieje Rosji do działalności carów i wodzów, a za główną przyczynę upadku Rzeczypospolitej uznał narodowy charakter Polaków.

sander Hejsler⁶. Nie znamy jednak dalszych szczegółów związanych z realizacją tragedii o Marcie Boreckiej. Widocznie i tym razem kolejny zamysł twórczy okazał się przysłowiowym „słomianym zapalem”. Albowiem Żeromski później już nie wspominał w *Dziennikach* ani o Marcie Boreckiej, ani o Kostomarovie.

Spośród nielicznych Ukraińców, pojawiających się w diariuszu, uprzywilejowane miejsce zajął Taras Szewczenko (1814–1861), największy poeta i malarz ukraiński, który był bardzo popularny w postępowych kręgach społeczeństwa polskiego⁷. Żeromski zachwycał się melodyjną poezją tego twórcy, odnajdując w niej bliskie sobie nastroje i tęsknoty. Do częstych jego lektur należał wiersz *Dumy moje, dumy moje*, o którym napisał pod datą ósmego października 1882 roku, że jest to „moja ulubiona teraz dumka Szewczenki” (t. I, s. 99). Wyjaśnijmy przy okazji, iż wiersz stanowi inwokację inicjującą wydanie debiutanckiego tomu utworów poetyckich, któremu Szewczenko nadał tytuł *Kobzarz* (1840).

Ten programowy wiersz tchnie smutkiem, przypominającym żalobny lament, a jego źródłem jest osobista sytuacja poety oraz poczucie krzywdy narodowej. Jest to więc płacz „nad losami Ukrainy”⁸. Widocznie powyższa dumka zapadła Żeromskiemu w pamięć, skoro zdecydował się na własny przekład, o czym wspominał pod datą 11 listopada 1882 roku: „Wieczorem tłumaczyłem dumkę Tarasa Szewczenki...” (t. I, s. 96). Bezpośrednio po tych słowach przytoczył swoje tłumaczenie owej inwokacji do *Kobzarza*:

Dumki moje, dumki moje,
 Smutny los mój z wami!...
 Czemu mkniecie po papierze
 Równymi rzędami?
 Czemu wicher was nie rozwał
 Po stepie w perzynę?
 Czemu boleść nie zabrała
 Jak własną dziecię?
 Jedne może oczy, jedno
 Znajdę oczy czarne,
 Co opłaczą dumki biedne –
 Jać więcej nie pragnę.

⁶ S. Żeromski, *Dzienniki (Wybór)*, opracował J. Kądziała, Wrocław 1980, s. 110.

⁷ Zob. P. Zajcew, *Szewczenko i Polacy*, Warszawa 1934; W. Dżakow, *Polscy przyjaciele Szewczenki*, Warszawa 1964; G. Werwes, *Tam, gdzie lkwę srebrne fale płyną. Z dziejów stosunków literackich polsko-ukraińskich w XIX i XX wieku*, z ukraińskiego przeł. M. Jurkowski, Warszawa 1972; J. Jędrzejewicz, *Noce ukraińskie albo rodowód geniusza. Opowieść o Szewczenku*, Warszawa 1972.

⁸ M. Jakóbiec, *Wstęp*, w: Taras Szewczenko, *Wybór poezji*, opr. M. Jakóbiec, Wrocław 1974, s. XLVI. Zob. T. Szewczenko, *Kobziarz*, przeł. P. Kupryś, wstęp M. Łesiów, J. Kołodziej, E. Krasowski, A. Nowacki, Lublin 2012.

Z czarnych ocząt łez mi dwoje –
Jam pan nad panami...
Dumki moje, dumki moje –
Smutny los mój z wami...⁹

(t. I, s. 96-97)

Przekład tej dumki zamierzał Żeromski ogłosić drukiem. W tym celu zwrócił się do warszawskiego periodyku „Lira Polska” z zapytaniem o szanse publikacji. W odpowiedzi redaktor Bernard Lesman wyraził wstępnie zgodę, prosząc równocześnie o to, „by mu przysłać więcej tłumaczeń tego pieśniarza” (t. I, s. 43). Jednakże dalszy ciąg ewentualnych pertraktacji nie jest nam znany. Wiadomo tylko, iż wiersz *Dumki moje, dumki moje* nie ukazał się w „Lirze Polskiej”. Może dlatego, że zawierała ona wiersze tylko polskich autorów?

Niepowodzenie z wydaniem drukiem dumki nie miało wpływu na rangę Szewczenki w spisie lektur młodego Żeromskiego. Nadal zajmował on uprzywilejowaną pozycję w *Dziennikach*. Ich autor stosunkowo często cytował w języku ukraińskim fragmenty wierszy tego twórcy cyklu obrazów pt. *Malownicza Ukraina* z własnym komentarzem. Ze szczególnym uznaniem wypowiadał się o następujących utworach: *Do Bohdana Chmielnickiego* (t. II, s. 266), *Kaukaz* (t. III, s. 16), *Do Polaków* (t. III, s. 17), *Do umarłych i żywych* (t. III, s. 18), *Bywały wojny i wojskowe swary* (t. III, s. 18-19) i innych wierszach. W *Dziennikach* Żeromski porównywał Szewczenkę z włoskim poetą epoki romantyzmu, Giacomo Leopardim, przedkładając wszakże nad niego wiersze ukraińskiego artysty: „uderzenia chłopskiej ręki Ukraińca bodaj czy nie brzmią straszniej niż te kościste, suche, straszne wibracje dusznych tonów włoskiego garbusa” (t. III, s. 24).

Żeromski cytował wiersze Szewczenki lub ich fragmenty zawsze w oryginale ukraińskim. Byłoby jednak naiwnością sądzić, że zapoznawał się z nimi na lekcjach w gimnazjum kieleckim. Rosyjskie władze oświatowe z równą bezwzględnością rusyfikowały nie tylko Polaków, ale i narody wchodzące w skład imperium Romanowów. W roku 1863 car Aleksander II zakazał używania języka ukraińskiego w szkołach ludowych oraz drukowania w tym języku podręczników dla uczniów. W kilkanaście lat później (1876) zabroniono wydawania na terytorium rosyjskim książek ukraińskich oraz sprowadzania ich z zagranicy¹⁰.

Skąd zatem znał Żeromski oryginalne utwory Szewczenki? Odpowiedź znajdziemy w *Dziennikach* pod datą 26 maja 1883 roku: „Tłumaczę dumki Szewczenki

⁹ Żeromski przełożył fragment tego utworu, który w oryginale jest znacznie dłuższy i zawiera apostrofę do matki-Ukrainy. Jan Kucharski napisał o tym tłumaczeniu: „Pełnymi walorami artystycznymi wyróżnia się w pierwszym tomie *Dzienników* (...) tłumaczenie dumki T. Szewczenki.” (J. Kucharski, *Twórczość Stefana Żeromskiego w latach 1882–1895. Dzienniki, opowiadania, nowele*, Gdańsk 1974, s. 36.)

¹⁰ M. Jakóbiec, dz. cyt., s. CVI. Należałoby w tym miejscu dodać, że w rosyjskiej propagandzie oficjalnej nie używano nazwy Ukraina, ale Małorosja.

z oryginału, pożyczonego od p. Rakoczi" (t. I, s. 171). Jak się okazuje, gimnazjalista kielecki wykorzystał nieoficjalny sposób pozyskiwania zakazanych wierszy poety ukraińskiego, które recytował kolegom na potajemnych spotkaniach dokształcających, o czym wspomniał w *Dziennikach* pod datą drugiego marca 1886 roku (t. II, s. 116)¹¹.

Największą indywidualnością w literaturze ukraińskiej po przedwczesnej śmierci Szewczenki był Pantelejmon Kulisz (1819–1897), poeta, powieściopisarz, krytyk literacki, historyk i etnograf. Jego nazwisko pojawiło się tylko raz w *Dziennikach* pod datą 30 stycznia 1887 roku. Żeromski pisał wówczas o broszurze Kulisza pod tytułem *Kraszanka*, udostępnioną mu przez jednego z przyjaciół. Przyszły autor *Szyzyfowych prac* zacytował tu kilkudzaniowy fragment ze wspomnianej broszury, dodając, że „rzuca ona niejake światło na sprawę ruską, o której nie mam najmniejszego pojęcia" (t. II, s. 104).

Kulisz należał do kontrowersyjnych postaci w życiu literackim i kulturalnym Ukrainy¹². Jego światopogląd roił się od sprzeczności i ulegał ciągłemu uwstecznieniu. Zachwycał się kozaczyzną i potępiał ją, chwalił Szewczenkę, ale nazywał jego twórczość „szatańską”, pisywał przeważnie po ukraińsku, lecz przeklinał ten język. Lawirował między polityką ugodowości wobec caratu a szukaniem porozumienia z Polakami. Jego twórczość, poza jednym wyjątkiem, nie interesowała już Żeromskiego w *Dziennikach*.

Od jesieni 1886 roku przyszły pisarz stał się studentem Szkoły Weterynaryjnej. Pobyt w Warszawie umożliwił mu udział w życiu kulturalnym stolicy, co znalazło odbicie w *Dziennikach*. Ze szczególnym zainteresowaniem uczęszczał na przedstawienia teatralne i operowe. Spośród nich najbardziej utkwiła mu w pamięci prezentacja dzieła Bizeta *Carmen*, w którym partię Don Josego wykonał tenor liryczny Ołeksandr Myszuga (1853–1922), zatrudniony w Operze Warszawskiej jako solista. Pod datą 19 marca 1887 roku Żeromski zanotował w *Dzienniku*: „Myszuga ma przepyszny głos" (t. II, s. 174).

To już ostatni wybitny Ukrainiec znany młodemu pisarzowi. Należy mu się zatem więcej uwagi¹³. Pochodził z ubogiej rodziny ukraińskiej (ojciec był szew-

¹¹ W styczniu 1887 roku Żeromski zanotował w *Dzienniku*: „Byłem z Wackiem dziś u niego cały wieczór. Ma szaloną pamięć. Całe strofy Szewczenki, całe poematy Krasieńskiego mówi z pamięci" (t. II, s. 104). Wacek – to Wacław Machajski – serdeczny przyjaciel Żeromskiego, rozmiłowany w poezji, który „posłużył bodaj za pierwowzór postaci Radka z *Szyzyfowych prac*". (A. Hutnikiewicz, *Stefan Żeromski*, Warszawa 1967, s. 21).

¹² M. Jakóbiec, *Literatura ukraińska*, w: *Dzieje literatur europejskich*, pod red. W. Floryana, t. II, część pierwsza, Warszawa 1989, s. 508-509; *Mały słownik pisarzy narodów europejskich ZSRR*, (praca zbiorowa), Warszawa 1966, s. 148-149. Po powstaniu styczniowym Kulisz przebywał w Warszawie, dzięki czemu poznał bliżej dzieje naszego kraju, którym interesował się jako historyk.

¹³ Zob. „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1883, nr 2, 4; 1884, nr 17, 1889, nr 286, 289; „Kurier Warszawski" 1922, nr 136; „Scena Polska" 1922, nr 4; *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, Warszawa 1973, s. 471.

cem). Ukończył seminarium nauczycielskie i początkowo pracował jako nauczyciel. Później występował w chórze cerkiewnym, odbył studia wokalne we Lwowie i we Włoszech, aby po roku pracy w teatrze lwowskim zaangażować się do warszawskiego Teatru Wielkiego. Tu w kwietniu 1884 roku zadebiutował rolą Stefana w operze Moniuszki *Straszny dwór*, odnosząc duży sukces.

Tak się zaczęła warszawska kariera ukraińskiego śpiewaka, oceniana w samych superlatywach przez znawców muzyki. Dobrze znający go aktor, Paweł Owerflo, napisze we wspomnieniach:

Rzadko który ze śpiewaków polskich cieszył się tak długo powodzeniem u warszawskiej publiczności jak Myszuga. Posiadał on głos o pięknej barwie, czysty, metaliczny (...), potrafił fascynować śpiewem i temperamentem przez długie lata¹⁴.

Takiego właśnie artystę podziwiał Żeromski wiele razy. W marcu 1887 roku, podczas mszy w kościele Św. Krzyża, wysłuchał kwartetu z *Mszy* Mozarta. Wśród wykonawców tego „prześlicznego”, zdaniem pisarza, śpiewu był także Myszuga (t. II, s. 187). Żeromski miał również okazję wysłuchać go w roli Stefana z opery *Straszny dwór*, co skomentował pod datą 12 listopada 1887 roku: „prześlicznie śpiewa Myszuga najserdeczniejsze nasze pieśni” (t. II, s. 487). Sam zaś artysta będzie występował w stolicy Królestwa Polskiego z wielkim powodzeniem do roku 1891. Wtedy właśnie władze rosyjskie zmusiły go do opuszczenia Warszawy, co było karą za to, że jako świadek w głośnym procesie o zabójstwo słynnej aktorki Marii Wisnowskiej odmówił składania zeznań w obowiązującym wówczas w sądownictwie języku rosyjskim, chociaż doskonale władał tym językiem¹⁵.

¹⁴ P. Owerflo, *Z tamtej strony rampy*, Kraków 1957, s. 50. Uczennica Myszugi – Janina Korolewicz-Waydowa – pisała o swym mistrzu, że był to „najświetniejszy profesor, który wyprowadził w świat taką ilość gwiazd śpiewaczych, jakiej nie wydała żadna inna szkoła” (J. Korolewicz-Waydowa, *Sztuka i życie. Mój pamiętnik*, Wrocław 1969, s. 23).

¹⁵ Myszuga występował wiele razy poza granicami Cesarstwa Rosyjskiego, między innymi w Paryżu na koncertach polskich z Gabriellą Zapolską (marzec-kwiecień 1892). Żoną jego była Polka, Maria Głowacka.



Paul Hoecker, Anna, 1890

Marcin Bajko

(Białystok)

ŻEROMSKI O MICIŃSKIM, MICIŃSKI O ŻEROMSKIM

Naród polski nie zna miary w okrucieństwie – mówi w swej *Dumie* Żeromski – i najwięcej lubi widowisko strąconych wielkości.

Tadeusz Miciński¹

Celem artykułu jest uzupełnienie stanu badań nad być może mało istotnym zagadnieniem zarówno z punktu widzenia twórczości Stefana Żeromskiego, jak również dla pisarstwa Tadeusza Micińskiego, autora „karkołomnej *Nietoty*”², jak Żeromski nazwał tę powieść, publikowaną od kwietnia 1908 do maja 1909 roku w „Sfinksie”. Myślę tu głównie o jedynym dotąd osobnym artykule odnoszącym się do związków osobistych i literackich interesujących nas pisarzy, autorstwa Marii Januszewicz, zatytułowanym *Miciński i Żeromski oraz ich kontakty towarzyskie, kulturalne i literackie*³. Owo zagadnienie dotyczy tak zwanej „wpływologii”. Kto i w jakim stopniu na kogo oddziaływał? Czy starszy i bardziej znany Żeromski inspirował mniej znanego wśród szerszej publiczności Micińskiego, czy też odwrotnie? A może podobieństwa wynikają tu ze wspólnych źródeł, tych samych lektur, zbieżnych zapatrywań na rozmaite kwestie? Oprócz tego interesuje mnie również coś, co nazwałbym „sympatiologią”. Lubili się, szanowali? Zgadziali lub nie zgodziali? Czy jeden czytał kolejno wydawane dzieła drugiego? I czy rację mieli na przykład Piotr Kuncewicz, stwierdzając, iż „Miciński cieszył się bardzo wielkim

¹ T. Miciński, *W sprawie W. Feldmana*, „Krytyka” 1909, t. 4, s. 59. Miciński nawiązuje do następującego zdania z *Dumy o hetmanie* Żeromskiego: „Kocha się, synu, człowiek nasz nade wszystko w widoku strącenia wielkości z jej stolicy. Nie znosi człowiek nasz dla wielkości zachwyty. Lecz nic to, nie! Im okrutniejsze jest plemię, tym głębiej wrzyna się w nie miłość twoja! Własne to, nasze hetmańskie zadanie”.

² S. Żeromski, *Listy 1905–1912*, opr. Z. J. Adamczyk, Warszawa 2006, s. 196. List do Oktawii Żeromskiej [Zakopane 6 września 1909]. Żeromskiemu chodzi o „dalszy ciąg karkołomnej *Nietoty*” (konkretnie ma na myśli fragment zatytułowany *Hańba Narodu*) zamieszczony w „Krytyce” Feldmana (1909, z. 8-9, s. 65-91). Był on pierwotną wersją ostatniego rozdziału książkowego wydania powieści (1910).

³ M. Januszewicz, *Miciński i Żeromski oraz ich kontakty towarzyskie, kulturalne i literackie*, „Studia i Materiały Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Zielonej Górze”, seria XVII, nr 5.

uznaniem Żeromskiego"⁴, lub Januszewicz, pisząca: „Żeromski również zafascynowany był Micińskim”⁵

Na te i inne pytania spróbuję udzielić tu odpowiedzi. Postaram się jednocześnie uniknąć powtórzeń, czyli powielania informacji podanych przez autorkę rzeczzonego artykułu, choć oczywiście, z uwagi na źródła epistolograficzne, z których korzystała Januszewicz, nie będzie to do końca możliwe. Jednak nie o same fakty mi chodzi, lecz o to, jak te fakty zinterpretować, czego, jak sądzę, starała się uniknąć badaczka. Po lekturze jej artykułu można dojść do wniosku, że na linii Żeromski – Miciński nie dochodziło do żadnych zgrzytów, a jeśli już dochodziło, to były one nieistotne dla ich znajomości. Zresztą samo pytanie: „co sądzili o sobie dwaj interesujący nas twórcy” Januszewicz stawia dopiero na przedostatniej stronie pracy. Jej wnioski są, moim zdaniem, hurraoptymistyczne i symplifikujące.

Miciński nie należał do grona bliskich przyjaciół Żeromskiego, zaś ich znajomość miała raczej charakter okazjonalny. Twórczość autora *Xiędza Fausta* wprawdzie interesowała autora *Dziejów grzechu*, lecz było to zainteresowanie umiarkowane. W zasadzie dopiero kilka lat po śmierci Micińskiego poświęcił mu kilka słów, uznając – w cudzysłowie – jego „wielkość”; wówczas to „pochylił się” nad spoczywającymi od 7 już lat i nigdy niewidzianymi zwłokami kolegi, przy czym słynna, choć nader krótka mowa Żeromskiego wygłoszona podczas uroczystej akademii na cześć autora *W mroku gwiazd*, zatytułowana *In memoriam Tadeusz Miciński*, wydrukowana następnie w poświęconym poecie numerze „Wiadomości Literackich”, wydaje się w zasadzie kurtuazyjnym gestem wobec Micińskiego.

Sądzę, że różnica temperamentów i równie wielkie aspiracje przywódcze odegrały w tej znajomości rolę pierwszorzędną. Nie bez znaczenia wydaje się też różnica wieku. W końcu Żeromski to pisarz pierwszej fali modernizmu polskiego. Bliżej mu do starszego o 4 lata Kasprowicza, niż do o 9 lat młodszego Micińskiego. Jednak bezsprzecznie wiele poglądów, sympatii i wyborów ideowych łączyło tych pisarzy. Wystarczy wspomnieć choćby nawiązywanie do kooperatywizmu Edwarda Abramowskiego, kult wielkich romantyków, czy wreszcie reinterpretowaną ideę narodową, nadrzędną zarówno w twórczości Żeromskiego, jak i Micińskiego. Również do tego ostatniego dadzą się zastosować słowa Artura Hutnikiewicza, piszącego o Żeromskim, iż „obcy mu był nacjonalistyczny szowinizm”, zaś „w niejednym swoim utworze kreślił sympatyczne i ujmujące postaci ludzi rosyjskich”⁶.

Odnotujmy w tym miejscu również fakt podobnego zapatrywania się obu pisarzy na rewolucję, która była dla nich przede wszystkim rewolucją moralną, od-

⁴ P. Kuncewicz, *Wstęp*, w: T. Miciński, *Nad Bałtykiem*, Gdańsk 1978, s. 13.

⁵ M. Januszewicz, dz. cyt., s. 49.

⁶ A. Hutnikiewicz, *Stefan Żeromski 1864–1925*, w: *Literatura okresu Młodej Polski*, t. 3, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, Kraków 1973, s. 19.

rodzeniem ducha, a dopiero w dalszej kolejności wyzwoleniem na poziomie społecznym. Obaj pragnęli przemiany polskiego społeczeństwa⁷. Stroną oddziałującą miał tu być zresztą Miciński⁸, który w 1906 roku zapytywał: „Walka o poprawę materialną czyż godna być na wielkich sztandarach narodu?”. I odpowiadał: „Walka o duszę – jest to jedyne hasło godne człowieka”⁹. Podobnież ze słynnymi „szklanymi domami” z *Przedwiośnia*, które Jan Prokop uważa za dalekie echo ukazanej w *Życiu nowym* (1907) Micińskiego „wizji przyszłości jako mitu do zrealizowania”¹⁰.

Sprawa ta – wzajemny stosunek pisarzy do siebie oraz własnej twórczości – stanowi jedną z niezamkniętych do końca zagadek historii literatury i kultury literackiej epoki Młodej Polski. Przypatrzmy się więc wypowiedziom Żeromskiego o Micińskim *et vice versa*. Możemy je podzielić na dwie grupy. Do pierwszej zaliczymy te, które zostały podane do publicznej wiadomości (opublikowane), do drugiej zaś te, które miały charakter prywatny (korespondencja). Nie będzie ich znów aż tak wiele, jak mogłoby się wydawać. Materiały źródłowe do badania tej znajomości są stosunkowo skromne.

Miciński poświęcił Żeromskiemu jeden osobny szkic. Chodzi o recenzję *Dumy o hetmanie*, zatytułowaną *Myśl polska u współczesnych poetów*, opublikowaną w „Krytyce” w 1909 roku. Żeromski, jak wspominałem, zrewanżował się dopiero po śmierci kolegi, przemową *In memoriam Tadeusz Miciński*¹¹, gdzie padło po wielokroć przytaczane przez badaczy Micińskiego porównanie charakterystycznej dla jego pisarstwa deformacji poetyckiej z kreacją kubistyczną¹². Są to dwa najważniejsze teksty „publiczne”. Za wypowiedzi o charakterze „publicznym” uznamy również wzmianki o dziełach bądź postaciach z dzieł Żeromskiego (lub o nim samym), zawarte w pismach Micińskiego. I tak na przykład w *Nietocie* pojawia się określenie „smutek *Popiołów*”. Kontekst wskazuje, że Miciński najprawdopodobniej uważał tę powieść za zbyt pesymistyczną: „Gorsze to, co dziś – nad obrazy z *Próchna*, gorsze niż *Dzieci Szatana*, niż smutek *Popiołów* – gorsze niż *bestia triumphalis* reakcyjnych zbirów i potwarców [...]”¹³. Z kolei pseudonim Kondora, jednego z czarnych charakterów *Xiądza Fausta*, mógł zostać zaczerpnięty z *Róży*, w której zdrajca Anzelm nazywa siebie „kondorem reakcji”¹⁴. Kondor w powieści Micińskiego za-

⁷ M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1992, s. 265.

⁸ Zob. A. Lubaszewska, *Mit – ethos – konstrukcja. „Duma o hetmanie” Stefana Żeromskiego*, Wrocław 1984, s. 91.

⁹ T. Miciński, *Fundamenty nowej Polski*, w: tegoż, *Do źródeł duszy polskiej*, Lwów 1906, s. 176.

¹⁰ J. Prokop, *Z przemian w literaturze polskiej lat 1907–1917*, Wrocław 1970, s. 41.

¹¹ S. Żeromski, *In memoriam Tadeusza Micińskiego*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 12. Przedruk w: S. Żeromski, *Elegie i inne pisma literackie i społeczne*, przygotował do druku W. Borowy, Warszawa – Kraków 1928. Cytaty za tym wydaniem.

¹² Tamże, s. 50.

¹³ T. Miciński, *Nietota. Księga tajemna Tatr*, Warszawa 2004, s. 346.

¹⁴ Zob. W. Gutowski, *Przypisy*, w: T. Miciński, *Xiądz Faust*, opr. W. Gutowski, Kraków 2008, s. 309.

strzeżę, iż nie ma w sobie „nic z gruboskórności Pochronia”¹⁵, negatywnego bohatera *Dziejów grzechu*. Z kolei czytelnich aluzji do Micińskiego w utworach Żeromskiego raczej nie odnajdziemy. Wobec tego pozostają nam sądy na temat wzajemnej twórczości zawarte w listach Żeromskiego i Micińskiego skierowanych do różnych adresatów. A tychże sądów również nie mamy zbyt wiele.

W czterech tomach listów Żeromskiego z lat 1897–1925 znajdziemy zaledwie kilkanaście napomknęć o Micińskim, z czego tylko kilka ma istotną wartość z punktu widzenia tematu, o którym mowa.

Nie zwlekając, przejdźmy do rzeczy. Zacznę od środka, od wspólnego wroga.

„Niech się tam biją – a jeszcze z Niemojewskim. Przecież to kanalia, którą tylko kopnąć albo kijem wyłoić. Jeszcze z nim będę walki staczał”¹⁶ – pisał Stefan Żeromski w liście do żony, Oktawii. Był 9 maja 1913 roku. Dokładnie 2 lata wcześniej spod pras drukarskich wychodzi *Walka o Chrystusa* Tadeusza Micińskiego, osobista rozprawa autora z Andrzejem Niemojewskim, w podwójnym tego słowa znaczeniu („rozprawił się” z nim za pomocą rozprawy). Do wydawcy i redaktora „Myśli Niepodległej”, którego z wzajemnością nie znosili Żeromski i Miciński, przyjdzie nam jeszcze wrócić. Tymczasem cofnijmy się do ostatniej dekady XIX wieku. Wtedy bowiem, niemal w tym samym czasie, dokonana się ich inicjacja w Tatry. Żeromski do Zakopanego przybył po raz pierwszy w kwietniu 1892 roku, Miciński zaś w sierpniu roku następnego. Tatry więc i nieco później Bałtyk, jako miejsca realne, a zarazem mityczne, staną się wspólną płaszczyzną działania pisarzy, aczkolwiek palma pierwszeństwa w „odkryciu” i literackiej penetracji Bałtyku należy się Micińskiemu (wydana w 1896 roku nowela *Nad Bałtykiem*), który być może przyczynił się do późniejszej fascynacji Żeromskiego polskim morzem, choć inspiracje mogły być obustronne¹⁷.

Nie możemy rzecz jasna zapominać, iż zarówno przez współczesnych, jak i potomnych, poza nielicznymi wyjątkami, co odnotowuje Teresa Wróblewska¹⁸, nie byli oni stawiani na jednym poziomie. Żeromskiego w latach 90. XIX wieku traktowano jako wschodzącą gwiazdę literatury. W 1902 roku, gdy ukazał się jedyny tom poezji Micińskiego *W mroku gwiazd*, autor *Ludzi bezdomnych* miał już wyrobioną pozycję, potwierdzoną i ugruntowaną wydaniem w 1904 roku *Popiołów*. Z każdym kolejnym rokiem Żeromski wspinał się coraz wyżej, w powszechnej opinii dołączając do panteonu pisarzy tej miary, co Prus, Sienkiewicz, Orzeszkowa,

¹⁵ Tamże, s. 5.

¹⁶ S. Żeromski, *Listy 1913–1918*, opr. Z. J. Adamczyk, Warszawa 2008, s. 49. List do Oktawii Żeromskiej [Florencja, 9 V 1913].

¹⁷ Zob. J. Tuczyński, *Od Gopła do Bałtyku. Rozprawy i szkice z marynistyki polskiej*, Gdynia 1966, s. 89–91; T. Linkner, *Z Mare tenebrarum na słoneczny Hel. W kręgu myśli bałtycko-pomorskiej Tadeusza Micińskiego*, Gdańsk 1987, s. 76–77.

¹⁸ Zob. T. Wróblewska, *Recepcja czyli nieporozumienia i mistyfikacje*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1979.

a z młodszych – przedwcześnie zmarły Wyspiański. Rację miała oczywiście Januszewicz, pisząc: „Nie wspominali, że łączy ich wielka przyjaźń. Wiemy jednak, że się znali, wzajemnie uznawali i szanowali”¹⁹. Dodajmy jednak: nie wspominali, że łączy ich wielka przyjaźń, gdyż ich stosunki nigdy nie były zbyt zażyłe. Nawet, jak sądzimy, wspomniana mowa *In memoriam Tadeusza Micińskiego* świadczyła raczej o poczuciu obowiązku solidarności ideowo-literackiej, a nie o szczególnej sympatii do autora *Nietoty*. Otóż Żeromski, jak wolno sądzić z jego, skąpych zresztą, wypowiedzi na temat Micińskiego, traktował go zawsze ze sporym dystansem. Najbezpieczniej będzie określić ich znajomość jako koleżeństwo, z zastrzeżeniem, iż to do autora *Dziejów grzechu* należało pierwszeństwo, nie tylko jako starszemu, lecz także bardziej doświadczonemu i uznanemu pisarzowi, co w pierwszych latach XX wieku w pełni akceptował Miciński.

Do końca 1903 roku znajomość Żeromskiego z Micińskim miała raczej luźny charakter. W liście do Miriama ten pierwszy pisze: „Nie wiedziałem, że p. Miciński jest w Warszawie. Byłem pewien, że on tu jest właśnie w Zakopanem, bo go tu dwukrotnie widziałem”²⁰. Wniosek: nie rozmawiali ze sobą, wymieniali być może kurtuazyjne pozdrowienia; możliwe, że tylko Żeromski widywał Micińskiego, ale go nie zaczepił, nie zagadnął. W przeciwnym razie najpewniej wiedziałby o najbliższych planach autora *W mroku gwiazd*. Ten z kolei wypytywany w Warszawie przez Przesmyckiego udzielał mu bliżej niesprecyzowanych informacji na temat Żeromskiego²¹.

Zacieśnienie znajomości interesujących nas pisarzy datujemy na 1904 rok, oczywiście terenem, na którym doszło do tegoż zacieśnienia, było Zakopane, gdzie Miciński spędził większą część tegoż roku. Nie bez znaczenia okazał się tu krąg wspólnych znajomych, cenionych tak przez Żeromskiego, jak i przez Micińskiego. W pierwszym rządzie Stanisław Witkiewicz²² i jego rodzina, dalej wydawca „Chimery”, Zenon Przesmycki (ten akurat przebywał głównie w Warszawie), Wilhelm Feldman²³ i wreszcie Artur Górski²⁴. Wszyscy trzej wymieni twórcy byli adresata-

¹⁹ M. Januszewicz, *Miciński i Żeromski*, dz. cyt., s. 35.

²⁰ S. Żeromski, *Listy 1897–1904*, opr. Z. J. Adamczyk, Warszawa 2003, s. 232–233. List do Zenona Przesmyckiego [Zakopane, 11 grudnia 1903].

²¹ Zob. tamże, s. 234: „Rozpytywałem tu o Pana przybyłych niedawno Micińskiego i Reymonta – i obaj pocieszającymi o Panu uradowali mię wieściami” (z listu Przesmyckiego do Żeromskiego [09.12.1903]).

²² Zob. J. Z. Jakubowski, *Żeromski i Witkiewicz*, w: tegoż, *Nowe spotkanie z Żeromskim*, Warszawa 1967.

²³ Który już w 1905 roku ogłosił drukiem książkę: *O twórczości Stanisława Wyspiańskiego i Stefana Żeromskiego. Wykłady wygłoszone na Wyższych Kursach Wakacyjnych w Zakopanem w sierpniu 1904 roku*, Kraków 1905.

²⁴ Górski we wspomnieniowym artykule na temat autora *Nietoty* pisał: „Metoda przetwarzania bólu i kłęski zbiorowej w siłę twórczą, dźwigającą budziła i dźwigała rasę ludzi, którą by można nazwać u nas rasą mickiewiczowską – a do której należał nie tylko Żeromski, Wyspiański, Jacek Malczew-

mi licznych listów Żeromskiego. Nie zachował się natomiast żaden jego list do Micińskiego, choć skądinąd wiemy, że takie listy istniały²⁵. Wniosek: musiało ich być niewiele. Wiemy, że w lipcu tegoż roku „Żerom”, jak go zwał „Mitas” w listach do Feldmana, wysyłał swego kilkuletniego syna Adama²⁶ i nieco starszą pasierbicę Henrykę do państwa Micińskich, sam zaś ucinął sobie w tym czasie poobiednią drzemkę²⁷, co świadczyłoby o tym, że albo widywał Micińskiego niemal codziennie, albo o tym, że niekoniecznie przepadał za zbyt częstym przebywaniem w jego towarzystwie. Być może w ogóle nie tęsknił w tym czasie za towarzystwem literatów, bowiem rok później (już z Nałęczowa) zwierzał się Sławie Pruszyńskiej: „Obmierzła mi literatura i spotkanie się z ludźmi zatrudnionymi w tym fachu – w Zakopanem trzeba się z literaturą spotykać mimo woli i chęci”²⁸.

W każdym razie w Zakopanem odwiedzali się oni co jakiś czas. Żeromski bywał w willi Gąsienicówka na ul. Za Strugiem, gdzie wówczas mieszkał Miciński²⁹; ten zaś wizytował go na ul. Zamoyskiego 11. Podczas jednej z takich wizyt wystosowali oni wspólny list do Przesmyckiego, w którym prosili go o przysłanie kilku „jeszcze nie drukowanych”³⁰ utworów Norwida na urządzone przez Żeromskiego wieczór poświęcony poezji autora *Czarnych kwiatów*. Wszystko się udało, zaś „Przegląd Zakopiański” w sprawozdaniu z owego wieczoru, donosił między innymi, iż „p. Tadeusz Miciński poprzedził odczytanie poematu Norwida pt. *Wanda* krótką poetyczną charakterystyką autora”³¹. Żeromski, dziękując Miriamowi za udostępnienie niedrukowanych utworów Norwida, a przy okazji zdając relację z wieczoru, wspominał też o swym ówczesnym współpracowniku: „Miał o Norwidzie słowo wstępne prorok M[iciń]ski”.

Trudno kategorycznie wykluczyć, czy słowo „prorok” nie ma tu zabarwienia nieco ironicznego, choćby było ono użyte z sympatią wobec autora *Nocy rabinowej*. Ostatnie godziny 1904 roku pisarze spędzili wspólnie. Wraz z Reymontem i Leonem Wyczółkowskim zorganizowali wieczór sylwestrowy, podczas którego zbierano środki na powiększenie księgozbiorów Zakopiańskiej Czytelni, przekształco-

ski, ale i Miciński” (A. Górski, *Tadeusz Miciński w Krakowie (1895–1901)*, w: *Miscellanea literackie 1864–1910*, pod red. S. Pigionia, Wrocław 1957, s. 430).

²⁵ Zob. listy do W. Feldmana (Lozanna, 10 I 1907; Rzym 19 stycznia 1907), w: S. Żeromski, *Listy 1905–1912*, s. 63, 66.

²⁶ Który zaprzyjaźnił się ze starszym od niego o rok synem Micińskiego, Jarosławem (ur. 1898).

²⁷ S. Żeromski, *Listy 1897–1904*, dz. cyt., s. 277: „Byłam dzisiaj z Adaśkiem po obiedzie, jak Tatusi spał, u p. Micińskich. Adaś bawił się tam doskonale, zostaliśmy na podwieczorku, ale na szóstą, na Tatusia podwieczorek, byliśmy już w domu” (z listu Henryki Rodkiewiczówny dołączonego do listu Żeromskiego do Oktawii Żeromskiej [30 czerwca 1904]).

²⁸ S. Żeromski, *Listy 1905–1912*, s. 28. List do Sławy Pruszyńskiej [Nałęczów, 26 sierpnia 1905].

²⁹ Zob. list Micińskiego do Miriama z 6 września 1904 roku, w: *Korespondencja Tadeusza Micińskiego*, oprac. T. Wróblewska, „Miesięcznik Literacki” 1969, nr 11, s. 112.

³⁰ S. Żeromski, *Listy 1897–1904*, s. 320 (list do Zenona Przesmyckiego, pisany częściowo ręką Micińskiego, z ok. 27 listopada 1904 r.).

³¹ „Przegląd Zakopiański” 1904, nr 4 (z 15 grudnia).

nej dzięki staraniom Żeromskiego w publiczną Bibliotekę. „Przegląd Zakopiański” w dziale *Wiadomości bieżące* donosił:

Zabawa, urządzona d. 31-go grudnia na korzyść Biblioteki publicznej, powiodła się w zupełności. Już to samo, że do protektorów, ze względu na cel, zaliczano tak znanych, jak Stefan Żeromski, Tadeusz Miciński, Władysław Reymont, Leon Wyczółkowski, czyniło zabawę niezwykle interesującą dla wszystkich. W połączonym z zabawą koncercie przyjęli udział artyści: p. Marya Colignon-Szymańska, śpiewaczka, p. St. Pichor, skrzypek, oraz pianiści p. Szymanowski, p. Br. Danek i Dr Łuczyński. »Wróżka kwiatów« – pantomina, odegrana przez przebrane za leśne kwiaty panie i panienki wypadła bardzo malowniczo. Jakim był nastrój licznie zebranej publiczności, świadczy samorzutnie powstały, owacyjny wyraz uznania złożony pp. Żeromskim³².

Być może spotkali się też 24 grudnia na wigilii zorganizowanej w czytelni Biblioteki³³. Kilka miesięcy wcześniej, w sierpniu, Żeromski, Miciński oraz historyk, Adam Szelański, odwiedzili w Poroninie Kasprowicza³⁴.

Kolejne lata, do końca pierwszej dekady XX wieku, upłyną pod znakiem mniej lub bardziej udanej współpracy interesujących nas pisarzy. Chodziło o krzewienie kultury i literatury polskiej, przy czym mamy tu na myśli głównie wspólne akcje podejmowane zarówno w Galicji, jak i w Królestwie. Jednym z czynników niesprzyjających zadziernięciu bliższych kontaktów towarzyskich okazał się wyjazd Żeromskiego do Nałęczowa, w którym zamieszkał w latach 1905–1909. W 1907 roku Aleksander Lednicki planując założenie nowego tygodnika społeczno-politycznego i kulturalnego zabiegał o współpracę Micińskiego i Żeromskiego, do którego próbował dotrzeć poprzez autora *Nietoty*. Wprawdzie z tych planów nic nie wyszło, jednak w jednym z listów (z 15 maja) do Lednickiego Miciński stwierdził: „Z Żeromskim [...] bardzo się schodzę w poglądach na potrzeby naszej kultury obecnej”³⁵. To ważne zdanie wydaje się potwierdzać bliskość ideową pisarzy w czasie trwania i tuż po rewolucji 1905 roku.

Znajomość pisarzy uległa rozluźnieniu na skutek trzyletniego pobytu Żeromskiego w Paryżu (1909–1912). Po powrocie do kraju ich kontakty miały charakter bardzo luźny. Najprawdopodobniej spotkali się osobiście jeszcze tylko dwukrotnie, oczywiście w Zakopanem. Najpierw w sierpniu 1912 roku na Zjeździe irredentystów polskich, później na kilka miesięcy przed wybuchem wojny – w styczniu 1914 roku.

³² „Przegląd Zakopiański” 1905, nr 1, s. 6.

³³ S. Żeromski, *Listy 1897–1904*, dz. cyt., s. 325: „Wigilia, za parę godzin będziemy jeść wspólnie w Czytelni w dwadzieścia parę osób na dowód, że rzeczy idą w kierunku komunizmu”. List do Stanisława Witkiewicza [Zakopane, 24 grudnia 1904].

³⁴ Tamże, s. 296. List do Oktawii Żeromskiej [Zakopane, ok. 3 sierpnia 1904].

³⁵ Cyt. za: M. Januszewicz, dz. cyt., s. 43.

Miciński i Żeromski, z racji podobnych inklinacji literackich, prymatu „duszy polskiej”, mieli wspólnych wrogów, na przykład Józefa Albina Herbaczewskiego czy wspomnianego Andrzeja Niemojewskiego. O ile Żeromski całkowicie ignorował autora paszkwilanckich dziełek, w których przetaczać mógł ostre zdania na temat twórczości nie tylko swojej, ale i Micińskiego, Wyspiańskiego czy Brzozowskiego³⁶, o tyle nie przemilczał zaczepek Niemojewskiego. Podobnie jak Miciński, który przy okazji wspomnianego osobistego starcia z redaktorem „Myśli Niepodległej”, bronił Żeromskiego przed napaścią z jego strony. W 1906 roku autor *Legend* zarzucił Żeromskiemu „utopijny romantyzm”, stwierdzając między innymi, iż w *Śnie o szpadzie*, nakazując robotnikom włączyć się do powstania 1905 roku, sam wyjechał do Włoch³⁷. Nie obyło się oczywiście bez manipulacji tekstem *Snu o szpadzie*:

Dziś, gdy należałoby politykę wprowadzać na całkiem inne tory, gdy już nie policja wam, panowie, partię rozbija, ale wy sami wysuwacie na czoło rzekomego „niepodległościowego pochodu” Maurycygo Zycha, który, zatraciwszy zupełnie poczucie komizmu i smaku mówi o „deklaracji praw świętego Proletariusza” i jak upiór niesie bezcenne zwitki polskiego zakonu od zaklętych emigranckich mogił”, który przed wyjazdem na rok do Włoch nakazuje polskiemu robotnikowi pójść do powstania, nazywa go już „żołnierzem”, uroczyście obiecuje, że go „poezja nie opuści” i że pod stłuczoną sołdackimi kolbami głowę złoży mu poduszkę utkaną „z najcudniejszych wierszy”³⁸.

Miciński z kolei przeinaczył nieco słowa Niemojewskiego, by tym bardziej podkreślić jego perfidię w stosunku do Żeromskiego. Stwierdził więc, że: „Pod *Snem o szpadzie* napisano, że autor podjudziwszy tłumy do rewolucji, sam wyjechał na wywczasy nad brzeg Lazuwowy... Monte Carlo... karety kokot Nicejskich!... Anatema!...”³⁹.

W *Walce o Chrystusa*, nie licząc aluzji do słynnych w tamtym czasie „sądów” nad Ewą Pobratyńską, traktowaną nieomal jak osoba realnie istniejąca⁴⁰, autor

³⁶ Zob. J. A. Herbaczewski: *I nie wódź nas na pokuszenie* (Kraków 1911), *Amen. Ironiczna nauka dla umysłowo dojrzałych dzieci* (Kraków 1913). Być może Żeromski nie znał rzeczonych książek, gdyż w jego korespondencji nie znajdziemy choćby wzmianki na temat Herbaczewskiego.

³⁷ W listopadzie 1906 roku Żeromski przebywał w Krakowie. Pod koniec tego miesiąca wyjechał do Szwajcarii (Lozanna) i Włoch (Rzym, Neapol, Capri). Do Nałęczowa powrócił w maju roku następnego. Por. komentarz Z. J. Adamczyka do listu Żeromskiego do Oktawii Żeromskiej (Florenca 9 V 1913), w: S. Żeromski, *Listy 1913–1918*, s. 52–54.

³⁸ A. Niemojewski, *Sen o rycerskiej szpadzie*, „Myśl Niepodległa” 1906, nr 11, s. 505. *Walka o Chrystusa*, Warszawa 1911, s. 64: Pod „*Snem o szpadzie*” napisano, że autor podjudziwszy tłumy do rewolucji, sam wyjechał na wywczasy nad brzeg Lazuwowy... Monte Carlo... karety kokot Nicejskich!... Anatema!... Por. A. Niemojewski, *Mit, mistyka, mistyfikacja a Miciński*, „Myśl Niepodległa” 1911, nr 175, s. 873.

³⁹ T. Miciński, *Walka o Chrystusa*, Warszawa 1911, s. 64. Por. A. Niemojewski, *Mit, mistyka, mistyfikacja a Miciński*, „Myśl Niepodległa” 1911, nr 175, s. 873.

⁴⁰ W roku 1909 młodzież w Petersburgu, a następnie w Warszawie, urządziła proces postaci literackiej, na którym pojawiły się tłumy. Bohaterkę uniewinniono. Zob. Z. D., *Ewa Pobratyńska pod sądem*, „Tygodnik Ilustrowany” 1909, nr 20, s. 401.

Dziejów grzechu wymieniony został jeden raz z nazwiska. Za to w doborowym towarzystwie, w dodatku pierwszy w ich szeregu. Jako najważniejszych przedstawicieli współczesnej literatury polskiej wymienia Miciński właśnie Żeromskiego, a dalej: Prusa, Sienkiewicza, Kasprowicza, Konopnicką i Wyspiańskiego⁴¹. Przeciwstawia się w ten sposób sądowi rosyjskiego krytyka i historyka literatury, Aleksandra Jacymirskiego, który za takowych uznał Mickiewicza, Jana Stena oraz Niemojewskiego⁴².

Współpraca z lat poprzedzających rewolucję 1905 roku procentowała w latach późniejszych w postaci respektu Żeromskiego dla Micińskiego, zwłaszcza po wydaniu przez tego ostatniego dramatu *Kniaź Patiomkin* (1906) i tomu gorących szkiców literacko-publicystycznych *Do źródeł duszy polskiej* (grudzień 1905 roku, z datą 1906). W liście do Wilhelma Feldmana Żeromski, pod wpływem rozmów z Maksymem Gorkim, który namawiał go, by zachęcał polskich pisarzy do publikowania swych utworów w Rosji i w rosyjskich przekładach, pisał:

Gorki mówił, że owo „Znanije” postawiłoby przekłady na stopie artysty, a literatom żyjącym zapewniło honoraria równe rosyjskim. Przy olbrzymiej, jak mi mówił, wprost niesłychanej poczytności rosyjskiej w dzisiejszej dobie – dać ducha Mickiewiczowskiego (na przykład w studium Górskiego), Pańską *Historię ostatnich lat dwudziestu*, niektóre studia o malarstwie Witkiewicza (o kolorze u Mickiewicza, o Malczewskim), dramaty Wyspiańskiego greckie (zapewne *Wesele?*, *Kłątwa?*). Kasprowicza *Hymny*, *Na wzgórzu śmierci*, Micińskiego *Kniazia Patiomkina*, niektóre rzeczy i *Do źródeł duszy polskiej* – no itd.⁴³

Przytoczony fragment ma wartość nieocenioną, gdyż pokazuje, co Żeromski, na początku 1907 roku, uważał za wartościową współczesną literaturę polską, czyli taką, która warta jest przekładu na język obcy, w tym wypadku na rosyjski. Wielokrotnie wznawiane i rozszerzane *Piśmiennictwo polskie ostatnich lat dwudziestu* Feldmana, *Monsalwat* Górskiego, książki Stanisława Witkiewicza, dramaty Wyspiańskiego, poezje Kasprowicza oraz dramat i eseistyka⁴⁴ Micińskiego – to, wedle Żeromskiego, pierwsza liga najnowszej literatury polskiej. Nie dowiemy się natomiast, jakie utwory Micińskiego autor listu miał na myśli, pisząc: „niektóre rze-

⁴¹ T. Miciński, *Walka o Chrystusa*, dz. cyt., s. 65.

⁴² Ten ostatni zostanie przez Żeromskiego w prywatnej korespondencji nazwany ni mniej, ni więcej – psem. „Będzie mnie ten Niemojewski targał, ale to trudno, moja dola już taka, żeby mnie wszystkie psy targały” (*Listy 1913–1918*, s. 71).

⁴³ S. Żeromski, *Listy 1905–1912*, s. 75. List do Wilhelma Feldmana [Capri, 12 II 1907].

⁴⁴ Coś na ten temat mógł Żeromskiemu szepnąć Stanisław Witkiewicz, który w liście do syna Ignacego (*nota bene* przestrzegając go przed jednostronnością „Mitasa”), mając na myśli dopiero co wydany tom *Do źródeł duszy polskiej*, pisał, iż w „tej ostatniej książce ma [Miciński] tak poważne i głębokie drgnienia myśli i czucia tak tęga formę na ich wyrażenie, że mi się całkiem inaczej przedstawia”. S. Witkiewicz, *Listy do syna*, oprac. B. Danek-Wojnowska i A. Micińska, Warszawa 1969, s. 317 [list z 22 listopada 1905 r.].

czy”⁴⁵. Być może niedawno przez siebie przeczytane *Białe noce*, wszak tydzień wcześniej pisał do Jana Lorentowicza, iż „te *Białe noce* są śliczne miejscami...”. Treścią tego mało znanego (publikowanego w odcinkach na łamach dziennika „Ludzkość”) utworu Micińskiego jest relacja z podróży autora z Warszawy przez Białystok do Petersburga i pobytu w tym mieście w czerwcu 1906 roku⁴⁶.

Później, gdy „Sfinks” zacznie publikować „karkołomną” *Nietotę*, aprobata Żeromskiego dla twórczości Micińskiego znacznie osłabnie. Być może jednak rzeczywiście autor *Dziejów grzechu* z podziwem patrzył na tę rzecz śmiałą, aczkolwiek z góry skazaną na niepowodzenie czytelnicze? W każdym razie nie jesteśmy w stanie udzielić na to pytanie jednoznacznej odpowiedzi, bo i jedno, jedyne zdanie na temat *Nietoty*, o którym powiemy za chwilę, wypowiedziane przez Żeromskiego w 1925 roku, niczego w tej kwestii nie przesądza.

W tym miejscu przytoczmy ostatnią wypowiedź na temat Micińskiego, jaka pojawia się w korespondencji Żeromskiego. Na prośbę Marii Jehanne Wielopolskiej napisał on przedmowę do jej powieści *Kryjaki*. W liście z 16 kwietnia 1913 roku informował autorkę:

[...] przesyłam jednocześnie próbę przedmowy do *Kryjaków*, z prośbą, aby Szan. Autorka była łaskawa ją przeczytać i, jeśli się nie nadaje albo jest nieodpowiednia, zupełnie odrzucić. Nie będę miał o to ani cienia żalu. Jeśliby jednak moja przedmowa miała być umieszczona, to uprzejmie proszę o usunięcie z *Kryjaków* cytaty z Micińskiego. Nie dlatego wcale, żebym miał cokolwiek przeciw temu pisarzowi, lecz dlatego, że cytata zupełnie nie nadaje się, według mnie, do *Kryjaków*. Miciński zajął wobec ruchu strzeleckiego pozycję raczej nieprzyjazną, więc dedykacja dla młodzieży niepodległościowej, moja przedmowa i cytat z Micińskiego, to już za dużo jakichś podpór dla dzieła, które samo jest podporą⁴⁷.

Widzimy zatem, że autor *Popiołów*, choć pozornie wypowiada się o Micińskim beznamiętnie i bezstronnie, to jednak nie do końca jest zadowolony z wyborów ideowych swego kolegi. Czas pokaże, że i on sam nabierze większego dystansu do opcji politycznej reprezentowanej przez Piłsudskiego. Także do bezpośredniego angażowania się w politykę.

W utworach Micińskiego, poczynawszy od jego debiutu prozatorskiego – noweli *Nauczycielka* (1896)⁴⁸, w której badacze dostrzegali wpływ, a jednocześnie polemikę

⁴⁵ S. Żeromski, *Listy 1905–1912*, s. 69 [Neapol, 4 lutego 1907].

⁴⁶ T. Miciński, *Białe Noce. Wspomnienia z pobytu w Dumie*, „Ludzkość” 1907 (numery 28, 30, 32, 36, 38, 40, 42, 48).

⁴⁷ S. Żeromski, *Listy 1913–1918*, s. 18. O przedmowie Żeromskiego do książki Wielopolskiej wspomina również Januszewicz (dz. cyt., s. 49), jednak nie informuje o tym, że autor *Popiołów* jako warunek jej opublikowania stawiał usunięcie cytatu z Micińskiego.

⁴⁸ I jej późniejszą, drugą wersję opublikowaną w tomie *Dęby czarnobylskie* (Warszawa 1911). Różni się ona znacznie od tej, którą drukował „Czas” w 1896 roku. Kwestię podobieństw i różnic zachodzą-

z *Sitaczką*, poprzez „jednoaktowy dramacik” *Wrogowie duchów* (1907), spotykamy różnego rodzaju aluzje i nawiązania literackie do twórczości Żeromskiego. Rzeźbiony dramacik powstał specjalnie „do Żeroma książki”⁴⁹, zatytułowanej *Na nową szkołę*, gdyż, jak wiadomo, pieniądze z jej sprzedaży miały być przeznaczone na wybudowanie szkoły w Nałęczowie, gdzie autor *Popiołów* w tym czasie mieszkał.

Wracając do meritum: Żeromski cenił twórczość Micińskiego, choć, jak się wydaje, w miarę upływu czasu cenił ją coraz mniej. Niech nie zmylą nas pozytywne – ale jakże lapidarne! – opinie na temat *Nietoty* (jedno zdanie złożone) i *Xiędza Fausta* (trzy zdania – dwa złożone i jedno proste) wygłoszone „na uroczystej akademii w Teatrze im. Bogusławskiego w dniu 6 marca 1925 r.”:

W *Nietocie* każde dane zjawisko przyniesione przez życie i poznanie – prahistoria Tatr, najbardziej nowoczesne wynalazki, życie bieżące i wierzenia ciemnych górali, – wszystko, słowem, tworzy jedną rzecz i pojęć napotkanych. W *Xiędzu Fauście* znajdujemy te same cechy. Z tego to zmysłu deformowania rzeczywistości wyrasta raz efekt bezwzględnej karykatury, a drugi raz efekt niewysłowionej wzniosłości. Cóż może się porównać ze wzniosłością sceny poematu, gdy oto rycerz z herbu Litwy, Pogoni, zsiadł z konia, stowarzyszył się z poetą i schodzi z nim na cichą bratnią rozmowę w ciemny, jesienny park Łazienkowski!⁵⁰

Zauważmy, że praktyka powieściopisarska Żeromskiego była zupełnie odmienna od tej, jaką stosował Miciński. Jedyne, co autorowi *Przedwiośnia* mogło się podobać, to estetyka wzniosłości i patosu, którą sam nagminnie stosował w swych powieściach powstałych przed 1918 rokiem. Literacko oraz ideowo Żeromski i Miciński byli sobie najbliżsi w czasach, gdy utrzymywali ze sobą kontakty towarzyskie, a więc w latach 1903–1905. Autor *Sitaczki* mieszkał wówczas w Zakopanem, a Miciński bardzo często przebywał w nieformalnej stolicy Młodej Polski. Symbolicznym świadectwem tego, iż w tym czasie kojarzono ich ze sobą, może być poświęcona Żeromskiemu, a dedykowana Micińskiemu, książka Stanisława Brzozowskiego⁵¹. Krytyk nie raz kojarzył ze sobą tych pisarzy (czasem dodawał jeszcze Wyspiańskiego), stawiając w rzędzie tak zwanych pisarzy idealistów. Stosunek autora *Legendy Młodej Polski* do obydwu interesujących nas tu autorów ewoluował od początkowej aprobaty i entuzjazmu dla ich pisarstwa do wyraźnej krytyki i niezadowolenia. Na krótko przed śmiercią Brzozowski pisał w *Pamiętniku*: „Pomimo wszystko, co mam do zarzucenia Micińskiemu, jest wprost coś żalosego, że

cych między *Sitaczką* a obiema wersjami *Nauczycielki* wyjaśnia W. Gutowski w artykule: *Inna sitaczka? Wokół „Nauczycielki” Tadeusza Micińskiego*, „Ruch Literacki” 2005, z. 1.

⁴⁹ *Korespondencja Tadeusza Micińskiego*, dz. cyt., s. 116. List Micińskiego do Wilhelma Feldmana z 12 września 1906 roku.

⁵⁰ S. Żeromski, *In memoriam Tadeusza Micińskiego*, dz. cyt., s. 50-51.

⁵¹ S. Brzozowski, *O Stefanie Żeromskim*, Warszawa 1905. Dedykacja „Tadeuszowi Micińskiemu” znajduje się na stronie 5 (nienumerowanej).

w tym samym czasie obok takiej *Teofanu* może ukazywać się *Sułkowski*. Ani jednej żywej postaci, marionetki poruszane niezręcznie i nie mające własnej historii⁵².

Na koniec przyjrzyjmy się recenzji *Dumy o hetmanie*, która wyszła spod pióra Micińskiego. Utrzymana jest ona w konwencji typowej dla czasu, w którym powstała. Większa jej część to po prostu streszczenie utworu, okraszone licznymi cytacjami z recenzowanego dzieła. Miciński ma ambiwalentne odczucia w stosunku do opowieści o Żółkiewskim. Z jednej strony rozplywa się w zachwytach i docenia wartość artystyczną dzieła: „Język trudny, archaiczny – pisze recenzent – ale płuca rozszerzają się od niego, krew tętni”. W innym miejscu zaś: „wspaniała scena, kiedy Hetman wychodzi przed namiot, a tłuszczka żąda przysięgi na Księgę [...]”. Mówi również o „stronicach gorących, dyszących krwią bojów i żarem pustyni”⁵³. A jednak konkluzje, do jakich dochodzi Miciński, mówią same za siebie:

Męczy koniec tej książki. Jest jako łykanie światła miesięcznego w pustą gębę przez chłopą wbitego na pal.

Żeromski artysta, przeciągnął strunę i nuży końcem kronikarskim, kładzie nacisk na tym już nikogo nie wzruszającym szczególe, co się stało z Hetmana ściętą głową! Muzealne błyskoty, wyrzucanie tysięcy słów archaicznych ze znużoną maestrią – na co? Dla jakiego celu przedłużona tortura egzekwii? [...]

Mroczna melancholia Żeromskiego przygniata, jak sklepienie krypty.

Świat cały jest dlań katownią, gdzie dokonywają się wciąż wzdrygiwania ciał na rozpalonych kobyłach, trzask nóg łamanych w hiszpańskich butach.

Od czasu do czasu cudownością wionie właśnie pod okiem katowni rozkwitająca lipa, ale kat w tej chwili nozdrza wyszarpie.

Oczy ujrzą w lazurach pędzącego orła, ale kat je żelaznym szpikulcem wyskrobie.

Katem jest sroga myśl Żeromskiego, myśl skuta łańcuchami i wryta w ziemię.

Straszliwy żałobny Requiem odprawił nad Polska dawną i Polską czasów dzisiejszych.

Sięgnął do trzew – zatargał – i wionął nicością.

By stępić nieco ostrze krytyki, na sam koniec autor *Xiędza Fausta* uderza we właściwy sobie wysoki ton, zastrzegając, że *Duma o hetmanie* jest „wstrząsającym głębią rozmyślaniem o skarbie mocy narodowej i labiryntach narodowej słabości. Jest przy tym »Dumą« poetycką, godną tego imienia – w rzędzie Bojanów czarowników, obok wielkich myślicieli Narodowej Duszy”⁵⁴. Oto Miciński poucza Żeromskiego! Choć autor *Dumy o hetmanie* nigdzie nie odnosi się do recenzji, w której jego dawniejszy współpracownik i kolega z czasów zakopiańskich wytyka mu rażące

⁵² Tenże, *Pamiętnik*, wstęp M. Wyka, oprac. tekstu i komentarze M. Urbanowski, Wrocław 2007, s. 142.

⁵³ T. Miciński, *Myśl polska u współczesnych poetów*, „Prawda” 1909, nr 20-21 (nr 20, s. 12).

⁵⁴ Tamże (nr 21, s. 12). Por. A. Lubaszewska, dz. cyt., s. 89.

błędy ideowe, możemy domniemywać, że się z nią zapoznał, ponieważ gromadził wycinki prasowe z artykułami i recenzjami dotyczącymi własnej twórczości. Niestety nie jesteśmy w stanie stwierdzić, czy artykuł *Myśl polska u współczesnych poetów* znajdował się wśród nich, gdyż teki z wycinkami zostały zniszczone w czasie wojny⁵⁵.

Jeśli Żeromski przeczytał to, co Miciński pisał o jego utworze, z pewnością mógł się poczuć dotknięty. Wydaje się, że drogi pisarzy w tym czasie wyraźnie się już rozchodziły. Ponadto, recenzja *Dumy o hetmanie* w żadnym razie nie dowodzi tego, że Miciński był tym utworem „urzeczony”, „jak żadnym innym”⁵⁶, jak stwierdza Maria Januszewicz. Zastrzeżenia recenzenta wobec „skrajnego pesymizmu” Żeromskiego zdają się przewyższać walory symboliczne i poetyckie jego dzieła. Co oczywiście nie znaczy, że autor *Wity* nie doceniał *Dumy o hetmanie*. Zabierając głos w sprawie słynnego sporu Feldmana z Jerzym Żuławskim⁵⁷, zaczął właśnie od cytatu z tego utworu (cytat ów, symbolicznie podwójny, bo niejako Miciński podpisuje się pod nieco sparafrazowanym zdaniem z *Dumy o hetmanie*, umieściliśmy jako motto naszego wystąpienia). Tak to już było, że Miciński chłostał swój naród w imię dobra tego narodu, lecz był niepoprawnym optymistą, by nie rzec: utopistą; Żeromski zaś, co trafnie uchwycił Antoni Lange, to „duch kochający a nieubłagany, który, zapatrzony w historię i terażniejszość narodu, jest w nieustannej obawie, że ten naród dąży wiecznie do samozagłady, aby go więc z tej drogi obłędnej nawrócić, nie waha się najsurowsze mu prawdy wygłaszać”⁵⁸. W sumie więc byli podobni⁵⁹, szanowali się, choć nie zgadzali we wszystkim. Sięgali wzajemnie po swe dzieła, lecz nie śledzili wszystkich swych publikacji.

Żeromski cenił Micińskiego, lecz byli tacy, których cenił znacznie wyżej. Miciński uznawał wielkość Żeromskiego, aczkolwiek na horyzoncie dostrzegał także innych mistrzów, a wśród nich – samego siebie.

⁵⁵ Z. J. Adamczyk [komentarz edytorski do listu Żeromskiego do Z. Wasilewskiego], w: S. Żeromski, *Listy 1897–1904*, s. 218.

⁵⁶ M. Januszewicz, dz. cyt., s. 44.

⁵⁷ Zob. tenże, [komentarz edytorski do listu Żeromskiego do Oktawii Żeromskiej], w: S. Żeromski, *Listy 1905–1912*, s. 152–153.

⁵⁸ A. Lange, *Pochodnie w mroku. Żeromski – Reymont – Kasprówic*, Warszawa 1927, s. 5.

⁵⁹ Opowiadamy się więc za szerszym (psychicznym, mentalnym, ideowym) podobieństwem interesujących nas pisarzy, nieco inaczej niżeli W. Gutowski, wskazujący na ich skłonność do tworzenia bohaterów heroiczych (*Inna siłaczka?*, dz. cyt., s. 18): „Heroizm młodopolski [...] to właśnie krąg problemowy, w którym spotykają się dokonania pisarzy tak odmiennych, jak Stefan Żeromski i Tadeusz Miciński. Obaj starali się tworzyć wzorcowe postawy heroiczne, by konsekwentnie demaskować zło”.



Karl Köpping (1848-1914), Siedząca naga figura

Krzysztof Jaworski

(Kielce)

STEFAN ŻEROMSKI I FUTURYŚCI

Idę młody, genialny...

Bruno Jasieński, 1919

Istotna sztuka jest wiekuistym nowatorstwem

Stefan Żeromski, 1923

Pierwsze informacje na temat futuryzmu, ruchu artystycznego zainicjowanego przez Filippa Tomassa Marinettiego, zaczęły pojawiać się w polskiej prasie relatywnie wcześnie – bo niespełna osiem miesięcy po ukazaniu się w paryskim „Le Figaro” głośnego manifestu założycielskiego nowego kierunku¹. Ponieważ działania futurystów odbijały się głośnym echem w całej kulturalnej Europie, krajowi publicyści, dziennikarze, recenzenci, poczuli się w obowiązku poinformowania, relacjonowania, czy też tłumaczenia i interpretowania wyczynów odważnych i hałaśliwych, jak wówczas określano, reformatorów. Za jedną z pierwszych obszernych prezentacji nowych zjawisk uchodził artykuł Ignacego Grabowskiego, opublikowany na łamach czasopisma „Świat” (1909, nr 40 z 2 października). Grabowski – publicysta i literat, analizując głośny manifest założycielski Marinettiego, z nutą aprobującej ironii, a jednocześnie wyczuwalnym szczerym entuzjazmem i sympatią, tłumaczył rodzimej rzeszy czytelników „nowe słowo futuryzm”: „[...] futuryści – pisał – mniej więcej to samo, co heliotropiści, słonecznikowcy, zwracający się zawsze do ośrodka siły, do centrum życia. A oto [nasze] saltomortale, nasze panache², nasze kukuryku!”³.

¹ Manifest stworzony przez Marinettiego powstał pod koniec 1908 roku, ukazał się po raz pierwszy drukiem jako przedmowa do tomu wierszy *Niebieskie żaby* włoskiego poety E. Cavacchioloego w styczniu 1909 roku. W tym samym czasie Marinetti rozesłał tekst manifestu (w języku włoskim) do redakcji wielu pism i wówczas zapoznała się z nim spora część literatów, dziennikarzy i krytyków. Za światową zaś premierę wypowiedzi Marinettiego uchodzi publikacja tekstu w języku francuskim, która ozdobiła pierwszą stronę paryskiego „Le Figaro” (nr 51 z 20 lutego 1909), to właśnie ta publikacja zdobyła powszechny rozgłos: tekst manifestu przedrukowywano między innymi w Rumunii, Niemczech, Rosji, Portugalii, Hiszpanii, Brazylii, Argentynie, Japonii, Polsce – najpóźniej w Anglii (dopiero po roku).

² Panach (ang.): tu w znaczeniu – buńczuczność, szyk.

Grabowski jako pierwszy bodaj zadał na łamach prasy brzemienne w skutki pytanie, które wiele lat później będzie zadrećcać zarówno rodzimych twórców futuryzmu, ich zwolenników, jak i zagorzałych przeciwników – a brzmiało ono dość niewinnie: czy w polskim kontekście – pytał Grabowski – możliwy byłby ruch futurystyczny w wydaniu włoskim, czy na rodzimym gruncie mogłyby zabrzmieć nowatorskie postulaty reformatorów z Italii. Odpowiedź autora *Najnowszych prądów w literaturze europejskiej* była rzecz jasna przecząca:

Stosowanie [...] słów bombastycznego manifestu signora Marinettiego, gdzie mówi się o zniszczeniu muzeów i zatopieniu bibliotek, poza silnym herostratyzmem gestu – do nas byłoby silną ironią, do nas, gdzie w ogóle tych „zacnych trupów” jest za mało. Nie tylko zabrakło[by] obrazów, ale i miejscami ze ścian domostw naszych odpada tynk

– konstatował ironicznie dziennikarz⁴. Innymi słowy: burzyć muzea, ale które, mamy ich wszak tak niewiele. Grabowski nie był jedynym polskim komentatorem włoskiego futuryzmu. Oprócz niego prasowy głos zabrał między innymi krytyk i publicysta Cezary Jellenta i wielu innych dziennikarzy pism literacko-artystycznych, przy czym najwięcej miejsca i uwagi poświęcano sztukom plastycznym, szczególnie malarstwu i nazwiskom takim, jak: Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carra, Luigi Russolo, Gino Severini⁵. Za najdojrzałszą zaś wypowiedź, zważywszy na logikę, trafność analitycznej wizji oraz interpretacyjny obiektywizm badawczy, uchodzi po dziś dzień szkic Aleksandra Kołtońskiego zatytułowany *O futuryzmie jako zjawisku kulturalnym i artystycznym*, publikowany na łamach „Krytyki”⁶.

Stefan Żeromski nie był typem pisarza, który pozostałby obojętny na nowatorskie zjawiska artystyczne towarzyszące przemianom pierwszych dekad XX wieku, swoich kontaktów ze sztuką nie ograniczał przecież do śledzenia krajowej

³ I. Grabowski, *Najnowsze prądy w literaturze europejskiej. Futuryzm*, „Świat” 1909, nr 40, s. 5. Być może to właśnie radosne „kukuryku!” Grabowskiego zainspirowało późniejszych polskich twórców futuryzmu Anatola Sterna i Aleksandra Wata do zatytułowania swojego pierwszego manifestu równie radosnym słowem GGA (które miało naśladować gęganie gąsiora).

⁴ I. Grabowski, *Najnowsze prądy...*

⁵ C. Jellenta, *Futuryzm*, „Literatura i Sztuka” 1909, nr 42, s. 659; nr 43, s. 676. Wszystkie te wystąpienia, na których szczegółowe omówienie brak w tym szkicu miejsca, skrupulatnie zestawia publikacja M. Gurgul, *Echa włoskie w prasie polskiej (1860–1939)*, Kraków 2006.

⁶ A. Kołtoński, *O futuryzmie jako zjawisku kulturalnym i artystycznym*, „Krytyka” 1914, t. 42, z. 6, s. 350; t. 43 nr 13-14, s. 9. Sylwetkę A. Kołtońskiego interesująco przybliży wspomniana wcześniej publikacja: M. Gurgul, *Echa włoskie...*, s. 102-109, tam również znaleźć można omówienia innych artykułów tego znanego wówczas popularyzatora kultury, dotyczące włoskiego ruchu futurystycznego. Żeromski korespondował z Kołtońskim, choć jak ustalili edytor listów pisarza, Z. J. Adamczyk, listy Żeromskiego do Kołtońskiego nie są znane, natomiast zachowało się 11 listów Kołtońskiego do Żeromskiego. Kołtoński chciał również tłumaczyć na włoski *Przedwiośnie*, lecz z planów nic nie wyszło i ostatecznie nie przełożył żadnego z utworów Żeromskiego.

publicystyki. Autor *Walki z szatanem* podczas wielu wycieczek czy podróży po Europie, krótszych lub dłuższych pobytów, niemal każdą wolną chwilę poświęcał – parafrazując chętnie cytowane zdanie z listu do Henryka Bukowskiego – na „zwiedzanie wszystkich muzeów i galerii, które w tym czasie są otwarte”⁷. A miejsc, które zwiedził, galerii, do których zaszedł, było niemało, jako sztandarowe przykłady wypada wspomnieć choćby wizytę w Dreźnie z września 1894 roku, pobyt w Paryżu na przełomie maja i czerwca roku 1896, podróż do Włoch i styczniową wyprawę na Capri oraz kilkanaście dni spędzonych w Rzymie w kwietniu 1907 roku, czy znów dłuższy pobyt w Paryżu od jesieni 1909 do lata roku 1912, a także kilkanaście miesięcy pobytu we Florencji w roku następnym – to tylko niektóre z ważniejszych miejsc, sprzyjających jego stałym kontaktom i codziennemu obcowaniu ze sztuką. Niektóre z estetycznych wrażeń, co zrozumiałe, stawały się dla pisarza naturalnym źródłem literackiej inspiracji⁸, innymi dzielił się chętnie na kartach listów, choćby w korespondencji z synem Adamem, czy żoną Oktawią⁹.

Żeromski, choć wielce prawdopodobne, że przywołane wcześniej prasowe artykuły o futurystach czytał¹⁰, to przecież informacje o włoskim futuryzmie czerpał – ujmując potocznie – z pierwszej reki. Osobisty kontakt z włoskimi futurystami pisarz nawiązał już przecież przebywając we Florencji. Znalazł się tam na dłużej pod koniec kwietnia 1913 roku, a więc w chwili wyjątkowej aktywności artystycznej włoskiego ruchu futurystycznego (jak wynika z korespondencji uczył się wówczas włoskiego i listy do syna Adama często ubarwiał, zabawnymi skądinąd, perypetiami, towarzyszącymi nauce i „szlifowaniu języka”, czytywał także lokalną prasę). Początkowo pisarz niezbyt przychylnym okiem patrzył na nowoczesną sztukę włoską (szczególnie rzeźbę i malarstwo, bo w tych przede wszystkim szu-

⁷ S. Żeromski, *Listy 1893–1896*, oprac. Z. J. Adamczyk, w: *Pisma zebrane*, t. 35, pod red. Z. Golińskiego, Warszawa 2001, s. 370 (list z 6 czerwca 1896).

⁸ Na przykład zwiedzając po raz pierwszy Muzeum Narodowe we Florencji (kwiecień 1907), zachwyił się posągami Dawida autorstwa Michała Anioła i Verrocchia, a swoje wrażenia zapisał w dzienniczku podróжным. Zapamiętane wówczas ujęcie postaci Davida wykorzystał później w *Dumie o Hetmanie* (rozdział pod tytułem *Widziadła snu*). Szerzej na ten temat pisze Z. J. Adamczyk w przypisach do listów z lat 1913–1918 (S. Żeromski, *Listy 1913–1918*, oprac. Z. J. Adamczyk, w: *Pisma zebrane*, t. 38, pod red. Z. Golińskiego, Warszawa 2008, s. 32–35).

⁹ Podczas pobytu we Florencji w roku 1913 Żeromski odwiedzał codziennie Galerię Uffizi i pisał do syna Adama: „Wysłałem Ci ładną fotografię tego Dawida Verrocchia [...]. Może sobie tę fotografię przyczepisz nad łóżkiem [...]. Posłałem także fotografie najpiękniejszych głów Botticellego dla Mamusi [...]. Będę Wam posyłał co najładniejsze rzeczy w reprodukcjach, wszystko, co mię tu najbardziej będzie zachwycać” (list z 27 kwietnia 1913). Adam przyjął sugestię ojca i podarowaną mu fotografię wprawił w ramę parawanu, za którym sypiał. Przetrwiała ona do dziś w „Chacie” (Muzeum Żeromskiego w Nałęczowie); zob. S. Żeromski, *Listy 1913–1918...*, s. 31–33.

¹⁰ Dowodem na to jest choćby wspomniany wcześniej artykuł A. Kołtońskiego o futuryzmie, który Żeromski wykorzystał wiele lat później pisząc *Snobizm i postęp* – cytował na przykład fragment znanego poematu F. T. Marinettiego *Zang Tumb Tumb* właśnie w przekładzie Kołtońskiego.

kał źródła estetycznych wzruszeń i co ważniejsze artystycznej inspiracji¹¹), w jednym z listów do syna, pełnym zachwytów nad – jak to nazwał – „starą sztuką włoską” (wspomnianym Verrocchiem) stwierdził jednoznacznie: „nowoczesne malarstwo wydaje mi się wobec dawnego jakiegoś barbarzyńskie i pospolite”¹². Dwa dni później w kolejnym liście do żony Oktawii wydawał się pod coraz większym urokiem sztuki tradycyjnej, relacjonował:

Wczoraj znów zwiedziłem jeden kościół przecudny, którego dawniej nie widziałem, to jest Orsanmichele z tabernakulum rzeźbionym przez Orcagnę. [...] Można cały dzień na to patrzeć i nie wychodzić z podziwienia. Do mojego tematu powieściowego to jest nadzwyczaj potrzebne i stanowi zagadkę. Bo coż będą rzeźbić artyści przyszłości, gdy im zabraknie religijnej podniety”¹³.

Natknąwszy się także wówczas na czołowy organ włoskich futurystów, literacki dwutygodnik „Lacerba”, ukazujący się we Florencji w latach 1913–1915, a założony przez poetów Giovanniego Papiniego i Ardengo Sofficiego, nazwał to czasopismo w jednym z listów – „dekadenckim”, mało tego – „dosyć głupim” – „jakby dawne „Życie” krakowskie” – dodał¹⁴. Być może organ futurystów nie przypadł mu do gustu, ponieważ rozpoczął lekturę od 9 numeru pisma, który właśnie 1 maja 1913 roku ujrzał światło dzienne¹⁵ (list Żeromskiego pochodził z 11 maja). Majowa „Lacerba” przynosiła na swoich łamach teksty, które rychło wywoływały obyczajowy skandal, naruszając seksualne tabu, jak chociażby słynną *Elogio della prostituzione* [pochwałę prostytucji] autorstwa podającego się za „amoralistę” Italo Tavalato¹⁶. Tymczasem list i uwagi o „dekadenckim” charakterze periodyku kierował Żeromski do syna Adama. Lekturę 9 numeru „Lacerby” zapamiętał jednak i wykorzystał później literacko, w powieści *Nawracanie Judasza* (1916), w której dwójka bohaterów, Xenia Granowska i Ryszard Nienaski, prowadzi następujący dialog:

¹¹ Niniejszy artykuł koncentruje się jedynie na relacjach Żeromskiego z futurystami; w szerszym ujęciu – recepcją sztuk pięknych, w tym wpływem malarstwa na w twórczości pisarza - zajmuje się na przykład P. Rosiński, *Stefan Żeromski wobec sztuki awangardowej*, w: *Między retoryką manifestów a nowoczesnością. Literatura – sztuka – film*, red. K. Jaworski, P. Rosiński, Kielce 2011, s. 85-103.

¹² S. Żeromski, *Listy 1913–1918...*, s. 31.

¹³ Tamże, s. 36.

¹⁴ Tamże, s. 56. Co prawda Żeromski widział w „Lacerbie” pismo pełne „dziwactw, kabotyństw i blaźństw”, ale cenił sobie niektórych poetów z nim związanych, zwłaszcza Sofficiego, czemu wyraz dał w znanym odczycie wygłoszonym w Zakopanem w sierpniu roku 1915 zatytułowanym *Literatura a życie polskie* (drukowanym rok później w książce S. Żeromski, *Sen o szpadzie i sen o chlebie*, Zakopane 1916).

¹⁵ Taką sugestię wysunął już A. Zieliński, *Pod urokiem Italii (o Stefanie Żeromskim)*, Warszawa 1973, s. 235.

¹⁶ I. Tavalato, *Elogio della prostituzione*, „Lacerba” 1913, nr 9, s. 89-92 [1 maja].

- W zeszłym roku czytałyśmy [...] Hamsuna [...]. W tym roku, jak słyszę, jest na porządku jakiś [...] Tavolato. Ale ja boję się zgorszyć pana...
- Czy nie *Hymn do prostytutki?*... - zapytał Nienaski.¹⁷

Żeromski nie porzucił lektury „Lacerby” (tłumaczył tytuł czasopisma jako „Żądło”¹⁸). A kilka miesięcy później już w grudniu 1913 roku wspominał w kolejnym liście do Oktawii: „Poznałem tutaj futurystów włoskich – Tavolato, Palazzeschi, Papini”, i uzupełniał nie bez humoru: „Wszyscy uskarżają się, że nie ma przekładów z polskiego oprócz *Quo Vadis*. Wszyscy też myślą, że po polsku pisze tylko Sienkiewicz”¹⁹.

Nie wiadomo, w jakich okolicznościach i gdzie doszło do spotkania z wymienionymi futurystami. Można jedynie spekulować, że miało to miejsce w słynnej restauracji „Giubbe Rosse” przy Piazza Vittorio Emanuele II (obecnie Piazza della Repubblica), ponieważ tam zwyczajowo zbierali się florency artyści. Być może spotkanie zaaranżował literat Fernando Agnoletti, który w tym czasie przeglądał, w celu ewentualnej korekty, włoskie tłumaczenie *Wiernej rzeki* Żeromskiego²⁰ i zaproponował pisarzowi wizytę w osławionej kawiarni. Jednak nie są znane szczegóły spotkania, czy Żeromski odbył z włoskimi futurystami jakąś literacką dysputę, czy miał możliwość wysłuchania jednego z futurystycznych programów bądź manifestów? Jak wspomniano, rok 1913 uznawany jest przez badaczy za punkt szczytowy, jeśli chodzi o działalność włoskich futurystów, to czas pełen gorących sporów, zażartych artystycznych kłótni, burzliwych estradowych występów – ale jaki kontakt z futurystami miał wówczas Żeromski, pozostaje niewiadomą. Jedynie w cytowanej już powieści *Nawracanie Judasza* znów można natknąć się na strzępek informacji, być może pozostałość przetworzonych literacko wrażeń po wizycie w najsłynniejszej kawiarni Florencji – oto bohater powieści poszedł na obiad do wspomnianej kawiarni, a podczas posiłku – „z pychą i wyniosłą drwiną przysłuchiwał się wrzaskom florenckich futurystów gromadzących się w »Giubbe Rosse«, kiwał głową na ich blagierskie nowatorstwa i reklamarskie artykuły »Lacerby«, które na miejscu układali”²¹.

¹⁷ S. Żeromski, *Nawracanie Judasza*, Warszawa – Kraków, s. 165. Żeromski włoskie *Elogio della prostituzione* tłumaczy właśnie jako „Hymn do prostytutki”, charakter utworu równie dobrze oddaje zwrot „Pochwała prostytutki”.

¹⁸ Zdaniem A. Zielińskiego było to bardzo trafne tłumaczenie. Słowo „Lacerba” nie istnieje bowiem w języku włoskim. Tytuł periodyku był grą słów – żartobliwą trawestacją czternastowiecznego dzieła Cecco d’Ascoli *L’acerba* (podaję za: A. Zieliński, *Pod urokiem...*, s. 236). Natomiast sam przymiotnik włoski „acerbo” (forma żeńska „acerba”) znaczy: „niedojrzały; kwaśny cierpki”. I w tym kontekście Żeromski trafnie i dowcipnie oddał charakter futurystycznego periodyku.

¹⁹ S. Żeromski, *Listy 1913–1918...*, s. 189–190.

²⁰ Tamże, s. 184–185. Zob. również: A. Zieliński, *Pod urokiem...*, s. 238–239.

²¹ S. Żeromski, *Nawracanie...*, s. 93.

I rzeczywiście osławiona „Giubbe Rosse” bywała niemyim świadkiem wielu głośnych zająć. Dość wspomnieć czerwiec roku 1911 i kawiarnianą „przygodę” poety Ardengo Sofficiego:

Wieczorem w dzień Piotra i Pawła siedział on wraz z rzeźbiarzem Medardem Rossem w kawiarni Giubbe Rose [...] przysłuchując się wiązankom operowym, które wykonywała orkiestra wojskowa, gdy nagle do stolika podszedł jakiś nieznajomy i zapytał: „Czy to pan Soffici?”, po czym nie czekając na potwierdzenie wymierzył Sofficiemu parę tak siarczystych policzków, że ów spadł z krzesła. Soffici zerwał się jednak i laską uderzył napastnika, któremu tymczasem przybyło na pomoc dwu przyjaciół. Goście podnieśli się z krzesel i dopiero policja położyła kres bójce. Zabrano jej sprawców na posterunek i dopiero tutaj dowiedział się Soffici, kto nań napadł. A byli to: „Umberto Boccioni, lat dwadzieścia osiem, malarz zamieszkały w Mediolanie [...], Carlo Dalmazzo Carrá, lat dwadzieścia sześć, również malarz, zamieszkały w Mediolanie [...] oraz poeta i założyciel futuryzmu F. T. Marinetti”²².

A przecież podobnych „dyskusji”, jakie toczyli ze sobą futurysty, było więcej (futurystyczne grupy, tak zwana „mediolańska” i „floreńska” nie przepadały za sobą). Prawdopodobnie Żeromski nie był świadkiem podobnej wymiany artystycznych argumentów. Zresztą kilka dni po spotkaniu z futurystami w „Giubbe Rosse” opuścił Florencję i udał się w podróż powrotną przez Kraków do Zakopanego²³.

Podsumowując – kontakt z dokonaniem futurystów włoskich (a w późniejszym okresie także lektura futurystów rosyjskich²⁴) nie wpłynął w żaden sposób na pisarza, w tym sensie, że nie zmienił niczego w jego myśleniu o sztuce i literaturze, nie dokonał żadnych znaczących przewartościowań, nie stał się źródłem artystycznej podniety czy inspiracji. Nie wydaje się, by Żeromskim zawładnęła jakaś szczególna ambicja stworzenia dzieła traktującego o estetyce przekazu literackiego, był raczej zdroworoządkowym praktykiem, który realizował się w konkretnej twórczości, a nie w manifestach i teoriach. Toteż raczej nie pozostał pod urokiem obrazoburstwa włoskich manifestów. Choć futuryzm, jak wspomniano, pozostawił drobne ślady choćby w niektórych kreacjach postaci literackich, które wyszły spod jego pióra - nieliczni bohaterowie utworów Żeromskiego czytują futurystów, bądź

²² Ch. Baumgarth, *Futuryzm*, przeł. J. Tasarski, Warszawa 1987, s. 108-109.

²³ S. Żeromski, *Listy 1913-1918...*, s. 194-195.

²⁴ Na marginesie wypada odnotować, że nawet pobieżna lektura *Snobizmu i postępu* uświadamia, jak niesłychanie czytany był Żeromski, doskonale zorientowany w literackich prądach i artystycznych nowinkach, jak dokładnie znał twórczość chociażby Włodzimierza Majakowskiego czy Sergiusza Jesienina, a niektóre radzieckie książki nie był wówczas łatwo dostępne. I o ile młodzi polscy futurysty, Stern czy Jasieński, innemu surowemu krytykowi ich twórczości - Karolowi Irzykowskiemu - wytykali niekompetencje i po prostu brak czytania, to już z Żeromskim mieli większy łopot, bo argument słabej znajomości twórczości futurystycznej w jego wypadku nie mógł zadziałać (Jasieński i Stern bronili się przed zarzutami Żeromskiego odczytami zatytułowanymi *Trybunał poezji*).

na temat futuryzmu się wypowiadają – i tak jak na przykład wielokrotnie przywoływany główny bohater *Nawracania Judasza* – Ryszard Nienaski, lub drugoplanowa postać tej powieści Helena Żwirska, która przytłoczona jałowością życia na polskiej prowincji, znajdowała pewne pocieszenie w lekturze „Lacerby” z poezją Papiniego i Sofficiego²⁵.

Jednak pisarz wydawał się traktować futuryzm włoski z dystansem, ot, jako literacką modę, która w ten czy inny sposób przeminie – w swojej obszernej korespondencji tamtych czasów, którą prowadził przecież nie tylko z osobami mu bliskimi, futuryzm włoski nigdy nie stał się jakimś wyjątkowym tematem refleksji czy rozważań.

Dopiero futuryzm polski sprowokował pisarza do obszerniejszej, poważnej wypowiedzi, a taką stała się z pewnością wielokrotnie cytowana i interpretowana książka *Snobizm i postęp* (pisana najprawdopodobniej między końcem maja a początkiem listopada 1922, a wydrukowana w grudniu tego roku z datą: 1923). Polski futuryzm, który narodził się w granicach wolnej już ojczyzny na przełomie lat 1918/1919 za sprawą młodych wówczas poetów, takich jak Aleksander Wat, Stanisław Młodożeniec czy Bruno Jasieński, prowokował niespotykanymi wówczas, wprawiającymi w osłupienie, bądź bulwersującymi opinię publiczną tytułami, takimi chociażby jak: *But w butonierce*, *To Są niebieskie pięty które trzeba pomalować*, czy też jednodniówkami opatrzonymi równie absurdalnymi nazwami, jak osławiony *Nuż w bżuhu* (listopad 1921).

To właśnie na tę ostatnią propozycję polskich reformatorów rodzimej sceny artystycznej zareagował Żeromski najsilniej. Wspierając się o wydaną ostatnio bogatą kolekcję listów Żeromskiego z lat 1918–1925 można pokusić się o odtworzenie okoliczności powstawania *Snobizmu i postępu*. Żeromski zasugerował, że bezpośrednim impulsem do napisania broszury stał się moment, w którym ujrzał on kolportowaną w Warszawie niefortunną futurystyczną jednodniówkę:

Widziałem ubiegłej zimy [1921], jak handlarka gazet sprzedawała czasopismo *Nuż w bżuhu* młodzieży robotniczej i rzemieślniczej, wychodzącej w niedzielę z fabrycznej niziny Powiśla Warszawy na słońce Nowego Świata²⁶

– napisał (do powyższego cytatu przyjdzie jeszcze wrócić w dalszej części rozważań). Rzeczywiście, kolportowanie *Noża w bżuhu*, który ukazał się pod redakcją Brunona Jasieńskiego i Anatola Sterna w początkach listopada 1921 roku, rozpo-

²⁵ A. Zieliński uważa ten wątek Żeromskiego za najbardziej nieprawdopodobny w całej powieści – „jest to nie tylko nieprawdopodobne, ale wręcz niemożliwe”. I dodaje: „Włoskie nowości literackie nie docierały od razu nie tylko do zabitego deskami miasteczka, ale nawet do Warszawy”. Zob. A. Zieliński, *Pod urokiem...*, s. 244.

²⁶ S. Żeromski, *Snobizm i postęp*, wyd. „Tower Press”, Gdańsk 2000, s. 14.

często najpierw w Krakowie, a z końcem tego miesiąca publikacja zawitała do Warszawy. Wtedy też najprawdopodobniej podczas niedzielnego spaceru ulicami Nowego Świata Żeromski zaobserwował wspomnianą wyżej scenę. Pisarz – jak wynika z korespondencji – na co dzień mieszkający wówczas w willi w Konstancinie, na zimę tego roku przeniósł się właśnie do Warszawy, by – jak stwierdzał – „korzystać z biblioteki, w której [...] dla ukończenia pewnej pracy literackiej stale [musiał] być”²⁷. Za tym, że Żeromski zetknął się z futurystyczną publikacją w początkach grudnia 1921 roku, a nie później, przemawia również fakt, że już w połowie tego miesiąca minister spraw wewnętrznych nakazał konfiskatę wydawnictwa ze względu na skandal, jaki wywołało, natychmiast zapewne zaprzestano jego sprzedaży, lub była ona utrudniona, a w każdym razie nielegalna²⁸.

Pod koniec marca 1922 roku Żeromski zdradził tytuł planowanego utworu w liście do cenionego językoznawcy profesora Kazimierza Nitscha: „Obecnie pragnę napisać broszurę, [...] nosić będzie tytuł: *Snobizm i postępek*. [...] Do pisania [...] pobudzają mię rozmaite objawy w życiu literackim ostatniej doby, ale chciałbym związać tę pisaninę z czymś pożytecznym”²⁹. Toteż na wiosnę tego roku pisarz wrócił do willi w Konstancinie i rozpoczął intensywną pracę nad zapowiadzaną książką: „z pasją zabieram się do napisania studium literackiego pt. *Snobizm i postępek*. Chciałbym to szybko skończyć i [...] zacząć nową robotę” – informował Konrada Czarnockiego na początku maja³⁰.

Pierwsze szkice brulionowe przyszłej rozprawy poczynił zaś pisarz w notatniku – trzy stroniczki wypełnione uwagami na temat pojęć „snob” i „snobizmu” powstały zapewne na przełomie maja i czerwca 1922 roku³¹. To właśnie definicją

²⁷ S. Żeromski, *Listy 1918–1925...*, s. 214 [list z 15 listopada 1921 roku do A. Ponikowskiego].

²⁸ „Dziennik Komisarjatu Rządu na m. st. Warszawę” 1921, nr 285. Na konfiskatę *Noża...* mógł mieć wpływ artykuł dziennikarza Macieja Wierzińskiego zatytułowany *Glupota czy zbrodnia* opublikowany 13 grudnia 1921 roku na łamach „Rzeczpospolitej”. Wierziński nawoływał w nim władze państwa by „radikalny położyły koniec tej bezecnej igraszce agitatorów”, gdyż „nie są to niewinne żarty”, ani „literatura”, lecz „posiew bolszewizmu” i „chytra robota rozkładowa”, a publikacja wymierzona jest „przeciwko wszystkiemu, co świętego w duszy zbiorowej narodu”, jej autorzy zaś to „emisariusze Trockiego”.

²⁹ „Czymś pożytecznym” nazwał Żeromski pomysł stworzenia polskiego słownika gwar ludowych, dlatego właśnie zwracał się do Nitscha, którego badania dialektologiczne niezwykle cenil. Używszy jego aprobatę w *Snobizmie i postępie* wyjaśniał na czym ów pomysł miałby polegać: „[...] wędrówki po kraju studentów i starszych uczniów mogłyby sobie obrać za cel zbieranie wyrazów, jak się zbiera kwiaty lub motyle. Można by przebywać kraj od Warty po Wilię, notując nazwy poszczególnych części wozu w każdej okolicy [...]. [...] w podobny sposób można by zbierać nazwy części składowych narzędzi rolniczych [...]. Inne grupy zbieraczy mogłyby gromadzić synonimy nazw przyrządów rybackich [...]”. Wyrazy mogłyby być zapisywane na kartach pocztowych, a następnie wysyłane na adres krakowskiej Akademii Umiejętności z dopiskiem „dla prof. Nitscha” (Nitsch sam zaproponował podany adres). Szczegóły korespondencji w: S. Żeromski, *Listy 1918–1925...*, s. 198–201.

³⁰ Tamże, s. 214.

³¹ Zeszyt ten znajduje się w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie, rkps akc. 13677, cz. 1, karty 30 recto, 30 verso, 31 recto. Datowanie notatek oparłem o ustalenia Z. J. Adamczyka, dotyczące

„snoba” Żeromski postanowił rozpocząć swój wywód. W tym celu poprosił nawet o konsultację powieściopisarza Józefa Wittlina, by ten pomógł mu ustalić pochodzenie tego wyrazu. Zachował się list Wittlina do Żeromskiego w tej sprawie datowany na 17 czerwca 1922 roku, w którym autor *Soli ziemi* prośbę spełnił (wcześniej także omawiali tę kwestię na wspólnych spotkaniach)³². Żeromski miał nadzieję szybkiego zakończenia podjętego tematu, lecz ku jego zaskoczeniu utwór zaczął się rozrastać: „Tymczasem książka, zamierzona początkowo na skromniejsze rozmiary, urosła do 200 stron druku” – wyjaśniał w pierwszej połowie grudnia 1922 roku w liście do sławisty Adolfa Stender-Petersena³³. Ostatecznie – jak już wspomniano – książka ukazała się drukiem pod koniec grudnia tego roku, z datą roczną: 1923³⁴.

Co wydaje się paradoksalne, współcześni Żeromskiemu czytelnicy nie koncentrowali swojego odbioru *Snobizmu i postępu* na samym li tylko futurologizmie, wręcz przeciwnie. Wydaje się, że recepcja publikacji przybrała zgoła nieoczekiwany obrót. Do Żeromskiego zaczęła napływać bowiem korespondencja, świadcząca o żywym zainteresowaniu książką, ale nie z racji poruszania w niej kwestii intelektualnej i estetycznej kondycji polskiego ruchu futurologicznego. I tak na przykład pedagoga i regionalistę Aleksandra Patkowskiego *Snobizm i postęp* natchnął do zorganizowania społecznej inicjatywy pod nazwą „Projekt Uniwersytetu Powszechnego im. Stanisława Konarskiego”: „Zadaniem naszym – pisał do Żeromskiego – będzie zorganizować ludzi i studia nad przeszłością i teraźniejszością województwa Sandomierskiego. Książka o snobizmie i postępie będzie duchową kierowniczką tej pracy”³⁵. Pisarka i lekarka Nina Krąkowska odpowiedziała z kolei na apel Żeromskiego spisania ludowych legend i podań, posyłając pisarzowi klechdę o „łyskawicy miłosiernej”³⁶. Podobnych reakcji było zapewne i więcej,

próby określenia czasu powstania listu Żeromskiego do S. Gallone, szczegóły w: S. Żeromski, *Listy 1918-1925...*, s. 128.

³² List Wittlina zachował się w Bibliotece Narodowej (rkps 17218, t. 42). Nie wiadomo, dlaczego Żeromski w sprawie definicji słowa „snob” zwrócił się akurat do Wittlina. Podaję za: S. Żeromski, *Listy 1918-1925...*, s. 319.

³³ Tamże, s. 221.

³⁴ Z listu A. Żeromskiej do K. Czarnockiego z dnia 27 listopada 1922 roku wynika, że właśnie w listopadzie tego roku książka trafiła do drukarni: „Mój mąż skończył książkę *Snobizm i postęp*, która urosła do rozmiarów dużego tomu i teraz jest w druku i wyjdzie za jakie dwa tygodnie” - informowała. Natomiast sam Żeromski w liście do A. Stender-Petersena (przybliżone datowanie listu: połowa grudnia 1922 roku) wspominał, że *Snobizm i postęp* właśnie „wychodzi spod prasy” i zapowiedział, iż nadesła mu „pierwszy otrzymany z drukarni egzemplarz”. Egzemplarz ten, wraz z dedykacją złożoną przez Żeromskiego dnia 27 grudnia 1922 roku, znajduje się obecnie w duńskiej bibliotece w Aarhus. Podaję za: S. Żeromski, *Listy 1918-1925...*, s. 221-225.

³⁵ Żeromski niezwykle przychylnie ocenił ten pomysł: „Czy też praca Szanownych Panów zapełdzi się i w Świętokrzyskie, aż do borów i pustek, które w *Snobizmie* opisywałem? – dopytywał w odpowiedzi na list Patkowskiego. Zob. S. Żeromski, *Listy 1918-1925...*, s. 231-233.

³⁶ Żeromski nawiązał z Krąkowską korespondencję, wymienili kilka listów, rekomendował nawet nadesłane mu utwory redaktorowi „Gazety Kielceckiej” E. Massalskiemu, a po zakończeniu ich druku w odcinkach historii opublikowano w osobnej książeczce: N. Krąkowska, *Krupina. Kutermacha. Obrazki*

skoro w końcu sam Żeromski po kilku latach zdawał się interpretować swój utwór głównie poprzez wymiar, na który czytelnicy zareagowali najżywiej: „Przed laty napisałem był pracę *Snobizm i postęp*, którą wielu poczytuje za inicjatywę do prac regionalnych, które idą z wichrową siłą” – napisał w jednym z ostatnich listów z kwietnia 1925 roku³⁷, nie kryjąc zadowolenia.

Rzecz jasna młodych polskich futurystów lektura *Snobizmu i postępu* nie natchnęła bynajmniej duchem „inicjatyw regionalnych”, a uwagi na temat ich ruchu, które wygłosił autorytet tej miary, co Żeromski, mocno zabolowały. Pisarz czyniąc swoje zastrzeżenia – co charakterystyczne – na plan pierwszy wysuwał kwestię nie tyle zawartości literackiej samej publikacji, lecz fakt, do kogo ona – dosłownie „do kogo” – trafiała. Rozpoczynając wspomnianym już wątkiem niedzielnej przechadzki Nowym Światem, Żeromski kontynuował:

Widziałem ubiegłej zimy, jak handlarka gazet sprzedawała czasopismo „Nuż w bżuhu” młodzieży robotniczej i rzemieślniczej, wychodzącej w niedzielę z fabrycznej niziny Powiśla Warszawy na słońce Nowego Świata, ażeby zachwycić coś nie tylko z zabawy, lecz i ze zdobyczy wyższej cywilizacji. Młodzieńcy ci nabywali skwapliwie za swój grosz nie łatwo zapracowany wytwór ducha młodzieży wykwintnej, intelektu Polski wskrzeszonej i karmili nim swe spragnione dusze. A więc „Nuż w bżuhu”, pismo ulotne grona pisarzy, jest też sprawą publiczną. Artyści skupieni około tego pisma, oraz innych organów tego samego kierunku, mają już naśladowców w szkołach odradzającej się Polski. W wyższych klasach gimnazjalnych, zarówno męskich, jak żeńskich, według skarg nauczycieli i nauczycielek, uczniowie i uczennice nie chcą pisać wypracowań stosownie do zasad ustalonej gramatyki³⁸, poczytują bowiem owe stare zasady za przesady i więzy, niegodne zachowania i przestrzegania. A więc sprawy czysto literackie mają swe odbicie w rzeczy tak ważnej, jak sztuka narodowa poprawnego pisania aktów rejentalnych, listów kupieckich i pozwów sądowych³⁹.

Poglądy wyrażone przez Żeromskiego w powyższym cytacie *Snobizmu i postępu* – sytuacja, w której młodzież robotnicza i rzemieślnicza swój „grosz nie łatwo

z *Kieleckiego*, Kielce 1923. Więcej szczegółów w opracowaniu korespondencji pisarza: S. Żeromski, *Listy 1918–1925...*, s. 255–257.

³⁷ Tamże, s. 485.

³⁸ Być może miał tu na myśli Żeromski około dwudziestoosobową grupę uczniów starszych klas licealnych, późniejszych studentów Uniwersytetu Warszawskiego, która określała się mianem tzw. „najmłodszych futurystów polskich”. Najbardziej znanym był Kazimierz Brzeski. Grupy nie akceptowały „prawdziwi” futurysty, uważając ich za uzurpatorów, a z racji wieku (byli to młodzi ludzie z roczników 1904/1905) w ogóle nie dostąpili rangi partnerów w literackim dyskursie. W latach 1921–1924 wydali około ośmiu jednodniówek o charakterystycznych tytułach: *Katarynka*, *Pam-bam*, *Czyk-czyk*, *Błękitne spodnie*, *Lejek w mózgu* i *Fioletowe ptuca*. Z tej racji publiczność literacka często myliła ich z futurystami spod znaku Jasieńskiego i Sterna. Przez współczesnych badaczy ich twórczość uznawana jest za grafomanię. Środowisko to przypomniałem w artykule: K. Jaworski, *Niechciani futurysty – warszawska awangarda dwudziestolecia międzywojennego*, w: *Między retoryką...*, s. 85–103.

³⁹ S. Żeromski, *Snobizm...*, s. 14.

zapracowany” wydaje z potrzeby ducha na wartości wyższe, które uchodzą w ich mniemaniu za sztukę, a są tymczasem podłym oszustwem, do złudzenia przypomina sytuację zarysowaną w przywoływanej już powieści *Nawracanie Judasza*. Tam również główny bohater utworu, Ryszard Nienaski, przemierzając bruk paryski, obserwuje podobne sceny: „umorusani, zasmoleni, czarni od potu” robotnicy i ich pragnienie zaznania uczuć wyższych wyrażanych przez sztukę – z jednej strony, a z drugiej – sztuka, którą otrzymują – „sparszywiała i zarażona od zetknięcia się ze zubożonymi chamstwem nowoczesności”. Nienaski dzieli się z czytelnikiem gorzką refleksją, że przecież powinno być inaczej: „jakim to się dzieje sposobem, że w oczach nie dokonywuje się zjednoczenie wewnętrzne, ślub ducha sztuki nowej z pracą, z rzemiosłem, z siłą ludową, tryskającą od bezprzykładnej potęgi”. Narrator powieści nie pozostawiał złudzeń, co do miejsca sztuki współczesnej: „Z pogardą, z odrazą, z drgawkami w źrenicach od nawалу farb, rozsmazanych po akademicku, po antyakademicku, kubistycznie lub futurystycznie, wychodził z bezmyślnych nieartystycznych wystaw sztuki akademickiej, obliczonej na ogłupienie filistrów burżuazji i na snobizm zubożonego motłochu bogaczy, którym dyrgują pospolici oszuści”⁴⁰.

Z pozoru, wydawałoby się, dwa odrębne światy: powieściowy Paryż z roku 1916 i migawka z wolnej już Polski lat dwudziestych, a jednak Żeromski osobliwie złączył je, wskazując na niepokojący rys „sztuki jutra” – artystyczne oszustwo, haniebną mistyfikację.

Zarzuty autora *Popiołów* wobec polskiego futuryzmu, a tak naprawdę zarzuty wobec futuryzmu w wydaniu Brunona Jasińskiego, są powszechnie znane, stały się przedmiotem wielu analiz znawców przedmiotu⁴¹. Zastrzeżenia Żeromskiego uchodzą rzeczywiście za mocne – pisarz nie przebierał wszak w słowach – wspominając o „wyrządzeniu krzywdy narodowej kulturze” czy przysłowiowym już dziś „kacapizmie” autora *Pieśni o głodzie*⁴². Wypowiedzi te nie czynią jednak z pisarza jakiegos szczególnego miary literackiego konserwatysty, który nie jest w stanie zrozumieć nowej sztuki i kurczowo trzyma się skostniałej tradycji. Pisarz taką in-

⁴⁰ S. Żeromski, *Nawracanie ...*, s. 75.

⁴¹ By wymienić kilka fundamentalnych już dziś omówień: E. Balcerzan, *Wstęp*, w: B. Jasiński, *Utwory poetyckie, manifesty, szkice*, Wrocław 1972; G. Gazda, *Futuryzm w Polsce*, Wrocław 1974; tegoż, *Awangarda – nowoczesność i tradycja. W kręgu europejskich kierunków literackich pierwszych dziesięcioleci XX wieku*, Łódź 1987; Z. Jasiński, *Wstęp*, w: *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, Wrocław 1978; A. Kowalczykówna, *Programy i spory literackie w dwudziestoleciu 1918–1939*, Warszawa 1978; A. Lam, *Polska awangarda poetycka. Programy lat 1917–1923*, t. I-II, Kraków 1969; H. Zaworska, *O nową sztukę. Polskie programy artystyczne lat 1917–1922*, Warszawa 1963 i wiele innych.

⁴² Epitet zastosowany wówczas przez Żeromskiego dla scharakteryzowania poezji Jasińskiego zdaje się przylgnął do poety na stałe, skoro nawet dziś pojawia się od czasu do czasu w prasowych tytułach, por. K. Masłoń, *Bruno Jasiński – poeta kacapski*, „Rzeczpospolita” nr z dnia 5-6 grudnia 2009 roku.

terpretację swoich słów doskonale zresztą przewidział, uzupełniając przecież ciąg zarzutów wymownym wtrętem:

Mam świadomość – wyjaśniał – iż pisząc te słowa, ściągam na siebie podejrzenie, jakobym nastawał na wolność ruchów, usiłowań i poczynań artystów słowa, zwanych się futurystami, czy inaczej. Nic podobnego! Istotna sztuka jest wiekuistym nowatorstwem, funkcją nieustającego nigdy postępu, więc szczerzy przyjaciel sztuki i wyznawca postępu nie może być przeciwnikiem najbardziej dziwnego nowatorstwa. W danej sprawie idzie zupełnie o co innego: o rozważanie bez snobizmu, bez schlebiana komukolwiek, według najgłębszego przekonania, czy w narzucającym się objawie nowatorstwa tkwi postęp rzetelny, – *nobilitas* ducha, odskok od rzeczy starych, zjałowiałych, znanych już, jednolitych, – w świat zupełnie nieznaną, nową, w sferę zjawisk wielorakich, z jednolitości przetworzonych, – czy też mamy do czynienia z postępowaniem niższego, drugiego rzędu, ze zwykłym, starym znajomym *sine nobilitate* snobizmem⁴³.

Znaczący wydaje się być również fakt, że oprócz kart poświęconych polskiemu futuryzmowi w *Snobizmie i postępie* Żeromski nie specjalnie zdawał się zainteresowany dokonaniem czy też „wybrykami” rodzimych futurystów, jak również śledzeniem ich dalszych pisarskich karier, nie przejawiał także zainteresowania działalnością ani Jasińskiego, ani jego literackiej współbraci (na czym *notabene* bez wątpienia temu ostatniemu zależało⁴⁴). W obszernej korespondencji Żeromskiego (ponad tysiąc zachowanych listów) nazwisko Brunona Jasińskiego, jak również nazwiska innych polskich futurystów (Czyżewskiego, Młodożeńca, Sterna, Wata) nie pojawiają się ani razu. Również nieobecny jest w nich temat polskiego futuryzmu. Jedynie w liście do Zenona Przesmyckiego z lutego 1922 roku Żeromski pozwala sobie na żartobliwą literacką aluzję – dziękując redaktorowi „Chimery” za nadesłany tom przekładów z poezji francuskiej, belgijskiej i włoskiej pisarz, chwając dzieło, być może z kurtuazji, ale jednak niezwykle czytelnie nawiązał do zapomnianej futurystycznej publikacji, zdradzając tym samym, jaki ma do niej stosunek:

[...] w dobie zdziczenia literackiego – pisał – które usiłuje wbić bandycki *Nuż w bżuch* starej polskiej kultury – ta książka, tak cudna, bezcenna [...] jest zaprawdę wykwinicie cyzelowanym sztyletem, który wbiliście w brzuch zdziczenia⁴⁵.

⁴³ S. Żeromski, *Snobizm i postęp...*, s. 18-19.

⁴⁴ Jako literacką ciekawostkę można odnotować fakt, iż jeden z najbardziej przejmujących wierszy traktujących o śmierci Żeromskiego wyszedł właśnie po spod pióra Jasińskiego. Pięciowrotkowy utwór zatytułowany *Echo o Żeromskim* ukazał się we lwowskim „Wiek Nowym” dnia 10 grudnia 1925 roku (nr 7340, s. 3) podpisany pseudonimem „la von Tamten”; Jasiński nazwał tam Żeromskiego „krwawiącym sumieniem Polski” i zakończył znamiennej strofą: „Dziś, gdy sen nasz o chlebie w dłonie noże nam kładzie, / Bezlitosny, jak nędzarz, co podzielił swój dom z kim – / Dla tych, którym się jeszcze sen majaczy o szpadzie, / Sen o Polsce bezgrzesznej – będzie snem o Żeromskim”.

⁴⁵ S. Żeromski, *Listy 1918-1925...*, s. 188.

Po opublikowaniu *Snobizmu i postępu* futuryzm polski wydaje się dla Żeromskiego rozdziałem zamkniętym, nie stanowił tematu dalszej intelektualnej refleksji, czy estetycznych rozważań. Tymczasem dotknięci do żywego uwagami mistrza polscy futuryści postanowili się rzecz jasna bronić. Tam, gdzie Żeromski dostrzegł naśladownictwo, oni widzieli inspirację. A stali przed nie lada wyzwaniem – spóźnieni do awangard europejskich czy rosyjskich o lat dziesięć, rozpaczliwie starali się zaakcentować swoją odrębność. Uwikłani we własne sprzeczności – z jednej strony głosili kult nowatorstwa, z drugiej strony nowatorami być już nie mogli i nie potrafili, czy też inaczej: im współcześni za takich nowatorów nie chcieli ich uznawać. Stąd zapewne wynikały wszelkie zabiegi Jasieńskiego, który starał się, bezskutecznie, jak się wkrótce okazało, wciągnąć Żeromskiego w jakąkolwiek polemikę dotyczącą *Snobizmu i postępu*. Dwukrotnie w tym celu wygłaszał osobne odczyty: w Krakowie (6 marca 1923 roku) i Lwowie (26 marca). Żeromski w żaden sposób nie zareagował. W marcu 1923 roku zaabsorbowany był pisaniem przedmowy do szwedzkiego wydania *Popiołów*, jak również uczestnictwem w próbach teatralnych dramatu *Turoń*, który właśnie niedawno ukazał się drukiem. A wkrótce rozpadł się i sam ruch futurystyczny – Jasieński ogłosił jego „koniec” w październiku tego roku, w szóstym numerze „Zwrotnicy”.

Rzecz jasna nie Żeromski był tego przyczyną, ani tym bardziej publikacja *Snobizmu i postępu*, ot po prostu, wypaliła się formuła wspólnego, programowego działania. W dalszą literacką drogę futuryści ruszyli oddzielnie, by – jak poetycko ujął to Jasieński – „wydrzeć z lawy metafor twarz rysującą się świata”. I w ten sposób zakończył się jeden z najbardziej obrazoburczych, skandalizujących, ale i ożywczych dla polskiej poezji epizodów w historii międzywojnia.

Konkluzja, jaka wyłania się z przeanalizowania uwag Żeromskiego co do roli i znaczenia rodzimego futuryzmu, może wydawać się niezbyt odkrywcza, oczywista czy wręcz banalna, lecz dopiero poznanie bogatej korespondencji pisarza i włączenie jej w ciąg znanych wcześniej wypowiedzi, pozwoliło na uzyskanie szerszej perspektywy badawczej, ułatwiającej sformułowanie wniosku końcowego – otóż: Żeromski uznawał, zdawał się rozumieć, naturę włoskiej sztuki futurystycznej, jej prawo do tak radykalnego, krzykliwego nowatorstwa, tolerował rozwiązania rosyjskie, choć jego zdaniem groźne i barbarzyńskie, natomiast w żaden sposób nie mógł się pogodzić z przenoszeniem obcych wzorów na teren sztuki czy – ściślej – literatury polskiej. Toteż polskiemu ruchowi futurystycznemu wystawiał ocenę surową i jednoznacznie negatywną, traktując rodzimy futuryzm jak ciało obce, szkodliwy wykwit na kulturze narodu, o tyle niebezpieczny, że zrodzony, jego zdaniem, z bezmyślnego naśladownictwa. Ale i tu jego opinia nie była wszak od-

osobniona. Podobnie futuryzm (z pozycji artystycznych⁴⁶) oceniali inni krytycy, Karol Irzykowski, rówieśnicy z redakcji „Czartaka”, zwłaszcza Emil Zegadłowicz, Stanisław Ignacy Witkiewicz, grupa Skamandra, a wreszcie przytłaczająca część literackiej publiczności.

Ale to właśnie Stefan Żeromski, jak bodaj nikt inny, potraktował polski futuryzm nadzwyczaj poważnie, nie kpił, nie ośmieszał, nie popadał w przesadną histerię. Można się z tak surową oceną wystawioną polskiemu futuryzmowi nie zgadzać, ale z pewnością poglądów Żeromskiego nie da się łatwo wpasować w wygodny stereotyp, w którym pisarz spełniałby rolę zatwardziałego konserwatysty, nie potrafiącego zrozumieć śmiałych, młodych wizjonerów, odmawiając im prawa do genialności.

Wszak paradoksalnie i jemu, i futurystom zależało w końcu na jednym – by wreszcie móc uwolnić polską sztukę od przeklętej frazy służącej za motto *Snobizmu i postępu* – „pawiem narodów byłaś i papugą”.

⁴⁶ Wypada pominąć milczeniem ataki o charakterze politycznym, chociażby osławionego posła Tadeusza Dymowskiego, prezesa endeckiego towarzystwa „Rozwój”, który ponoć własnoręcznie zrywał futurystyczne plakaty z racji ich nieortograficznej pisowni, a co za tym idzie „zepsucia języka polskiego” i zarazy „bolszewizmu”.

Elżbieta Feliksiak

(Białystok)

ZA KAŻDYM RAZEM JEST TA SAMA RZEKA. KONWICKI I ŻEROMSKI W KRAJOBRAZIE PAMIĘCI

W przypadku Stefana Żeromskiego u podstaw pisarskiego ethosu znalazła się – już w młodzieńczych *Dziennikach*, zwerbalizowana w postaci greckiego motta *Gnothi seautòn*¹ – wartość samopoznania. A nie chodziło przy tym o egoistyczną, czy zgoła narcystyczną, fascynację subtelnosciami własnego wnętrza, nie o autoanalizę więc jako cel sam w sobie i program modernistycznego artysty. Przeciwnie: samopoznanie (a tak naprawdę przecież jest to nigdy nie kończący się proces) było tutaj nie tylko punktem wyjścia, ale i stałym kontekstem twórczości, swoistym środkiem skutecznego porozumienia między autorem a czytelnikiem na gruncie kreowanego i opowiadanego świata. Stanowiło warunek wiarygodności autorzkiego projektu wspólnoty społecznej w polu pytań o sens życia.

Żeromski odnosił tego rodzaju pytania zarówno do indywidualnych losów, do przykładu niepowtarzalnej osoby, jak i do spraw życia społecznego. Opisując problematyczny trud świadomego poznawania świata, kreował i postać literacką, i obraz społeczności jako podmiotu pamięci zbiorowej – jakże często zbyt słabo, czy chwiejnie, rozpoznającego swoją przynależność do grupy. Czy to w *Popiołach*, czy w *Wiernej rzece*, w opowiadaniu *Rozdziobią nas kruki wrony*, czy też w *Walce z szatanem* są ludzie błędzący po omacku na ścieżkach życia i przeto nieraz dojrzewający do zbrodni zamiast do duchowego rozwoju. Obraz losu indywidualnego jest więc – w krajobrazie etycznym Żeromskiego – zanurzony w kontekście społecznym, wtedy tylko ma szansę na dopełnienie, na zbliżenie się do prawdy doświadczenia, na antropologiczną uczciwość.

Czytając te książki, wciąż na nowo jesteśmy świadkami zmiany, która wiedzie spór z naszą tożsamością i może nawet ją kwestionuje lub burzy. W tekście źród-

¹ S. Żeromski, *Dzienniki*, t. I, 1882–1886, Warszawa 1953 (Z prac Instytutu Badań Literackich. Zakład Historii Literatury Polskiej XX Wieku pod kierownictwem Ewy Korzeniewskiej), motto do tomiku 1/I, s. 42; *Przypisy do tomiku 1/I*, s. 423: „Gnothi seautòn – (grec.) »Poznaj samego siebie«, napis na frontonie świątyni Apollina w Delfach, przypisywany filozofowi lacedemońskiemu Chilonowi, rozpo- wszechniony jako dewiza filozoficzna przez Sokratesa”.

dłem takiej wiedzy bywa obraz podszyty niepokojem albo słowo odsyłające do nieznaney nam rzeczywistości empirycznej. Naszą wrażliwość budzi to, co zdaje się trwać ponad zmianą. Jak chociażby we *Wszystko i nic* powracające po raz któryś wezwanie do walki o wolność, zapewne i teraz daremnej. Żeromski prezentuje się nam w swoich dziełach jako realista, który draży rzeczywistość sobie współczesną w świetle historycznej, choć niekiedy i legendarnej, przeszłości. Zmierza do prawdy obiektywnej, do obrazu świata fikcyjnego, lecz opartego na racjonalnym i empirycznym poznaniu. Jego bohaterowie spirają się o idee, ale i ten, kto opowiada, nieraz daje bezpośrednie świadectwo krytycznemu oglądowi przedstawianego świata. Nie zaprzęta jednakże uwagi czytelnika swymi prywatnymi rozterkami. Można by rzec: nie włącza się do gry. Gdy jego świadomość skupia się na przeszłości, na świadka bierze materialne ślady wyryte w skale albo, jak w *Puszczy jodłowej*, na ścianie kapliczki czy w korze drzewa. Jeśli krajobraz, nie po raz pierwszy przywołany, okazuje się inny – jest to uzasadnione obiektywnie.

Przeszłość bowiem ma u Żeromskiego solidne fundamenty: pulsujący w kulturze nurt „wiernej rzeki” rzeczywistego czasu. Wbrew zdaniu Heraklita to zawsze jest ta sama rzeka, dopóki nie wyschną jej źródła, podczas gdy migotliwe lustro wody niesie coraz to inne śmieci ku ujściu. W świecie wyobrażonym w taki sposób Żeromski może zaludnić swoją prozę ludźmi, którzy pomimo trudności są w stanie rozpoznawać ślady i świadczyć o stanie rzeczywistym zarówno jednostkowej świadomości, jak i wszechstronnie analizowanej sytuacji społecznej. Nie została bowiem zerwana ciągłość pokoleniowa. Nawet jeśli, jak w *Przedwiośniu*, z marzeniem o szklanych domach zaczęła konkurować rewolucja. Proza późnego Żeromskiego, ta z lat międzywojennych, tętni jednakże niespokojnym rytmem nie tylko wobec rodzących się postaw radykalnych. W nie mniejszym stopniu niepokoją go i skłaniają do pełnych goryczy sądów przejawy niedojrzałości społecznej, niegotowość różnych warstw, a zwłaszcza inteligencji, do pokojowej pracy obywatelskiej. W ostrych słowach pisał o tym choćby w związku z niepowodzeniem projektu Akademii Literatury Polskiej: „Wtedy apelowaliśmy do społeczeństwa, tj. do pustki, pełnej chaosu”². Powieść *Przedwiośnie* jest swoistym podsumowaniem tego stanu.

Tadeusz Konwicki ma doświadczenie z zupełnie innej epoki. Jego powieści i książki o cechach form mieszanych z pogranicza fabuły i eseju, czy nawet notesów i sylw, na różne sposoby odsłaniają i demaskują postępującą destrukcję społecznych ram pamięci³ – w sytuacji politycznego i ideologicznego zniewolenia.

² Tenże, *Utwory publicystyczne [Stefana Żeromskiego] wydane w dziesiątą rocznicę odrodzenia państwa polskiego. Bicze z piasku, Projekt Akademii Literatury Polskiej, Inter arma, Warszawa – Kraków 1929, tu: Projekt Akademii Literatury Polskiej, s. 44 [osobna paginacja poszczególnych tekstów].*

³ Zob. M. Halbwegs, *Společne ramy paměti*, przeł. M. Król, Warszawa 1966; tenże, *Das kollektive Gedächtnis*, Stuttgart 1967.

Wykreowany przez niego świat żyje dramatem powszechnej zatraty tożsamości, wydziedziczeniem z tego, co od wieków było uważane za własne i co naprawdę było własne od wieków. Jego książki niosą obraz burzenia i zacierania wszelkich granic, tych pomiędzy dotąd niepodległymi państwami, a także tych między prawdą a kłamstwem i tych między dobrem a złem. Świat Konwickiego trwa zawieszony na granicy jawy i snu, pamięci i zapomnienia, a wszechobecny zawsze i wszędzie zarodek śmierci zdaje się dominować w nim przedwcześnie i ponad miarę (ponad jaką miarę? – zapytałby tutaj sam autor). W książkach Konwickiego (a także w jego filmach) mamy do czynienia ponad wszystko z ruiną pamięci⁴. Z ruiną jej fundamentów, które są przecież także podstawą życia. Pamięć jawi się przy tym jako trwanie w nieustannym napięciu: w walce o zanikającą zdolność rozpoznawania faktów i wartości, o tożsamość śladów materialnych rzeczywistego życia i jego duchowych uniesień. Otrzymujemy bolesny i tak naprawdę przerażający obraz, diagnozę stanu świadomości społecznej, która nie rozumie i nie współtworzy sensu kultury symbolicznej.

Sennik współczesny, Wniebowstąpienie, Nic albo nic to przejmujące wizje schizofrenicznej współczesności, która tu i teraz – a chodzi o lata sześćdziesiąte dwudziestego wieku – niszczy osobowość jednostki i tożsamość grupy społecznej, rujnuje pamięć poprzez nieustanne podważanie jej podstaw. Książki z lat siedemdziesiątych – zwłaszcza *Kalendarz i klepsydra, Kompleks polski, czy Mała apokalipsa* – ukazują tak gruntowną dezorganizację wszelkiej sensownej całości, że zagrożony wydaje się nawet sam byt narodu jako wspólnoty społecznej zamieszkującej określoną przestrzeń w konkretnym czasie: „Gdzieś tam na trzęsawiskach, na rojstach małej jak atom ziemi umierają ludzie i konają przedwcześnie nieszczęśliwe narody. Dzwon międzygwiazdny bije na Anioł Pański. Serce kosmosu bije na alarm”⁵.

W *Kompleksie polskim* okazuje się najwyraźniej, że w katastrofalnej sytuacji pamięci zbiorowej ostateczną jej ostoją, jej ostatnią nadzieją są kontaktujący się ze sobą ludzie. I nawet jeżeli – jak to na ogół u Konwickiego – są to ludzie bezdomni, ich wspólnota buduje się ze wspomnień, z nieprzewyciężonej pamięci domu, przemienia nieprzyjazną i absurdalną sytuację w tymczasową przestrzeń rozpoznającą się pomimo wszystko grupy. W tej powieści z końca lat siedemdziesiątych taką symboliczną przestrzenią jest wigilijna kolejka do sklepu jubilera. Kilkanaście lat wcześniej w *Senniku współczesnym* pozór (ale i oniryczną tożsamość) zadomo-

⁴ O Konwickim w kontekście kryzysu społecznych ram pamięci zob. E. Feliksiak, *Konwickiego sen o ludziach*, „Więź” 1983, nr 3, tu kontekst Żeromskiego; też, *Budowanie w przestrzeni sporu. Ethos literatury w sytuacji kryzysu europejskiego pluralizmu* (Tomasz Mann – Tadeusz Konwicky – Erica Pedretti), Warszawa 1990. O relacji Konwicky – Żeromski zob. też: P. Czaplinski, *Tadeusz Konwicky*, Poznań 1994; S. Rogala, *Tadeusza Konwickiego powroty do Doliny*, Kielce 2007.

⁵ T. Konwicky, *Mała apokalipsa*, „Zapis” nr 10, Warszawa 1979, s. 110.

wienia tworzyły rytualne „zakąszania” u państwa Korsaków w Dolinie między jawą a snem.

O złudności takich zadomowień świadczy finał *Kompleksu polskiego*. Osamotniony w wigilijny wieczór bohater i zarazem narrator (nazwany Tadeuszem Konwickim), były „mieszkaniec” sklepowej kolejki i były mieszkaniec Kolonii Wileńskiej, wyraża bowiem swoją rozpacz i swoją niejasną nadzieję obrazem o mocy uogólnienia, sięgającym w głąb polskiej pamięci symbolicznej.

Ów rozbudowany obraz – przytoczymy go w następnym akapicie – a już najbardziej dopełniające go ostatnie zdanie powieści, można odczytać jako parafrazę zakończenia *Ludzi bezdomnych* Żeromskiego, kiedy to Judym po rozstaniu z Joasią, po „ucieczce” od niej, musi zmierzyć się z przerastającą go służbą na rzecz przemiany świata, której postanowił być wierny:

Przecie to ja jestem za to wszystko odpowiedzialny! [...] Jestem odpowiedzialny przed moim duchem, który we mnie krzyczy: nie pozwalam! [...] Odeszła w stronę miasta, w stronę dworca kolei... [...] Judym uciekł. Szedł brzegiem lasu [...] Nad wieczorem ujrzał przed sobą, w polu szkielet zabudowań kopalni. Straszna nienawiść do tego widoku i wyniosła wzdarda, jak pysk w kły uzbrojony, otwarła się w jego piersiach. Daleko, daleko za lasami lkał świst pociągu, niby słowo tajemnicze, zawierające sens życia. Tuż obok stóp Judyma było szerokie, suche zawalisko [...] Naokół stały karłowate, nędzne sosny. Jedna z nich rosła na samym brzegu [...] Oberwana ziemia ściągnęła w głębinę prawy jej korzeń, a lewy został na twardym gruncie. Tak ją dzieje kopalni rozdarły na dwoje. Judym zsunął się w zawalisko, żeby go nikt nie widział. Rzucił się na wznak. W górze widział obłoki sunące po niebie lazurowym. – Obłoki, jasne, święte, zaczerwienione obłoki. [...] nad jego głową stała sosna rozdarta. Widział z głębi swojego dołu [...] każde ścięgnięto kory rozerwane i cierpiące. Słyszał dokoła siebie płacz samotny, jedyny, płacz przed obliczem Boga. Nie wiedział tylko, kto płacze... Czy Joasia? – Czy grobowe lochy kopalni płaczą? Czy sosna rozdarta?⁶

W finale *Kompleksu polskiego* gest mowy pamiętającej ustanawia analogię ze światem *Ludzi bezdomnych*, pomimo tak odmiennych sytuacji w dziełach Konwickiego i Żeromskiego. Wnosi więc pośrednio dynamikę zmiany do świadectwa kultury, współtworzącego historię: „- Zaraz, dokąd ja wracam? Czy do Kolonii Wileńskiej, czy do domu, w którym umrę, czy może do tej doliny, co wymyśliłem jako suwerenny i niepodległy azyl w codzienności? Chwytają mnie dreszcze. Czuję znowu pot na grzbiecie. Strasznie dużo gwiazd. Obojętnych, nikomu niepotrzebnych. Strasznie dużo nieba przyzwyczajonego do naszego widoku. Strasznie dużo Boga. Wielkiego Sędziego, który czeka na sąd. Wtedy powiadam: – Polak, jak

⁶ S. Żeromski, *Ludzie bezdomni. Powieść*, t. II, Warszawa – Kraków 1937, s. 206-210. Uwaga: książki Żeromskiego cytuję według wydań międzywojennych nakładem J. Mortkowicza w tzw. serii z kłosem.

wpadnie w szal, to biada ślepej, gnuśnej, sprzedanej Europie. A przede mną rozległy maszyn przyczapajonego miasta. Milczącej warowni. Pieczar ze śpiącymi rycearzami. W górze luna czerwona jak oddech miasta. Ta czerwień wiruje po niewidzialnej spirali i układa się w nieczytelne zjawy podobne odbiciu toni oceanu spokojnego, spokojnego oceanu czasu. I ja nie wiem, czy to kształt olbrzymiej gwiazdy, czy obraz płaczącej kobiety, czy otwarta czeluść piekła”⁷.

Obraz ten otwiera perspektywę interpretacyjną nie tylko dla powieści, którą zamyka. Nie tylko bowiem *Kompleks polski* jawi się – w świetle Żeromskiego – jako zapis groźnego, ostatecznego stanu zawsze tej samej polskiej sytuacji: że t r z e b a żyć⁸ w nieustannym wyborze między bezdomnością a niepamięcią. Po to, aby z chaosu mógł się wyłonić sens. Parę lat później, w *Malej apokalipsie*, obrazowi świata towarzyszy już nie tyle podszyty humorem dystans, ile podszyta patosem katastroficzna groteska. I wtedy sens może stać się ważniejszy od życia, ale główny bohater jest wciąż po stronie nadziei. Z przytoczonym skrótem zakończenia *Ludzi bezdomnych* koresponduje jeszcze i taka scena w *Kompleksie polskim*, gdy Kojran, jeden z uczestników kolejki, okazuje się postacią głównego bohatera (odsyłającą nas także do autora):

Kojran szuka papierosa. [...] – Wiesz co, Tadzka. Tak naprawdę, to ja za tobą nie wędrowałem z wyrokiem. Ty sam na siebie wydałeś wyrok. W każdym twoim kawałku ktoś kogoś boi się i przed kimś ucieka. Jako czytelnik uważny posłużyłem się twoim motywem, żeby namotać intrygę w ogonku. [...] – Tadzka, przecież ty uciekasz. [...] Coraz dalej od epicentrum. A może od niewykonania tego zapomnianego wyroku zawisa cała konstrukcja? Może ona stoi jedną nogą na tym ziarenku?⁹.

Cała twórczość Konwickiego, w najróżniejszych warunkach towarzysząca przemianom losu i polskiej świadomości zbiorowej, poddaje się takiej wykładni otwartej na myślenie. I po dziś dzień można w niej dojrzeć przetwarzanie obrazów i figur, jakie przekazywał dalszej pamięci Żeromski.

Podjęcie symboli okazuje się zatem ożywianiem sensu w nowych kontekstach interpretacyjnych, w innej sytuacji rozumienia. Symbole z *Wiernej rzeki*, *Ech leśnych* i *Snu o szpadzie* ożywiały Konwicki w innym świecie i inny jest świat, jaki autor przed czytelnikiem odsłania. W latach siedemdziesiątych to świat koszmarnej alternatywy, w której coraz trudniej o wybór. Nie ma w nim mitu szklanych domów, a krajobraz pamięci ocalony jest tylko w snach. A jednak jest w tym jego świecie pewność, że właśnie poprzez archetypy tożsamości, przechowywane

⁷ T. Konwicki, *Kompleks polski*, Warszawa 1977, s. 175.

⁸ Tamże: „On ma rację. Słuszność niezniszczalnego instynktu. Trzeba żyć. – Jest sens w bezsensie”.

⁹ Tamże, s. 152, 154-155.

w pamięci zbiorowej i w indywidualnych snach, wiedzie droga życia dla grupy społecznej związanej wspólną tradycją¹⁰. Wobec zakłóceń w normalnym obiegu społecznego przekazu wartości i wiedzy o faktach, wobec zakłamania publicznej edukacji, na znaczeniu zyskują rozmaite przedmioty nacechowane pamięcią, ocalone przez jednostki i potem odgrywające swoje symboliczne role. Mnóstwo jest takich scen u Konwickiego, które unaoczniają ten stan rzeczy – jak choćby w *Senniku współczesnym* medalik z roku 1863 znaleziony w rzece (symbolicznie wieloznacznej), czy w *Kronice wypadków miłosnych* wrzucona do rzeki (Wilii? Wilenki?) „batorówka”, studencka czapka USB.

Konwicki jest tego świadom, że więź z tradycją nie oznacza wcale akceptacji wszystkich wartości cenionych kiedyś. Tradycja żywa jest polem wartościującego wyboru spośród tego, co zapamiętane z przeszłości. Z uwagi na podmiot pamięci zbiorowej tradycją (pozytywną czy negatywną) jest więc to wszystko, co grupa uważa za swoje, co określało i określa jej tożsamość¹¹. Konwicki tak właśnie, najszerszej, pojmuje tradycję i przeto powtarza i ożywia archetypy wszelakie: szlachetności i krzywdy, miłości i pogardy, nadziei i klęski. Tak też postępował Żeromski.

I dlatego może tak wielostronny i tak nieprosty jest dialog Konwickiego z Żeromskim, tak gruntowne jest przy tym ich pokrewieństwo. To są jakby dwa stany tej samej rzeki, o innych porach, przy zmiennej pogodzie. Wobec elementarnych, niesionych czasem przez tę rzekę różnic ujawnia się w całej pełni to, co trwałe i budujące. Ujawnia się wartość przechowywana z pokolenia na pokolenie i przejawiająca się w osobie ludzkiej na sposób właściwy danej kulturze: godność walcząca o swoje człowiecze prawa.

Nie powinno dziwić, że bodajże najmniej groteskową postacią *Matej apokalipsy* jest Hubert, imiennik bohatera Żeromskiego z *Wszystko i nic* oraz *Wiernej rzeki*, który jako figura pamięci walczącej z chaosem odsyła nas do dziedzictwa wartości i losu Olbromskich od porozbiorowego dzieciństwa Rafała po śmierć jego syna Huberta, powstańca styczniowego. W różnicy okoliczności i konkretnych losów zawiera się po raz kolejny świadectwo wiernego, choć niedosłownego zapisu zmienności świata. W tytułowej formule wcześniejszej powieści Konwickiego *Nic albo nic* (1971) można dopatrzeć się, dzięki jej kontrastującemu nawiązaniu do Żeromskiego¹², klucza do zrozumienia wzajemnego oddziaływania na siebie ich światów, ich istotnej obecności – nie wiemy jeszcze, jak trwałej w długim trwaniu

¹⁰ Zob. taki wprost sformułowany sąd (w rozmowie bohatera z Cabanem) w *Matej apokalipsie*, dz. cyt., s. 69.

¹¹ Por. K. Wyka, *Węgiel mojego zawodu*, w: tenże, *O potrzebie historii literatury*, Warszawa 1969, s. 315: „Poniechane karty trwają, czekając, kto po nie sięgnie”.

¹² Por. S. Żeromski, *Wszystko i nic*, w: tenże, *Echa leśne, Wszystko i nic, Puszcza jodłowa*, Warszawa 1929.

kultury. W zdeintegrowanej i niejasnej współczesności Konwickiego jedynym widomyim objawem interpersonalnego kontaktu są niewytłumaczalne, nabyte w całkowitej nieświadomości zadrapania, czyniące bohatera *Nic albo nic* osobą podejrzaną nawet dla samego siebie (a nie mając tożsamości może on być i Darkiem, i na przykład personą autora). Niejednoznaczność tak zaprojektowanej sytuacji określić może tylko jedno słowo: brak.

Natomiast gdy u pędzącego spokojny żywot Rafała zjawia się w środku zimy dawno niewidziany Machnicki, wielki mistrz uśpionej łoży masońskiej, by wezwać go w imię napoleońskiej przeszłości do straceńczego podjęcia na nowo wielkiej Sprawy, ma do ich wspólnej dyspozycji niezatartą pamięć wartości: „tajemnicze pozdrowienie, sekretny znak, wyrażający dwa wielkie pojęcia: »Wszystko« i »Nic«”¹³. I Rafał znów wybiera bezdomność, zostawiwszy małego Huba (Huberta) na wychowanie (jak się okaże, nadzwyczaj skuteczne) Michcikowi, dawnemu towarzyszkowi napoleońskich wypraw. A w *Nic albo nic* Konwickiego tytuł w planie symbolicznym znaczy przeciwnie – brak alternatywy, daremność wyboru. Już jednak w następnej książce, w *Kronice wypadków miłosnych*, pojawia się obraz rosnącego odtąd ciągu figur budzących nadzieję i wolę przetrwania: to znana Konwickiemu od zawsze jego wiarna rzeka, tym razem w roli miejsca pamięci na śmierć i życie. Batorówka rzucona w fale to znak i pamięci, i kłeski, podobny torbie Huberta Olbromskiego z kart *Wiernej rzeki*, to znak niezniszczalnej obecności w niepodzielnym przepływie czasu: „Zdarł z ramienia rzemień i z zamachem cisnął skórzaną torbę, – sekret ojczyzny, – w głębinę. Rzeka plusnęła – na znak – ni to głuchą odpowiedź. Zawarła się. Tysiącem zawinęła fal skarb powierzony. Popłynęła w krętą, prastarą, a wiecznie nową, daleką drogę”¹⁴.

Ileokroć Konwicki wprowadza tematy i motywy, obrazy symboliczne i figury losu¹⁵, które uczestnikom jego pokolenia – jeśli tylko nie nazbyt zaniedbywali edukację szkolną – z dużym prawdopodobieństwem mogły kojarzyć się z twórczością Żeromskiego¹⁶ i z jego romantycznym dziedzictwem, nie czyni tego bezkrytycznie. Widać wyraźnie, że ta twórczość fascynuje go i zarazem uczy kreowania dystansu wobec, cechującej ją w dużym stopniu i ugruntowanej emocjonalnie, jednoznaczności widzenia. A z tego świadomie zbudowanego dystansu czyni potem narzędzie aksjologicznej interpretacji nieoczywistego świata. Bez wątplenia do najbliższych mu należy otwarte zakończenie *Ludzi bezdomnych*.

¹³ Tamże, s. 16.

¹⁴ S. Żeromski, *Wiarna rzeka*, Warszawa 1928, s. 115-116.

¹⁵ Sformułowaniem tym odwołuję się do książki Wojciecha Bałusa, rozważającego problem zbiorowej i indywidualnej tożsamości przede wszystkim na przykładzie malarstwa: W. Bałus, *Figury losu*, Kraków 2002.

¹⁶ Por. T. Konwicki, *Sennik współczesny*, wyd. IV, Warszawa 1970, s. 101: „Siedziałeś przy stole pachnącym świeżym chlebem, objętym sinawym blaskiem karbidówki uczynionej przez siebie z puszeki po konserwach. Czytałeś *Popioły* Żeromskiego, biblię swego pokolenia oprawną w granatowe płótno”.

Ale i nam z kolei nie uda się teraz powtórzyć lektury Żeromskiego tak, by odczytać go pamięcią Konwickiego. Potwierdzi nam się tylko na inny jeszcze sposób przeświadczenie, że już ich najwcześniejsze dzieła podjęły trud ożywiania pamięci zbiorowej. Konwicki także od początku do końca towarzyszy losom polskiej społeczności w czasie sobie współczesnym – jako świadek, ale przecież i jako uczestnik. I może właśnie w tym tkwi tajemnica chwiejnej i niejednoznacznej natury kreowanego przezeń obrazu świata. W porównaniu ze światem Żeromskiego jest on niepodatny na oddziaływanie wyborów między dobrem prywatnym a ogólnym. Uprzedmiotowiona komunikacja między ludźmi zakłóciła bowiem to rozróżnienie, tak niegdyś elementarne. Jest tylko (aż tyle?) wybór między dobrem a złem, a jego kryteria są nieoczywiste, sumienie wymaga wyobraźni. Bohaterowie Konwickiego (na czele z bohaterem głównym, najczęściej personą autora, przejmującym raz po raz funkcję opowiadającego) jednocześnie i reprezentują (współtworzą) tę sytuację, i próbują ją zmieniać.

Począwszy od *Rojstów*, to znaczy od pierwszego świadectwa opowiadającej i opowiadanej pamięci, sięga Konwicki do takich archetypów, symboli, obrazów, słów, które są – które powinny być (a jakże często nie są) – rozpoznawalne w świecie żywej kultury polskiej. Zgodnie z naturą symbolu znaczą one jednakże i w świecie najszerszym. Aby mogły funkcjonować jako znaki wywoławcze pamięci interpretującej rzeczywistość, muszą stać się sygnałami rozpoznania i dialogu między podmiotami.

Zarówno Żeromski, jak Konwicki stoją po stronie tych, co od tysięcy lat nie wierzyli w niezmiennność z góry zaprojektowanego świata. Nad determinizmem dialektycznego bezruchu, głoszonym wbrew praktyce życia przez Zenona Eleatę, zdaje się i współcześnie brać górę przekonanie, że wartością jest ciągłość stanu przemiany, ciągłość życia w nurcie długiego trwania ugruntowanego na świadomości i pamięci. Bergsonowskie pojęcie długiego trwania pozwoliło na nowo zrozumieć procesy historyczne:

Rozróżnienie, jakie czynimy między naszą terażniejszością i naszą przeszłością, jest więc jeśli nie dowolne, to w każdym razie zależne od pola, jakie możemy ogarnąć naszą uwagą. »Terażniejszość« zajmuje akurat tyle miejsca, co ten wysiłek. Gdy tylko ta szczególna uwaga wypuści coś z pola swego widzenia, natychmiast to, co porzuca z terażniejszości, staje się *ipso facto* przeszłością. Jednym słowem, terażniejszość staje się przeszłością, gdy przestajemy przypisywać jej aktualne znaczenie. [...] Chodzi tu o terażniejszość, która trwa. [...] Pamięć nie wymaga więc wyjaśnienia. Albo raczej nie istnieje szczególna władza, której rola polegałaby na zatrzymywaniu przeszłości i przekazywaniu jej terażniejszości. Przeszłość automatycznie zachowuje się sama. [...] Dys-

kusje na temat wolnej woli skończyłyby się, gdybyśmy dojrzeni samych siebie tam, gdzie rzeczywiście jesteśmy, w konkretnym trwaniu¹⁷.

Wielopostaciowy, wymykający się uwadze czytelnika, podmiot opowieści snuty przez Konwickiego, z którym chcemy się identyfikować (i który właśnie taką krytyczną identyfikację, ratującą nas wszystkich swoją nieoczywistością, projektuje), uprzytamnia nam jednak, że w gorzkim rachunku wspólnego losu nawet pamięć kosmiczna na niewiele by się zdała: „Źle trafiliśmy, nie do tego przedziału w nieskończonym ciągu czasu albo istnienia”¹⁸. Ratowanie pamięci zbiorowej, nawet jeśli przywołuje tradycyjne uniwersum symboli, ma sens wtedy tylko, gdy się ją odnosi do konkretnych ludzi. I tak się w książkach Konwickiego dzieje. Cały ten świat, kreowany latami wokół człowieka szukającego swoich mgliście przeczuczanych źródeł, otacza przecież boleśnie pulsującą przestrzenią zapomniane lokalne gniazda w mikroświatach oswojonego krajobrazu. I oto paradoksalnie zdajemy się powracać do tamtego nurtu filozofii dawnych Greków, dla którego najwięcej znaczy stwórca ruch i wieczna przemiana.

Jak u Heraklita, który twierdził, że „Wszystko dzieje się zgodnie z przeznaczeniem, a rzeczy istniejące łączą się na zasadzie przeciwieństw. Wszystko jest pełne dusz i demonów. [...] a wszechcałość płynie jak rzeka. [...] Świat powstaje z ognia i w ogień się obraca, i to się na przemian powtarza przez całą wieczność”¹⁹. Jak u Empedoklesa, który nauczał, że tym, co łączy cztery żywioły – ogień, wodę, ziemię i powietrze – jest miłość; niezgoda jest tym, co je dzieli. Jeśli wierzyć plotkom Diogenesa Laertiosa: „Satyros podaje, że Gorgiasz wedle własnego zeznania był obecny przy tym jak Empedokles uprawiał sztuki czarnoksiężskie”²⁰. Chętniej przyjmijmy za prawdę inne słowa tegoż autora: „Arystoteles mówi, że Empedokles był obrońcą wolności, że obce było mu pragnienie władzy; podobno odrzucił nawet ofiarowaną mu godność królewską”²¹. Aczkolwiek warto może pamiętać, że Empedokles najprawdopodobniej sam zginął w ognistym kraterze Etny.

Dla Mickiewicza i chyba jeszcze dla Żeromskiego narodowa, społeczna pamięć była żywą potencjalną siłą jak lawa. Natomiast Konwicki (*notabene* reżyser *Lawy*, czyli filmowych *Dziadów*) z rozpaczliwą, chociaż jednak czytelną nadzieją, że uda mu się jakoś złączyć swoje rozliczne wcielenia w jedno, opowiada senne wizje wyobrażonych powrotów do zawsze tej samej domowej rzeki (zwanej czasami rzeczką lub strumieniem), która dzięki jego aktywnej i twórczej świadomości broni

¹⁷ H. Bergson, *Myśl i ruch*, wybór artykułów, Warszawa 1963, przeł. P. Beylin i K. Bleszyński, s. 125-126, 130.

¹⁸ T. Konwicki, *Mała apokalipsa*, dz. cyt., s. 95.

¹⁹ Diogenes Laertios, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, przeł. I. Krońska, K. Leśniak, W. Olszewski, Warszawa 1988, s. 520.

²⁰ Tamże, s. 497.

²¹ Tamże, s. 499.

się jeszcze przed wyschnięciem. Materialnie odległa w utraconej ojczyźnie, rozpoznawalna w wielu innych rzekach, których nazwy bywają kamuflażem dla pamięci autora (bohatera, podmiotu opowieści), okazuje się przez swoją nieuchwytność figurą ruchu, niepodzielności zmiany. Wydaje się, że i z tego punktu widzenia wzajemne oświeclanie się filozofii pisarskiej dwóch tak ważnych polskich autorów, Żeromskiego i Konwickiego, przynieść może wiele pożytku. Realistycznie nastawiona proza Żeromskiego, głęboko zaangażowana w obiektywną opowieść o „konkretnym trwaniu” kondycji ludzkiej w niesprawiedliwym świecie, buduje krajobrazy pamięci opartej na w miarę niezaburzonej ciągłości osoby i społeczeństwa. Można przyjąć, że Zenonowy paradoks o Achillesie, który nigdy nie dogoni żółwia, Żeromski odrzuca – jak Bergson²² – na zasadzie oczywistości, w imię obiektywnej prawdy. Konwicki, a zwłaszcza późny Konwicki, coraz to bardziej paradoksalny w swoich podszytych ironią wywodach i wizjach, idzie o krok dalej.

Pozostając przy naszym parabolicznym języku, na zakończenie rozważań powiedzmy, że w świecie kreowanym przez Konwickiego – coraz to wyraźniej i po mistrzowsku odsłaniającym współczesną nieadekwatność powszechnej woli życia i nierównych szans ludzi, zwierząt, a nawet ziemi w kosmosie – nadzieja kryje się w odważnej, niczym nie skrępowanej wyobraźni. Jak w *Małej apokalipsie* Nadzieja (Nadziezda), dziewczyna o tym imieniu, z którą bohater idący na dobrowolną śmierć prowadzi ostatni dialog: „– Kochałam ciebie całe życie. – I ja ciebie, miła, będę kochał tak długo, jak będę mógł”²³. U Konwickiego wizja góruje nad dialektyką²⁴, a wyobraźnia zawsze służy wolności. I ludziom, którym wolność da siłę, by ją przekazywali dalej: „Ludzie, dodajcie mi sił. Ludzie, dodajcie sił każdemu na świecie, kto o tej porze idzie ze mną na całopalenie. Ludzie, dodajcie sił, Ludzie...”²⁵.

Magiczna siła jego literatury nigdy nie rezygnującej, mimo pozorów rozpacz i groteskowego chaosu, kreuje obraz rzeczywistości podarowanej nam jako szansa. Tak, abyśmy mogli współtworzyć świat, w którym – jeśli tylko potrafimy uwierzyć, że „chcieć to móc” (jak w starej legionowej pieśni, jak u tragicznych bohaterów Żeromskiego) – za każdym razem jest ta sama rzeka, a to tylko my wstępujemy do niej coraz to inni, pozostawiający za sobą „ocean spokojny”, po wielokroć opłukiwani proteuszowymi falami czasu.

I wtedy może nawet stać się cud: to żółw dogoni Achillesa.

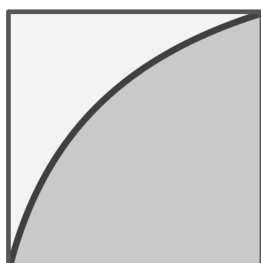
²² H. Bergson, dz. cyt.: „Zenon traktuje ruch tak jak przestrzeń i dzieli go na dowolne odcinki (rozważa ruch, jakby się składał z bezruchów). [...] Mówiłem o ruchu, ale to samo mógłbym powiedzieć o każdej innej zmianie. Wszelka rzeczywista zmiana jest niepodzielna”, s. 110, 117.

²³ T. Konwicki, *Mała apokalipsa*, Warszawa 1979. Kolekcja „Gazety Wyborczej” 34, s. 187.

²⁴ Paradoksalną metafizykę jego światów wesprzyjmy raz jeszcze zdaniem Bergsona: „Jedna z najważniejszych i najgłębszych myśli *Krytyki czystego rozumu* to myśl, że jeżeli metafizyka jest możliwa, to tylko dzięki wizji, a nie dzięki dialektyce”. H. Bergson, dz. cyt., s. 110.

²⁵ Tamże, s. 187-188.

II. EKSPERYMENTY Z IDEA



przełomy
pogranicza
studia literackie

Magdalena Saganiak

(Warszawa)

ESTETYKA RÓŻY STEFANA ŻEROMSKIEGO

Chciałabym, o ile to możliwe, powiedzieć o *Róży* coś nowego. Zadanie to, z jednej strony, po wszystkich ważkich analizach dokonanych na przestrzeni stu lat, zwłaszcza po bardzo obszernych i dogłębnych rozważaniach Stanisława Brzozowskiego, Romana Zimanda i Elżbiety Kalemby-Kasprzak¹, wydaje się bardzo trudne. Z drugiej strony, wobec bogactwa (może także – wobec wewnętrznych napięć czy aporii) samego dzieła dodanie czegoś nowego jest zawsze możliwe.

Ale idzie mi o coś bardziej zasadniczego. Chciałabym pokazać jeszcze jeden klucz do tego dramatu, który otwiera pewną (względnie) nową przestrzeń badawczą i w pozwala w jej obrębie uporządkować niektóre znane już ustalenia, dodając pewne radykalne postulaty i wnioski.

Tą względnie nową przestrzenią ma być doświadczenie estetyczne, potraktowane w perspektywie romantycznej poezji transcendentalnej.

Prowadzone przeze mnie rozważania opierają się na utrwalonych już w piśmiennictwie naukowym rezultatach badań nad *Różą*. Przyjmuję, iż jest to dramat otwarty, synkretyczny (operujący także pozostałymi dwoma rodzajami literackimi), a nawet pewnymi rodzajami pozaliterackimi (jeśli przyjąć, że scena tortur ma charakter reportażowy), oscylujący na granicy różnych gatunków dramatycznych (tragedia, dramat wizyjny, dramat naturalistyczny, misterium) i ukształtowanych historycznie typów dramatu (dramat romantyczny, dramat modernistyczny), wchodzący w rozmaite związki intertekstualne i intersemiotyczne. Otwartość, syntetyczność i synkretyczność to zresztą dobrze znane cechy romantycznej poezji transcendentalnej. Przyjmuję także obecne w literaturze przedmiotu określenie tego dramatu jako transgresyjnego, jeśli rozumieć przez to określenie właśnie zaplanowaną przemianę wewnętrzną, ale nie specyficzne przeżycie zaprojektowane i opisane przez Bataille'a (które – w moim mniemaniu – stoi na antypodach doświadczenia projektowanego przez autora *Róży*).

¹ S. Brzozowski; *Skarga to straszna. (Rzecz o Róży Józefa Katerli)* (pierwodruk w Krakowie w 1919 roku), w: tegoż, *Współczesna powieść i krytyka*, Kraków – Wrocław 1984; tam także pierwszy szkic recenzji: *Dusza orężna. Józef Katerla. „Róża” – dramat niesceniczny*, R. Zimand, *„Róża” – próba lektury*, w: tegoż, *Szkice*, Warszawa 1965; E. Kalemby-Kasprzak, *Teatr „Róży”*, w: tejże, *Prometeusz z przepiórką. Dramaty Stefana Żeromskiego: od Czarowica do Przełęckiego*, Poznań 2000.

Nie wdając się w szczegóły, a jedynie ukierunkowując uwagę, zaznaczam, że typ doświadczenia i przemiany, jaki projektuje Żeromski w tym dramacie (a także w innych obszarach swej twórczości), łączyłabym z typem oddziaływania na widza właściwym dokonaniom teatru Grotowskiego² czy niektórym dokonaniom Gardzienic albo Wierszalina. Byłaby to więc estetyka, którą można łączyć nie tyle z ideami „teatru ogromnego”, ile dwudziestowiecznego teatru awangardowego. W tym sensie przyjmuję, jako niezmiernie trafną, formułę Zimanda, powtórzoną przez Kalembę-Kasprzak w kontekście jej rozważań o polemiczności *Róży* względem *Wyzwolenia*, iż akcja tego dramatu rozgrywa się nie w teatrze i nie w świecie rzeczywistym, ale w nie-teatrze³. W to określenie wplątam dwa momenty. Pierwszy: teatr *Róży* to taki teatr, który wie, że jest teatrem i nie udaje rzeczywistości (jedna z cech teatru awangardowego). Zarazem jednak wie i to, że w przestrzeni teatru może się dokonać coś, dla czego niekiedy nie ma miejsca w realnym świecie: skondensowane, zwielokrotnione, a zarazem oczyszczone i ukierunkowane przeżycie wewnętrzne.

Zagadnienie to wymagałoby szerszych rozważań, które planuję przeprowadzić w innym miejscu. W ramach niniejszego szkicu mogę tylko zaznaczyć, iż owoc tego rodzaju obcowania ze sztuką teatralną można nazwać doświadczeniem estetycznym, choć – dostępne aktorom i widzom – ma raczej charakter wielonurtowego i wielopłaszczyznowego doświadczenia, które niekiedy można nazwać doświadczeniem totalnym, to jest obejmującym wszystkie sfery uczuciowości, świadomości, podświadomości, a nawet – w jakimś zakresie – cielesności. W realnej przestrzeni wewnętrznej odsłania ono i udostępnia pewne stany wewnętrzne, nie zawsze dające się ująć w słowa, a od starożytności poszukiwane i ujmowane jako oczyszczające. Owe stany wewnętrzne to niekoniecznie jakieś myśli czy poglądy, raczej zmiany w światoodczuciu, w rozumieniu samego siebie, w typie relacji do ludzi, w podejściu do swego życia, a nawet w wewnętrznej strukturze osobowości lub w układzie władz poznawczych. Mogą one owocować zmianą w postawach etycznych, w ukierunkowaniu woli, w postawach społecznych. Doświadczenie takie może zaistnieć – w „nie-teatrze” – który mimo wszystko jest pewną

² Związki sztuki Grotowskiego z projektami sztuki romantycznej badam w artykule: *Dramaty Słowackiego w teatrze Grotowskiego*, „Pamiętnik Teatralny” 2000, z. 1/4, str. 374-402.

³ „Sądzimy mianowicie, że autorski komentarz: *dramat niesceniczny*, określa wprawdzie charakter tekstu, z którym czytelnik ma się zapoznać, nie odnosi się jednak do inscenizacyjnych możliwości *Róży*. Wydaje się, że określenie owo pełno dwojakie, a ściślej do siebie przylegające funkcje. Jest ono pierwszą świadomą aluzją tekstu *Róży* do polskiego dramatu romantycznego, a przede wszystkim do *Dziadów*. [...] I w tym zawiązaniu do dramatu romantycznego odnajdujemy drugi sens analizowanego podtytułu-komentarza. Wiadomo bowiem, że *Dziady* czy *Kordian* to były prezentacje sprawy polskiej (a zarazem spraw ogólnoludzkich, „ostatecznych”, i to w wymiarze najbardziej „metafizycznym”). Otóż tekst *Róża* mówi o dramacie i jest dramatem, który rozgrywa się nie na scenie, lecz gdzie indziej – na nie-scenie, nie w teatrze, lecz w nie-teatrze. To znaczy w Polsce. Powiedzmy dokładniej: w Polsce Stefana Żeromskiego” (R. Zimand, „*Róża*” – próba lektury, dz. cyt. s. 15-16).

enklawą wytworzoną przez sztukę. Aczkolwiek ta enklawa nie jest rzeczywistością, to decyzją widza może zostać niejako przyjęta i wprowadzona w obręb doświadczenia wewnętrznego, a wtedy może zaistnieć w obrębie jego życia duchowego z podobnym skutkiem, jak doświadczenia świata realnego.

Zatem tą względnie nową przestrzenią, w której może się dokonać reinterpretacja *Róży*, ma być doświadczenie estetyczne, potraktowane w perspektywie romantycznej poezji transcendentalnej.

Punktem wyjścia moich rozważań będzie pewna obserwacja dotycząca recepcji. Jak wiemy, interpretacje *Róży* wykazują zadziwiającą różnorodność – od wczesnych odczytań, które widzą w dramacie prymitywną agitację partyjną, przez interpretacje, które podkreślają stronę naturalistyczną i realistyczną, do takich, które za oś główną przyjmują wizyjność i misteryjność. Niektórych pozostawia *Róża* obojętnymi, innym przynosi wstrząs, jaki przeżył Stanisław Brzozowski⁴.

Jak są możliwe tak różne odczytania?

Umożliwia je – to moja hipoteza – przede wszystkim szczególnie rys tego dramatu, który wstępnie określe jako osobliwy status epistemiczny, to jest jako osobliwy, niejasny i bardzo skomplikowany status przedstawionego w utworze materiału i prezentującego go podmiotu (dramatu). O przedstawionych w dramacie sprawach trudno powiedzieć, jaką mają rangę, z czyjego wynikają doświadczenia, czy przynoszą wiedzę i jakiego typu. Osobliwość ta – jak postaram się pokazać – wynika z przyjęcia i doprowadzenia do ostatecznych konsekwencji niektórych postulatów sztuki i filozofii romantycznej, którą w tym czasie Żeromski szczególnie się zainteresował (jak wiadomo, czytał on wtedy między innymi dramaty Shelleya i *Chowannę* Trentowskiego). Już w okresie romantyzmu, na przykład u Kierkegaarda, Schopenhauera i Baudelaire'a, postulaty te doprowadziły do szczególnych rezultatów, które w pełni znalazły recepcję w prądzie zwanym modernizmem.

Ograniczając do minimum rekonstrukcję tej części tradycji romantycznej, która w pewien sposób należy także do sztuki modernistycznej, skupię się tylko na jednym jej wątku, a mianowicie na projekcie romantycznej poezji transcendentalnej.

Projekt poezji transcendentalnej pojawia się we fragmentach i aforyzmach Schlegla oraz Novalisa. Wydaje się, że został realizowany w twórczości samego

⁴ „Książka ta tak strasznie jest współczesną, że niepodobna prawie pisać o niej współczesnemu. [...] Ginie pamięć, że książkę tę pisał jeden człowiek, mówi przez nią sama nieprawdopodobna, do szaleństwa przywodząca rzeczywistość i sam ostateczny apel do cudu nie wydaje się nam pomysłem autorskim. [...] Ta książka ma w sobie bezpośrednią wymowę, jaką ma krwawa chusta z głowy robotnicy, skrwawiona, podarta przez nahajki koszula. [...] *Róża* to jest wieść z dna polskiego piekła. Nikt jej nie pisał. Pisały ją jedne po drugim wydarzenia w jednej niezrównanej duszy polskiego artysty. To najsubtelniejsza, najbogatsza z dusz polskich zstąpiła tu w otchłań [...]”. S. Brzozowski, *Skarga to straszna* (*Rzecz o „Róży” Józefa Katerli*), dz. cyt., s. 477.

Novalisa i innych romantyków niemieckich, ale w innej postaci – przez nihilistę Hamanna, a w jeszcze innej – przez piewcę sztuczności – Baudelaire’a. Projekt poezji transcendentalnej pojawia się i w praktyce twórczej polskich poetów romantycznych, zwłaszcza w środkowej i późnej fazie twórczości Słowackiego, u kresu jej rozwoju, prowadząc do swego typu mistycyzmu. Można pokazać, na co nie mamy tutaj miejsca, że zarówno natchniona poezja pierwszej fazy romantyzmu, jak ironiczna poezja drugiej jego fazy oraz mistyczna – trzeciej – wywodzą się z tego samego projektu uprawiania poezji jako *sztuki totalnej*. Projekt ten ma skrajnie różne – i niekiedy – paradoksalne konsekwencje, ujawniające się także – w moim przekonaniu – w *Róży*, która z tego właśnie powodu zajmuje ów szczególny status epistemiczny. Jednak tylko dzięki temu osobliwemu statusowi jest możliwe szczególne doświadczenie, które z braku innego słowa nazwę estetycznym, choć – i w założeniach samego twórcy i w praktycznym oddziaływaniu – wykracza ono daleko poza to, co zwykle określa się jako jądro przeżycia estetycznego, wkraczając raczej w pole szeroko rozumianego doświadczenia wewnętrznego.

Gwoli przypomnienia przytoczę słynny aforyzm 42. Novalisa:

Poezja jest wielką sztuką transcendentalnego uzdrawiania. Poeta jest więc transcendentalnym lekarzem. Poezja gospodarzy bólem i rozkoszą, przyjemnością i przykrością, fałszem i prawdą, zdrowiem i chorobą. Łączy wszystko dla swojego wielkiego celu celów – wyniesienia człowieka ponad siebie samego⁵.

W aforyzmie 31 znajdujemy określenie poezji jako uwznioślenia i powiązania jednostkowego z całością, to jest ludzkością i wszechświatem – poezja jest tam określona jako „najściślejsza wspólnota skończoności z nieskończonością”.

W innych aforyzmach, u Schlegla i Novalisa, poezja romantyczna jest określana jako stan wewnętrzny, w którym poeta (a może nim być potencjalnie każdy), jako istota duchowa zjednoczona z duchowym w swej osnowie światem, mocą wyobraźni obiera kształty dla swego istnienia w wiecznie twórczej duchowej rzeczywistości. W ten sposób powstaje dzieło sztuki, nie tyle jako ekspresja pewnego stanu wewnętrznego, ale jako akt swobodnej kreacji artystycznej, w której urzeczywistnia się materialny kształt – jeden z nieskończonej liczby kształtów możliwych do przeniesienia w rzeczywistość z nieskończonej potencji duszy.

Poezja – tak widziana – staje się nie tyle jakimś utrwalonym w świecie artefaktem, tekstem, dziełem – ile sposobem przejawiania się nieskończonej potencji twórczej i zalecanym sposobem istnienia twórczej duszy (do czego zdolny jest każdy człowiek). Odbiór poezji jest zaprojektowany jako wprowadzenie w podob-

⁵ *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, wyb. i oprac. T. Namowicz, Wrocław 2000, s. 109-110.

ny stan wewnętrzny. Dlatego poezja transcendentalna jest w gruncie rzeczy projektem pewnego doświadczenia, dostępnego zarówno artyście, jak i jego odbiorcy, a nawet projektem pewnego sposobu duchowego istnienia w świecie. Doświadczenie, do którego dąży poezja transcendentalna, ma charakter totalny.

Przypomniałam już sformułowania programu poezji transcendentalnej, które można znaleźć u Novalisa. Podam je teraz w ujęciu, jakie nadał mu sam Żeromski w dzienniku z podróży do Włoch, co charakterystyczne, od razu w zaprzeczeniu:

Nadaremnie wznosi się męczarnia artysty aż do zenitu, by wizję wszechrzeczy materialnym tworzeniem ogarnąć i w dostępnym dla oczu zwierciadle ludzkiemu plemieniu ukazać! Nadaremna jest praca artysty, by w plemię ludzkie tchnąć prawdę, uniesienie bohatera i miłość!

Dzieło jego staje się ozdobą krąganków bogacza.⁶

Charakterystyczne słowa i sformułowania w tej wypowiedzi wskazują na główne kierunki transcendentalnej sztuki romantycznej: „wizja”, „wizja wszechrzeczy”, która ma być objęta „materialnym tworzeniem” i „ukazana w zwierciadle dostępnym ludzkiemu plemieniu” – jako zadanie artysty, wznoszącego się „aż do zenitu” – w „męczarni”. Zatem – tak jak w poezji romantycznej – źródłem sztuki ma być wizja – pochodząca zapewne z doświadczenia wewnętrznego, a jej przedmiotem – po prostu wszystko, całość rzeczywistości, dostępna jako całość tylko w doświadczeniu wewnętrznym. Wizja wewnętrzna – aczkolwiek obejmuje coś niezmiernego – daje się jednak ogarnąć materialnym tworzeniem – przybiera pewne skończone formy dostępne ludzkim zmysłom – to jest rozmaite formy dzieł sztuki. Ale praca artysty okazuje się daremna. Nie dlatego jednak, że wznosząca się do zenitu męczarnia artysty nie może osiągnąć swego celu – lecz dlatego, że napotyka na obojętność lub duchową niezdolność odbiorcy.

Czy jednak sztuka – taka, jaką widzi ją Żeromski, rzeczywiście może być nazwana transcendentalną?

Rozważmy ową transcendentalność sztuki najpierw w jej macierzystym kontekście, to jest u Novalisa. Autor *Uczniów z Sais*, który czytał Kanta, zaprojektował poezję jako sztukę transcendentalną. Zamierzony przez Novalisa związek z myślą Kanta jest prawdopodobnie taki. U Kanta rozum bada swoje ograniczenia i rozpoznawszy je, odnosi nad nimi zwycięstwo, ujmując ściśle zakres swego poznania i odgraniczając je od tego, co niepoznawalne. W ten sposób zajmuje właśnie pozycję transcendentalną. U Novalisa władzą poznającą i tworzącą jest nie sam rozum, ale wszystkie władze poznawcze człowieka, czyli „poezja transcendentalna”. Jest ona rozumiana jako dyspozycja (potencja), we fragmencie 49 – jako geniusz, a w 47

⁶ Magdalena, w: S. Żeromski, *Elegie i inne pisma literackie i społeczne*, red. W. Borowy, Warszawa 1928, s. 272; wypowiedź w związku z obejrzeniem obrazu Ribery *Zdjęcie z krzyża*.

– jako połączenie filozofii i poezji. Poezja transcendentalna ma przewyciężyć to, czego nie może przewyciężyć transcendentalny rozum. Ma rozpoznać wszystkie obszary doświadczenia ludzkiego – także te niedostępne rozumowi ludzkiego – jego ograniczenia – a w ten sposób wynieść człowieka ponad to, co go ogranicza, ku nieskończoności. Transcendentalna poezja romantyczna jest zaprojektowana jako działanie samorzutnej siły, będącej podstawą duchowej ludzkiej wolności. Siła ta sama ustanawia swój stosunek do wszystkiego i do samej siebie.

Rozważmy teraz pokrótce konsekwencje takiego pomyślenia zadań poezji.

Jak wykazują badania ostatnich lat, ten wielce obiecujący projekt poezji transcendentalnej prowadzi do trudnych do przewyciężenia aporii⁷. Jeśli poezja to pewien stan, a ujęcie tego stanu daje możliwość poezji transcendentalnej, która ma być wyniesieniem się ponad siebie, to poeta staje się kimś, kto ma siebie kształtować. Może się odbywać poprzez spontaniczne akty twórcze, z których mają się rodzić dzieła sztuki jako twory organiczne. Może się to jednak odbywać poprzez samoobserwację i samotworzenie, które jednak niszczy pierwotną jedność jaźni, wytwarzając dystans do siebie samego. Dystans ten może się manifestować w autotematyzmie sztuki (w dziele sztuki mówi się o tym dziele lub o sztuce) lub w ironii. Ekspansja ironii w sztuce romantycznej, obserwowana w Niemczech między innymi u Tiecka i Heinego, a w Polsce u Słowackiego, Krasińskiego i Norwida, jest prostą konsekwencją ujęcia sztuki jako samoświadomej aktywności wyobraźni artysty, przytomnego pracy swojej wyobraźni i tego, iż jego wytwór jest właśnie jego własnym tworem, który mógłby przecież przybrać inny kształt. Ironia jest właśnie znakiem dystansu do własnego tworu słownego, który jawi się jako niekonieczny, zawisły od woli twórcy (manifestuje się to między innymi w poemacie dygresyjnym), tymczasowy, także – sztuczny.

Tym samym projekt twórczości jako nieskrępowanej aktywności wewnętrznej – popada w aporię. To, co miało prowadzić do naturalności, prowadzi do sztuczności. Stąd konsekwencją sztuki romantycznej jest zarówno dandys – wolny twórca samego siebie, jak i poeta-natchnieniec. Ironista tak samo jak mistyk. Bo, jak wykazują badania, wielcy twórcy romantyczni szukają mocniejszego ugruntowania doświadczenia wewnętrznego – i wchodzą na drogę poszukiwań mistycznych – próbując znaleźć źródła niepowątpiewalnej prawdy w doświadczeniu Boga.

Projekt totalnej, transcendentalnej sztuki romantycznej ma także inną charakterystyczną konsekwencję. Projekt sztuki romantycznej, jak wiemy, ściśle łączy się z projektem romantycznego poznania, dającego zdecydowany prymat doświad-

⁷ Aporie poznania romantycznego badają między innymi prace: J. Ławski, *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005. Wewnątrz projektu podmiotu romantycznego obserwuje te aporie w związku z wątkami nihilistycznymi w filozofii i literaturze XIX i XX wieku Mateusz Werner: *Wobec nihilizmu. Gombrowicz i Witkacy*, Warszawa 2009, zwłaszcza rozdz. I: *Nihilizm*, s. 35-51.

czeniu wewnętrznemu, ale zakładającemu specyficzną łączność poznającego podmiotu z całością świata, ujmowanego w wizji, według słów Żeromskiego, jako „wizja wszechrzeczy”.

Punkt wyjścia w takim poznaniu jest zwykle hermeneutyczny, tak jak u Schellinga, a także Hegla (chodzi tu, oczywiście, o szersze rozumienie hermeneutyki, nie w sensie prądu reprezentowanego przez Schleiermachera, Diltheya, Heideggera, Ricoeura), w późnej fazie myślenia Mickiewicza i Słowackiego, przypuszczalnie także u Żeromskiego. Chodzi o to, by człowiek, który jest częścią świata (rozumianego we wszystkich wymiarach, tj. świata przyrody, kultury, narodu), doszedł do poznania siebie jako części tej wielkiej całości – i jako cząstki poznającej to, co poddaje się rozumieniu: widzeniu, odczuwaniu i uświadomieniu.

Jak poznać świat jako całość, a siebie – jako jej część? Jak jest możliwe ujęcie tej wielkiej całości – i co nią jest – dla Żeromskiego? Wydaje się, że dla Żeromskiego ową całością jest przede wszystkim świat przyrody, historii i sztuki, a wyróżnionym centrum – może także ujmowanym jako nieskończone – jest Polska – rozumiana jako pewna duchowa rzeczywistość, obejmująca przeszłość, teraźniejszość i przyszłość narodu, wszystkie warstwy tworzącej go społeczności, lecz także poszczególne indywidua, przeszłe, teraźniejsze i przyszłe – myślące, czujące, zajmujące w tej społeczności swoje miejsce⁸. Ujęcie tak pomyślanej całości – możliwe jest tylko jako dzieło otwarte.

W okresie romantyzmu – i w *Róży* Żeromskiego – otwartość może być realizowana jako wizyjny, synkretyczny dramat fragmentaryczny.

Pomijając wizyjność i fragmentaryczność, z pewnych względów zajmę się tylko synkretycznością *Róży*. Przypomnę, że badacze dopatrzili się w *Róży* tragedii i misterium (na opozycyjność tych form gatunkowych zwraca uwagę Kalemba-Kasprzak), dramatu wizyjnego i reportażu, realizowanych w żywiole, który ma zarówno cechy dramatu, jak i liryki, a także epiki. Ową synkretyczność teraz potraktuję jako czytelny przejaw wskazanego przeze mnie projektu poezji transcendentalnej.

Wielu badaczy zastanawiało się, jak w jednej (organicznej) formie *Róży* może się zawrzeć tyle gatunków i rodzajów literackich. Każdy gatunek literacki to nie tylko projekt komunikacji między nadawcą i odbiorcą, ale także projekt stosunku ich obu do przedstawionej w dziele sztuki treści. Zatem różnica punktów widzenia i sposobów usytuowania świadomości względem opisywanych czy ukazywanych wypadków daje właśnie różnicę rodzajów literackich. Dlatego *Róża* jako forma dramatu otwartego swobodnie wchłania wiele rodzajów i form gatunkowych, albowiem nic nie może zmusić wolnej świadomości twórczej, aby nie zmieniała

⁸ Zob. „Wista” Stefana Żeromskiego – misterium przyrody i historii, w: *Czytanie modernizmu, studia* pod red. M. Olszewskiej i G. Bąbiaka, Warszawa 2004, str. 313-329.

punktów widzenia. Tego rodzaju aktywność – wedle projektu poezji transcendentalnej – jest właśnie jej istotą. Świadomość (romantyczna) to jest właśnie ta samorzutna siła, która ustanawia swój stosunek do wszystkiego i do samej siebie.

Zatem wielorodzajowość i wielogatunkowość jest obrazem pracy świadomości, ustawicznie poszukującej właściwego punktu widzenia. Jaki punkt jest najbardziej pożądanym? Taki, z którego widać byłoby całość, po prostu wszystko. Jaźń, która jest całością, powiązana ze świadomością, która też jest swego rodzaju jednością (choć w to czasem można wątpić), wychodzi od odczucia całości i do niej zdąża. Ten właśnie model widzimy zarówno u Schellinga w *Systemie idealizmu transcendentalnego* – jak i – w bardzo rozwiniętej i niezmiernie spektakularnej formie – u Hegla. W inny sposób – u mistycznego Słowackiego, a także Cieszkowskiego, Krasińskiego i Trentowskiego (tych dwóch ostatnich zalicza się niekiedy do tzw. prawicy heglowskiej). Dynamika samej myśli romantycznej o jaźni – jak wykazuje między innymi Abrams⁹ – jest taka, iż prowadzi od postulatu oparcia wiedzy i sztuki na doświadczeniu wewnętrznym – do systemu idealizmu transcendentalnego właśnie, do którego dochodzą różni myśliciele i twórcy tej epoki, na drodze własnych przemyśleń, niekoniecznie czerpiąc bezpośrednio z obcych wzorów.

Żeromski, wkraczając na drogę czerpania z doświadczenia wewnętrznego – przebywa ją także, postępując śladami polskich twórców romantycznych, ale nie w sensie kopiowania figur myśli czy form świadomości i samoświadomości – miał na to wystarczająco własnej wyobraźni – ale w sensie postępowania podobną drogą rozwoju wewnętrznego i rozwoju form wyobraźni twórczej.

Wyobraźnia twórcza Żeromskiego – wychodząc od własnej jedności – (prawdopodobnie) zdąża także do jedności, lecz obdarzonej wyższą już świadomością, wzbogaconej doświadczeniem poezji transcendentalnej. Jak na dramat ekspresjonistyczny przystało, *Róża* może być w całości uważany za ekspresję subiektywnego wnętrza, taką jednak ekspresję – a właśnie o to chodzi – która w procesie ekspresji formuje się, to jest swobodnie tworzy pewne formy: fabuły, pejzaże, symbole – a zatem obiektywizuje i intersubiektywizuje, choć jednocześnie – wyobcowuje z pierwotnej jedności. Obecność tzw. form reportażowych (obok wizyjnych) bynajmniej nie kłóci się z tą pracą wyobraźni czy jaźni, która – będąc zdolną do obserwacji wnętrza – jest także zdolna do obserwacji świata względem niej zewnętrznego, z którym się wiąże więzami miłości, przyjaźni, obowiązku, zachwyty, sprzeciwu – i zatem staje się – z własnego wyboru – jego częścią. Opisy brutalnego przesłuchania w *Róży* nie są bynajmniej reportażem. Przeciwnie – są świadectwem dokonanego z pełną wolą przyswojenia sobie i tej części świata jako tej, z którą tworzy się więzy, za którą podejmuje się odpowiedzialność, którą obejmuje się

⁹ M. H. Abrams, *Formy wyobraźni romantycznej*, przeł. P. Graff, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 1.

wolą, uczuciem i rozumem – której sposobu i celu istnienia docieka się we wnętrzu jako swojej własnej sprawy.

Ale świat *Róży* ma przynajmniej dwa poziomy. Pierwszy z nich można nazwać poziomem świadomości indywidualnej, reprezentowanej przez poszczególnych bohaterów. Poziom ten jest ujęty antynomicznie, jako przeciwstawiające się sobie różnie ukształtowane świadomości różnych bohaterów. Wprawdzie świadomość i światoodczucie Czarowica ma tutaj miejsce wyeksponowane, to jego świadomość jest wybierana, by ukazać widzowi pejzaż wewnętrzny czy immanentny świat sztuki. Niemniej nie jest to dramat, w którym dominowałaby jedna świadomość, a inne towarzyszyłyby jej dla tego tylko, by ona jedna mogła się zaprezentować.

Drugi poziom – to poziom świadomości ponadindywidualnej – reprezentowany przez Bożyszczę. Jest to zarazem – według mojej hipotezy – poziom świadomości transcendentalnej.

Bożyszczę może towarzyszyć każdemu z bohaterów, a także im wszystkim – jako zbiorowości. Warto zwrócić uwagę, że Bożyszczę jest dla każdego z bohaterów partnerem czułym, wiernym, doskonale rozumiejącym, a zarazem ironizującym. Niekiedy przedstawia się jako istność z bohaterem tożsamy. Dlatego Bożyszczę można przede wszystkim uznać za przejaw własnej samoświadomości bohaterów – jej znakiem firmowym – jest ironia, wierna towarzysząca wszelkiej samoświadomej działalności.

W ujęciu Żaromskiego, Bożyszczę ujawnia się także jako siła, która jest w stanie nadać kształt wszelkim wysiłkom człowieka, jakie można by nazwać twórczością, także wysiłkom kształtowania swego życia i wszelkich relacji z ludźmi:

GŁOSY

Dajmonijonie! Ty, który posiadasz miarę przestrzeni między nieskończonością pomysłu a nicstwem zniszczenia, o mocny popleczniku naszego smutku w samotności!...

[...] Sędzio! Połóż na sprawiedliwej szali pracę naszą skradzioną, męstwo nasze nadaremne i wytrzymałość naszego cierpienia!...

Bożyszczę jest też formą ujawniania się woli i pragnień człowieka, który dąży do zdobycia poznania pełnego, poprzez rozszerzenia swojej świadomości do granic wszechrzeczy:

GŁOSY

Ty, któryś jest wiekuiłą żądzą wszystkości, któryś jest wieczny głód, daremnie pożądający, któryś jest bunt głęboko ukryty – ratuj serca zemdlale.

BOŻYSZCZE:

O, rodzie ludzki, nie mogę się stać niczym innym, jeno człowiekiem [*Róża*, 28-29].

Ukazuje go przede wszystkim motto dramatu, będące fragmentem z roku 1821, charakteryzujące *immortal Deity* jako istotność, której tron znajduje się w głębiach ludzkiej myśli. *Deity* jest potężną siłą, która czyni człowieka zarówno tym, czym jest, jak i tym, czym nie jest, czym mógłby być i czym być musi.

Dlatego Bożyszczce jest swego rodzaju wizyjną hipostazą transcendentnego ujęcia człowieka przez siebie samego. Tym samym jest także hipostazą transcendentnego ujęcia sztuki, która widzi swoje własne podstawy, możliwości, ograniczenia i formy. Tej sztuki – która miała wynieść człowieka ponad jego ograniczenia – ku nieskończoności.

Jednak Bożyszczce nie jest świadomością absolutną, nie jest czymś w rodzaju heglowskiego ducha absolutnego, który przekracza ograniczenia ducha subiektywnego, a nawet ducha obiektywnego, i osiąga świadomość całości. Bożyszczce można porównać tylko do heglowskiego ducha obiektywnego, który – u Żeromskiego – jest niczym innym, jak jedną z form ducha człowieka.

– O, rodzie ludzki, nie mogę stać się niczym innym, jeno człowiekiem.

Bożyszczce – jest to świadomość – posługując się poręcznym językiem heglowskim – wystarczająco wyalienowana z ducha subiektywnego – by mogła już zająć obiektywne względem niego stanowisko, a zarazem jeszcze wciąż z nim tak silnie zrośnięta, że jest tylko jedną z form jego istnienia, ujawniającą się w akcie twórczym¹⁰.

W ujęciu Heglowskim duch absolutny, reprezentowany między innymi przez filozofię samego Hegla, ujmując wszystko jako swoją własną formę – doprowadza cały świat ponownie – w świadomości – do jedności – przywracając go jako całość. U Żeromskiego nie ma żadnej postaci ani tworu, który w świecie, nazwanym przez Zimanda nie-teatrem, reprezentowałby siłę analogiczną do heglowskiego ducha absolutnego. Przeciwnie – świadomość, która rozpoczęła pracę wyłaniania z siebie form – pozostaje boleśnie rozbita.

¹⁰ Inaczej, lecz także nawiązując do historyzmu Hegla, pisze o Bożyszczu Stanisław Brzozowski: „Ale Katerlę uwodzi jego uosobienie dziejów – Bożyszczce. Bożyszczce w *Róży* to może najwłaściwiej będzie tak określić: dusza danego człowieka na tle całej dotychczasowej duszy ludzkości. [...] / Bożyszczce Katerli jest prawie pozytywistycznie trzeźwe i w tym jest jego błąd, bo człowiek historycznie głębiej sięga w nieznanne, niż to wyraża jego myśl. / Bożyszczce nie wyraża historii i nie może się nią rozporządzać. / Każdy historyczny gmach ludzkości trzymał się na ludzkim wysiłku, na pewnym ukształtowaniu zbiorowej woli. [...] / Utrzymująca życie danego narodu praca jego jest w swym ukształtowaniu najgłębszym s ł o w e m, w niej to, co jest – staje się człowiekiem, tu jest uczłowieczony absolut. / Odczuć duszę dziejów, to umieć odczytać to tajemne słowo: Bożyszczce zna już tylko to, co zostało na tym pniu zrodzone. Rozporządza ono wypowiadającą się psychiką ludzkości, jej pamięcią o sobie. Kłamie, kiedy mówi, że może być tylko człowiekiem. Nie jest niczym od człowieka odrębnym. Jest »Bożyszczcem«. / Nie to zaś jest nam potrzebne, byśmy nie zostali zapomniani, byśmy dokonali swego czynu” (*Skarga to straszna*, dz. cyt., s. 491-2).

Co mogłoby ją scalić? Co jest dla Żeromskiego całością, której poszukuje, do której dorastają indywidualni bohaterowie, ku której mogła by wyjść rozwijająca się samoświadomość Bożyszczka?

Mogłaby nią być może tylko Polska – rozumiana zawsze jako duchowa istota – lecz czy Polska – chociażby tylko jako duchowa całość – oddziałuje i istnieje? Chociaż bowiem jest możliwe wchłonięcie Polski w obręb dzieła sztuki – symboliczne, artystyczne, ale też i realne – bo można poszerzać granice świadomości i uczucia, i obejmować nim, jak to czynił Konrad, nie swoją jaźń, ale także i inne – to jednak nie można jej ująć z perspektywy jakiegoś ducha absolutnego, póki ona sama, Polska, to jest pewna wspólnota duchów – tej samoświadomości nie posiada. Bowiem – mówiąc o tej sytuacji hermeneutycznej w terminach Heglowskich – rozwijający się w kulturze duch ma tylko tyle samoświadomości, ile jej wypracuje. Nie można narodowi nadać jednolitej samoświadomości, skoro składa się ze świadomości tak różnych, tak od siebie odległych, tak nawet skonfliktowanych. I gdyby nawet przyjąć, że owe skonfliktowane świadomości są tylko wariacjami na temat możliwej polskiej mentalności czy duchowości – Żeromski szanuje ich niepowtarzalność, indywidualność i wolność. Scalić ich – w tym momencie rozwoju – nie może nikt. Nie może tego zrobić nawet ktoś obdarzony taką siłą twórczą i taką mocą oddziaływania, jak Żeromski. Nie może – a jeszcze bardziej – nie chce tego zrobić.

Wielki projekt poezji transcendentalnej, która wychodząc od jedności jednostkowego ducha chce dojść do jedności „wszechrzeczy”, nawet jeśli jest to tylko „Polska wszechrzeczy”, napotyka na opór samej materii duchowej. Poezja transcendentalna, której zadaniem było wyprowadzenie całego świata z doświadczenia wewnętrznego, pokazanie jego różnorodności i ponowne scalenie go jako całości – ukazanej w perspektywie sztuki – dającej poznanie i świadomość – nie jest w stanie spełnić swego zadania.

Można wprawdzie pomyśleć dramat, który wyprowadza sprzeczne tendencje z jednego punktu – z jakiejś nie rozpoznanej jeszcze jaźni – doprowadza do rozczłonowania i rozbicia tej jaźni na różne podmiotowości – a następnie scala je za pomocą jakoś odnalezionej podmiotowości nadrzędnej. Cóż, dla wizjonera, jakim był Żeromski, nie musiałyby to być niewykonalne. Nie chodzi tutaj jednak o wizję, lecz o rzeczywistość rozpoznawaną w doświadczeniu wewnętrznym. Jest ona w poznaniu wewnętrznym rozpoznawana, lecz od niego nie zależy. Nadrzędna świadomość – w świecie duchowym Żeromskiego – nie istnieje. Poezja transcendentalna nie osiąga poziomu nadrzędnej świadomości, do którego miała dotrzeć. Nie osiąga ani pełni, ani jedności – w owej nowej pożądanej świadomości. Żądza wszytkości, tak charakterystyczna dla człowieka, pozostaje niezaspokojona. Jedność nie zostaje osiągnięta.

Może dlatego, jak twierdzą niektórzy, dramat jest nieudany, wewnętrznie rozprzęgnięty, wadliwie zbudowany. Lecz może to właśnie jest jego siłą. Nie problem to bowiem – dla twórcy obdarzonego wyobraźnią, obmyślić formę, która byłaby się doskonale spełniła jako forma otwarta. Ale Żeromskiemu najwyraźniej chodziło o co innego – o prawdę o Polsce – rozpoznawaną przede wszystkim w doświadczeniu wewnętrznym, choć tak zorganizowanym, że obejmującym dostępne formy doświadczenia zewnętrznego.

Widocznie nie można scalić doświadczenia wewnętrznego w oparciu o naród jako o najwyższą dostępną formę samoświadomości.

Róża jest nie tyle klęską Żeromskiego jako dramaturga – przeciwnie – z tego zadania wywiązał się znakomicie. *Róża* jest raczej świadectwem klęski Żeromskiego jako artysty polskiego, zaangażowanego bez reszty w miłość do swego narodu. Jako dramat jest *Róża* porażającym doświadczeniem człowieka, próbującego uzyskać samoświadomość i tożsamość – dla siebie i dla innych – w oparciu o realne doświadczenie społeczne i narodowe. Jest to dramat człowieka, który daremnie chce zbudować ponadindywidualną duchową całość – której mógłby stać się częścią – na zrębie istnienia w historycznie ukształtowanym społeczeństwie polskim początku XX wieku.

Niemniej *Róża* ukazuje ten właśnie ruch indywidualnej świadomości, pragnącej przekroczyć swoje ograniczenia – w świadomości ponadindywidualnej. Ruch, który zdąża od jednostkowej ekspresji – do wizji ogólnie ważnej. Ruch transcendentálny – próbujący wyjść z kręgu jednostkowego świata wewnętrznego – do świata ponadindywidualnego. Ruch dźwigający podmiotowość z poziomu jednostkowości do poziomu świadomej i posiadającej samoświadomość zbiorowości.

Można wszystko z tego dramatu odrzucić, ale nie ten wewnętrzny ruch ducha. Przyjęcie owego ruchu na siebie jest – w moim przekonaniu – podstawą owego niepowtarzalnego doświadczenia estetycznego, które proponuje *Róża* Żeromskiego.

Jest to działanie tak ważne i tak elementarne, że Brzozowski słusznie mógł powiedzieć: tego nikt nie napisał. To trzeba napisać w sobie samemu.

Grażyna Legutko

(Kielce)

ODWIECZNE PRAWDY, DYLEMATY ETYCZNE
I RADYKALIZM SPOŁECZNY
W *PONAD ŚNIEG BIELSZYM SIĘ STANĘ*
ŻEROMSKIEGO

Trzykrotna klątwa, czyli tragiczny patos

„Za to, żeś poszedł na grobę ze zbrodnią w sercu, przeklinam! Bodaj ci te nogi, które cię tam poniosły, połamało i odjęło! [...] bodaj ci te ręce połamało i odjęło! [...] bodaj ci podły język zniszczyło! Masz!”¹ – owe okrutne słowa despotycznej matki skierowane do ukochanego syna efektownie zamykają akcję I aktu *„Ponad śnieg bielszym się stanę”*. Ich dramatyzm intensyfikuje dochodzący zza okien kresowego dworu „dziki, nienawistny, złorzeczący krzyk ludzi” (s. 45), a także postać wyniosłego chłopca, który niesie na spotkanie dziedzica zwłoki utopionej dziewczynki – tragiczny dowód „pańskiej” winy. Trzykrotna klątwa rzucona na jedynaka nie jest zresztą pierwszą i ostatnią, jakiej dokonuje apodyktyczna ziemianka z Kresów. Nieco wcześniej przeklina ukochaną syna, która przeczuwa („z utajoną rozkoszą”) śmierć swego niechcianego narzeczonego, na koniec zaś – samą siebie². We wszystkich trzech przypadkach przekleństwa się spełniają, a wina zostaje ukarana.

Przywołana scena prócz patosu, przejawiającego się w podniosłym przedstawieniu wyjątkowej sytuacji, kryje *in nuce* najważniejsze sensory i ideowe utworu. Zasugerowane jest w niej bowiem zerwanie więzi rodzinnych, prowadzące do jednostkowej alienacji i destabilizacji domowego ogniska, jak unieważnienie mitu solidaryzmu społecznego, pokazujące rzeczywistą przepaść między dworem a wsią, będące zarazem prologiem przyszłego konfliktu; słowem, odbiorca dostaje wyraźny sygnał dotyczący destrukcji dotychczasowego ładu i wartości świata ziemiańskiego.

¹ S. Żeromski, *Ponad śnieg bielszym się stanę*, w: tegoż, *Dzieła*, pod red. S. Pigoń, t. 4: *Dramaty*, Warszawa 1957, s. 43-44. Dalsze cytaty podaję za tym wydaniem, zaznaczając w nawiasie numer strony.

² Mówi: „Niech ta sama ślepa siła, jakkolwiek się nazywa, wojna czy rewolucja, odgryzie mi ręce i nogi, zagasi wzrok i odejmie słuch, która moje przekleństwo spełniła” (s. 115).

Dramat Żeromskiego, dedykowany Juliuszowi Osterwie, „niezrównanemu artyście i reżyserowi”, jest w dużej mierze utworem patetycznym, a także tragicznym. I to nie tylko z powodu zachowań i widowiskowych gestów matki, które zwiastują jakąś wielką tragedię zbrodni i kary w stylu starogreckim. Jego inscenizacja teatralna, inaugurująca działalność Reduty³, okazała się wydarzeniem spektakularnym. Przedstawienie utrzymywało się w repertuarze przez pięć lat⁴, mimo iż nie cieszyło się najlepszą opinią krytyki literackiej. Oceniający zarzucali autorowi brak spójności kompozycyjnej, „retorykę powieściową”, pozbawienie odpowiedniej motywacji działań bohaterów, błędną koncepcję tragizmu, brak pogłębienia psychologicznego, podporządkowanie problematyki niejasnej idei, nadmierne „skrótów sceniczne”, rozdźwięk między ekspresją i treścią⁵, wreszcie eklektyzm, polegający na łączeniu różnych konwencji gatunkowych i stylistycznych (tragizm aktu I klócił się, zdaniem wielu, z naturalistyczno-mieszkańskim charakterem aktu II, akt III z kolei zatracił publicystyką, wnosząc natrętne treści polityczno-społeczne)⁶. Ironizowano na temat: „operowej kłątwy” matki, „starogreckiego fatalizmu”, drobnomieszkańskiej „dulszczyzny”, utopijnej wiary w „mesjaniistyczne posłannictwo Polski”, ponurej „dostojewszczyzny” itd.

Dlaczego zatem spektakl tak długo przyciągał uwagę widzów i nie schodził z afiszów teatralnych? W czym tkwiła siła oddziaływania tego słabego artystycznie utworu?⁷ Czy rzeczywiście problem niedostatku warsztatu dramaturgicznego

³ Uroczyste otwarcie nowej sceny nastąpiło w rocznicę powstania listopadowego, 29 listopada 1919 roku.

⁴ Sztuka odniosła wielki sukces – grano ją w Warszawie 226 razy, co było ewenementem w historii scen teatralnych stolicy. Uwagę widzów przyciągała niekonwencjonalna gra aktorów (rezygnujących z indywidualnych popisów artystycznych i nastawionych na pracę zespołową), skromna inscenizacja, ascetyczna charakterystyka postaci, nastrojowość, wydobywanie najdrobniejszych niuansów psychologicznych oraz kameralność przedstawienia (odbierana wówczas jako prawdziwa rewolucja artystyczna), polegająca na likwidacji dotychczasowego dystansu między sceną a widownią (aktorzy występowali wprost na podłodze, bez podwyższenia). Zob. J. Szaniawski, *Reduta*, w: tegoż, *W pobliżu teatru*, Kraków 1956.

⁵ Wnikliwa badaczka dramatów Żeromskiego, E. Kalemba-Kasprzak, ową niekonsekwencję artystyczną dramaturga („zakłócenie koordynacji planu wyrażania i planu treści”) traktuje jako „szczególną konsekwencję, jeśli się ją rozpatruje z punktu widzenia kryzysu gatunków i idei w sztuce europejskiej XX w.”, samego zaś twórcę nowej propozycji teatralnej (dramatu idei), przekraczającego sceniczne i teatralne normy gatunkowe, postrzega jako „rewelatora jakiejś prenowatorskiej postawy, zapowiadającej jakby możliwości wynikające z wyczerpania form gatunkowych”. Taż, *Z jakiego teatru uciekła „Przepióreczka”? (O problemach przestrzeni teatralnej w dramacie Żeromskiego)*, w: *Dramat i teatr dwudziestolecia międzywojennego*, pod red. J. Popiela, Wrocław 1992, s. 70 i s. 72.

⁶ Na temat recepcji „*Ponad śnieg...*” zob. S. Eile, *Legenda Żeromskiego. Recepcja twórczości pisarza w latach 1892–1926*, Kraków 1965; *Kalendarz życia i twórczości Stefana Żeromskiego*, oprac. S. Eile i S. Kasztelowicz, Kraków 1976; M. Białota, *Dramaty Żeromskiego w Reducie. Z zagadnień inscenizacji i recepcji krytycznej*, Wrocław 1989 (rozdz. *Wokół premiery „Ponad śnieg bielszym się stanę”*).

⁷ Sam Żeromski zdawał sobie sprawę z niedostatków artystycznych „*Ponad śnieg...*”. Pisał do T. Trzcńskiego, że dokładnie widzi jego słabe strony (list z 5 marca 1920 r.) i nazywał dramat „sztuczny” (list z 31 marca 1920). Zob. S. Żeromski, *Pisma zebrane*, pod red. Z. Golińskiego, t. 39, *Listy. 1919–1925*, oprac. Z. J. Adamczyk, Warszawa 2010, s. 50 i s. 54.

uznanego powieściopisarza jest kwestią, którą warto dziś jeszcze roztrząsać? I wreszcie, zadajmy pytanie podstawowe, z jakich względów utwór jest atrakcyjny dla współczesnego odbiorcy (jeśli jest)?

Zacznijmy od oczywistych ustaleń i skojarzeń. Problematyka „*Ponad śnieg...*” – skupiająca się na uniwersalnym zagadnieniu dobra i zła – obejmuje trzy wymiary tekstu: od początku na opis realistyczny (prezentujący tragedię polskiego ziemiaństwa) nakłada się siatka znaczeń mitycznych i symbolicznych, a nad czasem rzeczywistości realnej (wojna polsko-bolszewicka i lata ją poprzedzające) nadbudowywana jest symboliczna czasoprzestrzeń mityczna. Uważny czytelnik, rozpoznając w dramacie Żeromskiego tematy i sytuacje zaczerpnięte z klasyki literackiej, znajdzie wśród nich zarówno dylematy ibsenowskie (choćby problem zdrady małżeńskiej, prawdy i fałszu), jak zagadnienia typowe dla pisarstwa Fiodora Dostojewskiego (z nadrzędną kwestią zbrodni i kary), wątki eksploatowane przez Augusta Strindberga (zmiennosc relacji: pan – sługa, motyw kobiety modliszki) i twórców rodzimych (Adama Mickiewicza czy Gabrieli Zapolskiej). Poczucie się więc komfortowo w przestrzeni kontekstów literackich znanych mu i bliskich. Łatwo też wytropi odwieczne prawdy i ogólnoludzkie sensy – ten realistyczny w gruncie rzeczy dramat porusza przecież stary jak świat problem winy i kary, miłości i niewierności, egoizmu i altruizmu, upadku i odrodzenia, przemiany zła w dobro, odkupienia i cierpienia, które oczyszcza, a zarazem uszlachetnia. Zaciekawicę go mogą ponadto przywoływane w dramacie mity, które ulegają rozbiciu. Już w początkowym opisie przestrzeni mamy wszak do czynienia z toposem ziemiańskiej arkadii, mitem Soplicowa.

Scena przedstawia bogato umeblowany pokój w dostatnim, „starym dworze na kresach wschodnich” (s. 7), z cennymi obrazami na ścianach, portierami w drzwiach, wielką szafą biblioteczną pełną książek i manuskryptów, imponującym kominkiem, wybudowanym w staroświeckim stylu, oraz dużym oknem tradycyjnie zastawionym kwiatami. Przy bliższym oglądzie prezentowana przestrzeń nie jest jednak tożsama z klasycznym *locus amoenus*, dwór jest bowiem wyalienowany – odcięty od okolicy nie tylko przez żywioł powodzi, lecz także przez anizozję między szlachtą a chłopami, które podkreśla nastrój grozy, jaki tworzą ich złowrogie krzyki, groźby i przekleństwa, powodujące, że czar romantycznej iluzji tradycyjnej polskiej przestrzeni rychło pryska.

Akcja zawiązuje się w polskiej miejscowości Łuża, której nazwę Tadeusz Boy-Żeleński słusznie kojarzył z etymologią rosyjską, przypominając, iż jest odpowiednikiem polskiej „kałuży”⁸, a zatem brudnej wody. Nazwa miejsca metaforycznie określa więc kondycję etyczną mieszkańców dworu, niejako zanurzonych w „moralnej kałuży”. Młody, „wysmukły i piękny” dziedzic okazuje się mordercą,

⁸ T. Boy-Żeleński, „*Ponad śnieg...*” – St. Żeromskiego, „Czas” 1920, nr 60.

który zabija, by zaspokoić egoistyczne zachcianki; jego matka zaś bezwzględna despotką, manipulującą życiem syna i swej siostrzenicy, której posag trwoni (źle administrując jej majątkiem). Degradacja ziemiaństwa (utrata dostatności i dysharmonia starego porządku) postępuje w akcie II, co uwidacznia już wstępna prezentacja przestrzeni⁹. Rudomski pracuje jako urzędnik bankowy w prowincjonalnym mieście (określanym ironicznie mianem Abdery), z trudem utrzymując siebie i żonę. Wynajmuje skromne lokum, w którym znajdują się niezbędne meble (stół jadalny, stolik do kart, niewielka sofa), a na ścianach miast rodowych portretów wiszą „liche obrazki”. Opis nędznego mieszkania jest jednocześnie – jak trafnie zauważa Elżbieta Kalemba-Kasprzak – „zarysowaniem pejzażu wygnania i winy”¹⁰, to kolejna „brudna kałuża”, czy raczej mętna sadzawka, przestrzeń, w której żona zdradzi męża, wikłając jego czystą miłość w płaski, trywialny trójkąt miłosny. Ostatni akt rozgrywa się ponownie w Łuży, kojarzącej się tym razem z „kałużą krwi” – pozostałością niszczącego żywiołu rewolucji, stanowiącego odpowiednik ślepego żywiołu natury – wody zalewającej dwór w akcie I.

Rysy tragiczne ujawnia przede wszystkim kreacja głównego bohatera. Pamiętając o antycznej wykładni tego pojęcia, należy stwierdzić, że nad jego losem ciąży ś m i e r t e l n e fatum. Śmierć (zadana innym) naznacza go i jest piętnem, z którym żyje; ku śmierci też konsekwentnie zmierza. Psychiczną słabość Wika poznajemy już w momencie, kiedy proponuje ukochanej ucieczkę od problemów właśnie w śmierć. Jego romantyczne marzenie o wspólnym zgonie w nurtach spienionej wody (na wzór Lamartinowskich kochanków, związanych sznurem) wywołuje ironiczną reakcję Ireny, mimochodem odsłaniającą jej charakter i wątpliwą jakość miłości – uczucie do Rudomskiego motywuje raczej nienawiść do jego matki, niż jakieś głębsze porozumienie z partnerem. Ten zaś skalany podwójną zbrodnią: jako zabójca czterech osób i egoistyczny obszarnik (przyzwalający na niesprawiedliwość społeczną, ucisk i krzywdę innych) pokutuje, cierpi, doświadcza wielu upokorzeń, by w końcu zrozumieć, że idealną czystość można osiągnąć tylko przez śmierć, uwalniającą od wszelkich grzechów popełnionych na ziemi.

Rozwój akcji umożliwia przyjrzenie się metamorfozie centralnej postaci: z egoistycznego maminsynka, osoby słabej, bezradnej, emocjonalnie niedojrzałej, niezdolnej do jakiegokolwiek konstruktywnego działania, nadwrażliwej, zdominowanej przez kobiety (jest całkowicie i bezwarunkowo oddany matce¹¹ oraz podporządkowany Irenie przez swą bezgraniczną i ślepią miłość do niej) – przeistacza

⁹ Zwracała na to uwagę E. Kalemba-Kasprzak w artykule *Z jakiego teatru uciekła „Przepióreczka”?* (*O problemach przestrzeni teatralnej w dramacie Żeromskiego*), w: *Dramat i teatr...*, dz. cyt., s. 75-78.

¹⁰ Tamże, s. 76.

¹¹ Oddanie to graniczy z zabobnym wręcz kultem rodzicielki i irracjonalnym strachem przed wyrządzeniem jej jakiegokolwiek krzywdy. Patologiczna relacja z matką jest zapewne konsekwencją jej autorytarnego charakteru i wychowania bez ojca (nie wiadomo czy Rudomska jest wdową, czy rozwódką). Brak silnego wzorca męskiego wpływa też zapewne na emocjonalną słabość Wika.

się w dojrzałego, niezależnego, ukształtowanego światopoglądowo mężczyznę, który w finale przyjmuje śmierć bez lęku, wystawiając się na nią dumnie, heroicznie, rycersko, spektakularnie. W kreacji Rudomskiego skontaminowane są poza tym elementy charakterystyczne dla topiki: mesjanistycznej (cierpiętnictwo, poczucie osamotnienia, straceńczość losu, indywidualizm myślenia i działania), chrześcijańskiej (odkupienie win, akt nadzwyczajnej ofiary, zapowiadający odrodzenie-zmartwychwstanie kraju) i rycerskiej (godność, heroizm, bezwzględna etyka, odpowiedzialność za innych, poświęcenie).

Drugim ważnym bohaterem dramatu, również ewoluującym charakterologicznie, jest stary młynarz Joachim. Z wiernego, oddanego sługi (przyjaciela Wika z czasów dzieciństwa) przeobraża się w człowieka hardego, bezwzględnego sędziego „pańskiej” winy (nie chcącego przyjąć posiłku w domu mordercy), twardego rzecznika wiejskiej gromady, w końcu sojusznika Armii Czerwonej, którą traktuje jak własne, oswobodzicielskie wojsko. Mimo to, Helena określa go mianem „ostatniego człowieka wśród wilków” (s. 87). W utworze stale jest podkreślana jego religijność, a jako główne cechy charakteru wydobywane są: prawość, oddanie, czystość etyczna. Z nieskalaną (sakralną) bielą kojarzy się między innymi przez swoją profesję – produkuje wszak mąkę, która jest podstawowym, naturalnym składnikiem chleba-życia, silniejszego od wojny¹². Konotacje religijne (biblijne) kryje już samo znaczenie jego imienia – wywodzi się od hebrajskiego słowa Jehojaqim, oznaczającego: „Jahwe pocieszy, pokrzepi, pomoże”. Związane z postacią Joachima skojarzenia (połączenie praw boskich z prawami natury) powodują, że urasta ona w dramacie do roli klasycznego chóru¹³.

Wśród kreacji postaci kobiecych natomiast obowiązuje w „*Ponad śnieg...*” charakterystyczny układ trójkowy. Pełnią funkcję podrzędną w stosunku do głównego bohatera, żadna z nich nie występuje (jak Joachim) we wszystkich trzech aktach: postać samowładnej Rudomskiej i miłosiernej Heleny pojawia się w I i III, zimnej i prymitywnej Ireny (sieroty powierzonej opiece ciotki) tylko w dwóch pierwszych. Postawy kobiet są niezienne, a ich zachowania przewidywalne.

¹² Joachim ma pełną świadomość siły praw natury zderzonych z działaniem historii – mówi sentencjonalnie: „Wojna – dzieło straszne. A moja mąka jeszcze mocniejsza. Przed moją mąką sama wojna się kłania” (s. 64).

¹³ E. Kalemba-Kasprzak stwierdza: „Postać ta jest funkcjonalnie związana z akcją i konfliktem, w jaki popada bohater. Jej motywacje obejmują zarówno płaszczyznę realistycznie traktowanej przyczynowości, jak i wymiar etyczny każdego wydarzenia” (taż, *Z jakiego teatru uciekła „Przepióreczka”? O problemach przestrzeni teatralnej w dramacie Żeromskiego*, w: *Dramat i teatr...*, dz. cyt., s. 76-77). W innym miejscu badaczka interesująco rozwija interpretację postaci młynarza-mędrca, pisząc: „Sentencje Joachima dotyczą nie tylko życia wiejskiej gromady; podnoszą także do rangi praw ogólnych to, co w dramatycznej fabule zdaje się być drugorzędnym, rodzajowym szczegółem [...]. Joachim ma świadomość nieuchronnego działania praw natury i prawa moralnego, postawiony obok głównych wydarzeń, daje ich komentarz nie tylko z punktu widzenia prostego, naturalnego człowieka; także z punktu widzenia chłopca obdarzonego świadomością historyczną, stanową” (taż, *Prometeusz z przepiórką. Dramaty Stefana Żeromskiego: od Czarowica do Przelęckiego*, Poznań 2000, s. 234-235).

Irena (będąca wcieleniem Demona zła¹⁴) jest osobą silną, z temperamentem, egoistką twardo stąpającą po ziemi, szorstką w obejściu, upartą, krnąbrną, próżną, wyrachowaną, odznaczającą się dosyć płytką wrażliwością i zaburzonym poczuciem wartości, od początku nie kryjącą swego protekcjonalno-pogardliwego stosunku do Wika, świadomą jego emocjonalnej zależności, szyderczą, ironiczną i wyrachowaną. Skontrastowaną z nią postać Helenki (kobiety Anioła) wyróżniają zgoła odmienne cechy. Objawia – jak Wiko – skłonność do romantycznego marzycielstwa, jest altruistką, dziewczyną etycznie nieskalaną, naiwną, pełną dobroci serca, troski i wyrozumiałości wobec innych; słowem, pełni w świecie przedstawionym rolę „siostry miłosierdzia”.

Najciekawszą i najbardziej rozbudowaną kreacją kobiecą jest postać matki – surowej dziedziczki i stanowczej jaśnie pani, stojącej na straży tradycji szlacheckiej. Nieczyste administrowanie majątkiem podopiecznej, „matriarchalne” rządy i matrymonialne intrygi czynią ją w dużej mierze pokrewną postaciom z dramy mieszczańskiej (szczególnie w wydaniu Zapolskiej). Najistotniejsze rysy jej osobowości trafnie definiują metaforyczne określenia oficera bolszewickiego, który nazywa Rudomską „rzymską matroną” i „wilczycą”. Powiązanie tych określeń odsyła do czytelnych skojarzeń z mitologią rzymską: do świętego zwierzęcia boga wojny Marsa oraz wilczycy kapitolńskiej – symbolu stolicy starożytnego imperium rzymskiego. Owe sensory mitologiczne narzucają postaci kresowej kniahini wymiar centralnego symbolu świata ziemiańskiego, czyniąc z niej waleczną opiekunkę jego podstawowych wartości. To po niej syn dziedziczy wszak „rzymską dostojność” (s. 51) i rodową dumę, którą tak pogardza Irena.

Związane z kreacją postaci Rudomskiej konotacje starogreckie (takie jak: matczyne przekleństwo, ślepe fatum, problem winy i kary, figura „rzymskiej matrony” – „wilczycy”) pociągają za sobą także inne odniesienia do tradycji antycznej. Począwszy od aluzji mitologicznych (kompleks Orestesa, Polikrates, Abdera) przez tytułową symbolikę bieli, skończywszy zaś na magicznej mocy, kryjącej się w układach „trójkowych”, które w dramacie są wszechobecne. „*Ponad śnieg...*” składa się z trzech aktów, a całość kompozycji ma klasyczną strukturę tragedii – tworzą ją trzy tradycyjne komponenty: zawiązanie akcji (przekleństwo matki) – punkt kulminacyjny (rekrutacja syna do wojska i jego udział w wojnie polsko-bolszewickiej) – rozwiązanie akcji (śmierć jako ostateczna kara i oczyszczenie).

Mowa już była o trójkowym układzie postaci kobiecych i trzech klątwach matki, z których anatema rzucona na syna zawiera trzykrotną formułę złorzeczenia. Również trzykrotnie powtarzają się w utworze znaczące wyrażenia i metafory,

¹⁴ Odwołuję się tu do znanej typologii postaci A. Martuszeńskiej z prac: *Ta trzecia. Problemy literatury popularnej*, Gdańsk 1997 oraz *Schematy polskiej dwudziestowiecznej powieści popularnej*, w: *Tematy i przyzmaty. Studia o prozie polskiej XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej i Z. Ziątka, Wrocław 1995.

na przykład: trzy razy jest mowa o rychłym przybyciu narzeczonego Ireny („na ślub przecie jadą...”); trzykrotnie wesele kojarzone jest paradoksalnie ze smutkiem (śmiercią); Rudomska wypędza Irenę z domu wykrzykując po trzykroć słowo: „Precz!”; wreszcie trzy razy wypowiedzana jest myśl tytułowa (w akcie III, w czasie rozmowy Wika z Heleną). Troistość odnosi się ponadto do wielu spektakularnych sytuacji, na przykład trzech osądów, warunkowanych buntem (w dwóch wypadkach długo tłumionym): po pierwsze syn sędzi matkę, surowo oceniając jej apodyktyczność, zaprzepaszczenie majątku podopiecznej, intryganctwo i autorytarne plany matrymonialne (nazwane „sprzedażą żywego człowieka”); po drugie: matka napiętnuje syna za zbrodnię, sprzeciwienie się jej woli i zawiedzenie macierzyńskiej miłości; po trzecie: Joachim potępia młodego dziedzica za brak etyki, nie przyjmując gości w jego domu i zrywając z nim dawne „braterskie” więzi.

Osądy jednostkowe wzmocnione są trzema sądami zbiorowymi: wieś rozlicza dziedzica; lud oskarża pański dwór za doznane krzywdy; bolszewicy wykonują egzekucję na polskich ziemiach. Obserwujemy też trzy podobne „rycerskie” odruchy mieszkańców Łuży w obronie swych bliskich: Wincenty, Rudomska i Helena – każdy z osobna – chce wziąć na siebie winę za ukrycie w szafie broni. Trójka związana jest jednak przede wszystkim z osobą Wika. Określa istotę jego przemiany, opierającej się na schemacie: wina – cierpienie – odkupienie. Ma odniesienie do potrójnego kalectwa bohatera i do trzykrotnej dotkliwej kary, którą ponosi za popełnioną zbrodnię (przekleństwo matki, odejście niewiernej żony, wrogość własnego ludu). Liczba 3 komentuje również niejednorodny rodzaj pokuty Rudomskiego – składa się na nią: rozczarowanie wobec Ireny i ból spowodowany jej zdradą; utrata zdrowia na wojnie i cierpienia fizyczne; wyrzeczenie się ziemi jako akt zadośćuczynienia wyzysku i niesprawiedliwości społecznej. W związku z postacią Wincentego (i ewoluowaniem jego światopoglądu) pojawiają się ponadto w utworze trzy różne wykładnie znaczeniowe mitu o św. Jerzym (indywidualna, patriotyczna, mesjanistyczna). W końcu trójka łączy się ze śmiercią bohatera. Najpierw umiera on bowiem jako syn („mamińkin synoczek”), stanowczo sprzeciwiając się woli matki i drastycznie odcinając pępówinę, potem jako mężczyzna (mąż opuszczony przez wiarołomną żonę), wreszcie w sensie dosłownym jako bezbronny kaleka, były oficer armii polskiej, nie mający żadnych szans w walce z uzbrojonym, silniejszym przeciwnikiem.

Przywołane przykłady nie budzą wątpliwości, że rozmaite konfiguracje liczby 3 nie pojawiły się w tekście Żeromskiego przypadkowo. Już w starożytności uważana była wszak za liczbę szczególną, obejmującą całokształt rzeczy, doskonałą. Wieloplanowa i wieloznaczna troistość wzmacnia zatem wzniosłość problematyki dramatu i patetyczność stylu wypowiedzi postaci, a zarazem podkreśla rolę tragicznego patosu, jeśli pamiętamy Arystotelesowską wykładnię tej kategorii estetycznej, sprowadzając ów ważny składnik fabuły tragedii do „bolesnego lub

zgubnego zdarzenia, takiego jak: zabójstwo, męka, zranienie i inne tego rodzaju rzeczy”¹⁵.

„Teologiczna bryndza” albo problem ekspiacji

Rozpoznanie własnej winy, które jest nieodzownym warunkiem tragedii, następuje już w akcie I (Wincenty po klątwie matki bezsilnie opiera się o ścianę, powtarzając słowa: „Słusznie, słusznie...”), jednak z problemem poczucia winy, ciężaru zbrodni i potrzebą jej odkupienia mamy do czynienia dopiero w akcie następnym. Nie jest to akt zbędny w rozwoju akcji czy nie pasujący gatunkowo (jako farsa melodramatyczna utrzymana w stylu drobnomieszczańskim) do całości kompozycji tragicznej, jak to na ogół sugerowali ówcześni krytycy. Atmosfera nudny i inercji koresponduje w nim bowiem ze stanem psychicznym bohatera i zapowiada jego światopoglądową inicjację. Akt ten – funkcjonujący jako swoiste *intermezzo*, poprzedzające kolejny nadciągający żywioł: rewolucję – ma również, wbrew pozorom, wymiar tragiczny. Rudomski ciągle się w nim samooskarża i sądzi; dręczą go nieustanne wyrzuty sumienia, które wpływają na jego zmory senne – obsesyjnie pojawia się w nich postać utopionej dziewczynki, odwracającej doń uśmiechniętą twarz.

Nie bez znaczenia jest imię topielicy: Sonia, odsyłające do bohaterki *Zbrodni i kary* Dostojewskiego i jej istotnej funkcji w życiu zbrodniarza Raskolnikowa. Wiko ma zresztą z nim wiele wspólnego, mimo że zabija pośrednio, „po pańsku”, w białych rękawiczkach, nie kalając swych rąk krwią trupów. Podobnie jak Raskolnikow zabija jednak z premedytacją, z pobudek czysto egoistycznych (choć jego zbrodnię motywuje wielka namiętność, bezkompromisowa miłość, a nie próżna chęć sprawdzenia siły swego charakteru). Tak samo jak Raskolnikow jest słaby (ma poczucie winy) i ponosi karę, przyjmując pełną odpowiedzialność za swój czyn. W obu wypadkach przy okazji zamierzonego morderstwa, planowanego w odniesieniu do jednej osoby, giną przypadkowi ludzie (Lizawieta u Dostojewskiego; woźnica Kukwa, lokajczyk i Sonia Obarówna u Żeromskiego). Dodatkową tragedią panicza Rudomskiego jest brak oparcia i zrozumienia ze strony ukochanej. „Sprawiedliwość i niesprawiedliwość, cnota i nagroda, grzech i kara, uciemiężenie jednych ludzi przez drugich” (s. 48) – to w systemie jej wartości zagadnienia na tyle zagmatwane i utrudniające normalne (praktyczne) życie, iż określa je mianem „teologicznej bryndzy”. W starciu z trywialną rzeczywistością (ubóstwem i monotonną egzystencją u boku niezaradnego męża) jej miłość nie wytrzymuje próby.

¹⁵ Arystoteles, *Retoryka. Poetyka*, tłum., wstęp i komentarz H. Podbielski, Warszawa 1988, s. 333.

Wiko natomiast w czasie pożycia małżeńskiego uświadamia sobie, że bierność w obojętnej mocy „poczucia winy”, celebrowanie wyrzutów sumienia jest rodzajem jakiejś nekromancji, życiem-cmentarzem, samo-niewolą – w istocie zwalnianą z konieczności czy n e j pokuty. Proces dojrzewania przyspiesza wiarałomstwo żony, które staje się kolejnym bolesnym doświadczeniem bohatera, cierpieniem hartującym jego charakter, a także wiadomość o pokucie, której podjęła się matka (dźwiganie kamieni na budowę kaplicy przy grobie Olekowicza), czując się współwinną zbrodni syna. Rudomski pojmując w końcu, że do wyzwolenia się z udręki (jaką jest trwanie w moralnym brudzie), z życia-śmierci prowadzi droga pokuty i gruntownego wewnętrznego oczyszczenia; to one umożliwiają odrodzenie – narodzenie się do nowego życia.

Pojęcie pokuty, odpuszczającej grzech i cierpienia, które oczyszcza, zawiera w sobie przesłania chrześcijańskie. Konotacje te są również znaczące w planie ideowym utworu, co odniesienia antyczne. Najwyrazistsze są oczywiście odniesienia biblijne, które zapowiada formuła tytułowa „*Ponad śnieg bielszym się stanę*”, będąca parafrazą Psalmu 51. Znajomość genezy powstania psalmu (motywów napisania go przez króla izraelskiego¹⁶) może być ciekawym komentarzem do wyrachowanej zbrodni Wika, służącej połączeniu się z ukochaną, oraz do dalszego postępowania bohatera: uznania swego grzechu i podjęcia pokuty.

Parafraza Psalmu Dawidowego pojawia się w akcie III, w łacińskiej wersji przetłumaczonej przez Wika („Pokropisz mię hyzopem i będę czysty. / Obmyjesz mię i ponad śnieg bielszy się stanę”, s. 95)¹⁷, jako wspomnienie z jego dalekiej przeszłości, beztróskich czasów sielskiego dzieciństwa, kiedy:

[...] w prastarym kościele przed niedzielnym nabożeństwem stawał kościelny Łukasz z kropielnicą miedzianą, pełną święconej wody. Stary, wysoki, zwiędły, surowy człowiek – Łukasz. Książd intonował psalm....

„Asperges me, Domine, hyssopo et mundabor. Lavabis me et super nivem dealabor”
(s. 95).

¹⁶ S. Irena German (CSFN) pisze: „Psalm ten został napisany przez Dawida po grzechu, jakiego król się dopuścił, uwodząc żonę Uriasza Hetyty, Batszebę. Chcąc ukryć swój postępek, tak pokierował zdarzeniami, że Uriasz został wysłany na najcięższy odcinek toczących się wówczas walk. Tam zginął. Teraz Dawid mógł legalnie pojąć Batszebę za żonę. Pan jednak nie darował mu tego czynu. Posłał proroka Natana z upomnieniem. Wówczas Dawid rzekł do Natana: »Zgrzeszyłem wobec Pana«. Taz, *Biblia w twórczości Stefana Żeromskiego*, w: *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski. Świadectwa poszukiwań*, pod red. S. Fity, Lublin 1993, s. 367-368.

¹⁷ Taką samą sparafrazowaną wersję Psalmu 51 Żeromski wykorzystał wcześniej w *Dziejach grzechu* (nie stosując cudzysłowu). Warto też przypomnieć, że początkowy wers tego psalmu stanowi tytuł jednego z rozdziałów *Ludzi bezdomnych* („Asperges me...”). Znamienne jest również, iż twórca powraca do niego we *Wspomnieniu o Adamie Żeromskim*, kiedy przypomina sobie własne dzieciństwo, a następnie trudny moment pogrzebu syna. Wyczerpująco na temat odwołań biblijnych (w tym także do Psalmu 51) pisała I. German w studium *Biblia w twórczości Stefana Żeromskiego*, w: *Problematyka religijna...*, dz. cyt., s. 329- 373.

W czasie akcji właściwej Rudomski kojarzy słowa psalmu z obrzędkiem pogrzebowym i śpiewem idących „za trumną tego, co już umarł” (s. 95). Za Wikiem powtarza je nieskazitelna Helena – postać jakby nie z tego świata, zdecydowanie odcinająca się swoją anielską (nie-ludzką) naturą od pozostałych bohaterów dramatu. To ona przecież (nie Irena¹⁸) zasłania sobą winowajcę przed uderzeniem anatemy matki, to ona wspiera go w kalectwie i przyprowadza z powrotem do rodzinnego domu, to ona wreszcie wiedzie go ku ostatecznej przemianie. Pełni niejako rolę boskiego wysłannika (opiekuńczego anioła Stróża), stanowiąc uosobienie miłości miłosiernej. Konsekwentnie realizuje Łukaszczyński przekaz: *Bądźcie miłosierni, jak Ojciec wasz jest miłosierny* (Łk 6, 36), przekonana – jak Tertulian – że „miłosierdzie pojawia się zawsze wtedy, kiedy należy naprawić dobro, zniszczone przez zło”¹⁹. Już w akcie I jednoznacznie się samookreśla, mówiąc: „boję się, żeby nie postawić nogi na czyjejś krzywdzie – nie! o b o k czyjejś krzywdy” (s. 20); „Nie chcę mieć poza sobą niczyich łez.” (s. 21); „Nigdy nie rzucam kamieniem potępienia” (s. 30). Nie dziwi więc, że to właśnie w jej obecności, w momencie wspólnej medytacji słów psalmu, panicz doznaje oświecenia. Wskazując lśniąca na cmentarnym pagórku (gdzie leżą jego ofiary) wschodzące słońce, wyznaje z głębokim przekonaniem: „Tam jest rzeczywisty nasz dom, dwór dostojny, który nam już odjęty nie będzie” (s. 95-96).

Epifanii religijno-metafizycznej towarzyszy wtajemniczenie innego rodzaju. Bohater uświadamia sobie, że władanie dobrami ziemskimi jest doczesne i niesprawiedliwe, że jedyną prawą formą własności może być tylko „miłość nasza do tej ziemi, do wspomnień – do kraju naszego dzieciństwa, do świętego obrazu rodzicielskiego domu, który jest wewnętrzną naszą kaplicą” (s. 96). Następujący w chwilę potem gest zrzeczenia się majątku na rzecz chłopów²⁰ – rezygnacja z dóbr materialnych nadmiernie absolutyzowanych i posiadanych kosztem wyzysku innych – staje się logiczną konsekwencją owego objawienia.

Obecny w przywołanym psalmie motyw hyzopu łączy w pewien sposób odniesienia antyczne (czy szerzej: pogańskie) z chrześcijańskimi. Jest to wszak roślina, która już w starożytności cieszyła się wielką sławą jako przyprawa kulinarna i lekarstwo, była też wykorzystywana w sprawowaniu obrzędów kultowych

¹⁸ Irena nazwie zachowanie ciotki „operową kłatwą” i do końca nie będzie w stanie zrozumieć rozpaczy Wika z powodu opuszczenia rodzinnego gniazda, odejścia od matki i zabójstwa niewinnych ludzi.

¹⁹ L. Mateja, *Oblicza miłosierdzia. Historyczne uwarunkowania rozwoju doktryny o miłosierdziu. Studium dzieł Tertuliana i świętego Cypriana*, Kraków 2003, s. 278.

²⁰ Idea zmazania win szlachty przez dobrowolną rezygnację z przywilejów stanowych pojawiała się równoległe do pisania dramatu *Ponad śnieg...* także w publicystyce Żeromskiego – w broszurze *Początek świata pracy* (1919) pisarz przekonywał: „Panowie polscy, szlachta i dziedzice muszą się ograniczyć, zdjąć delię i złoty pas, kontusz i kołpak z czaplím piórem, muszą, jak dawno głosili ojcowie Towarzystwa Demokratycznego, »wejść w lud i stać się ludem«. Tenże, *Początek świata pracy*, w: *Bicze z piasku*, Warszawa – Kraków 1929, s. 43.

wśród ludów Azji Mniejszej. Według Biblii, ziele to miało działanie oczyszczające, zarówno z nieczystości fizycznych (trądu, zagrzybień) [Kpł 14], jak i duchowych [Ps 51, 9]. Motyw hyzopu nie pojawia się zresztą w „*Ponad śnieg...*” przypadkowo – przypomnijmy, iż należy w twórczości autora *Dziejów grzechu* do motywów perseweryjących, podlegających ewolucji i wykazujących dużą frekwencję wśród innych odwołań biblijnych²¹.

Wyraźnie chrześcijańsko-pogańskie konotacje ma też tytułowy motyw bieli. Jednoczy w sobie dwa przeciwne znaczenia: z jednej strony odsyła do zmysłowej pełni życia, doznań erotycznych, grzesznej cielesności, seksualności²² (a więc nasywa skojarzenia z *amore profano*); z drugiej – do ascezy, oczyszczenia, śmierci, odkupienia, wiary, uświęcenia, zbawienia i zmartwychwstania (konotuje zatem *amore sacro*). Obok złota i czerwieni jest przecież jednym z podstawowych kolorów liturgii kościelnej w czasie Wielkanocy²³, barwą symbolizującą czystość ducha, nieskalaność, anielskość, śmierć, początek, odrodzenie i nowe możliwości. W dramacie Żeromskiego biel nacechowana jest zdecydowanie pozytywnym sensem – oznacza przede wszystkim odrodzenie duchowe głównego bohatera – jego ostateczną czystość, niewinność, sublimację²⁴, choć jest semantycznie dwufunkcyjna (przez swoje podwójne nacechowanie). Ma dwa wymiary: ziemski i metafizyczny, cielesny i duchowy, ludzki i boski – stanowi syntezę przeciwieństw. Podwójna perspektywa bieli sugeruje sedno kreacji głównej postaci: opozycję miłości świeckiej i boskiej, gdzie grzeszność przybiera w końcu postać świętości. W akcie III

²¹ Zob. s. I. German (CSFN), *Ewolucja motywu hyzopu*, w: *Biblia w twórczości Stefana Żeromskiego*, w: *Problematyka religijna...*, dz. cyt., s. 360-368.

²² Miłość seksualną często reprezentują w legendach mityczne białe ptaki. W literaturze epoki współczesnej Żeromskiemu niejednokrotnie łączono biel z cielesnością. Na przykład w hymnie J. Kasprzowicza *Salve Regina* mamy do czynienia z portretem „białej Ewy”, ale także z nieskalanym wizerunkiem Najświętszej Marii Panny; w *Ogrodzie lesbijskim* K. Przerwy-Tetmajera występują bóstwa marmurowe jako boginki rozkoszy cielesnej; w prozie młodopolskiej cielesną biel najobficiej eksponuje *Kult ciała* M. Srokowskiego. Według M. Stali, połączenie to było w młodopolskich epifaniach ciała (cielesnych snach i marzeniach) motywem centralnym, wręcz dominującym, wprowadzającym „porządek w świat wyobrażeń i odsłaniającym jego strukturę” (tenże, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994, s. 252).

Biel grzesznego ciała ma wszelkie dane, by zmienić się w biel świętą, w ciało uświęcone. Tak jak w Księdze Koheleeta, gdzie Eklezjasta wzywa do radości życia, ale w bojaźni Bożej, tzn. poprzez unikanie grzechu („Na każdy czas niech będą białe szaty twoje” – Koh 9, 8) i tak jak w Biblii, kiedy Oblubienica przygotowuje się na przyjście Baranka w Apokalipsie św. Jana („I dano jej przyoblec się w czysty, lśniący bisior, a bisior oznacza sprawiedliwe uczynki świętych” – Ap 19, 8) czy wtedy, gdy w Księdze Psalmów (właśnie w Ps 51, 9) mówi się o symbolicznym oczyszczeniu z grzechów.

²³ Kanon barw Kościoła katolickiego najwcześniej podaje i interpretuje traktat *De sacro altaris mysterio* (1198) I, 65 Lotaria hrabiego Segni, późniejszego Innocentego III.

²⁴ Przypomnieć tu jeszcze należy, że łaciński odpowiednik koloru jasnobiałego (śnieżnobiałego) to przecież ‘candidus’, będący barwą kandydata (kandydatki), który ma zmienić swój stan (np. nowicjuszką przyjmującej sukienkę zakonną); biel jest więc symbolem wtajemniczenia, ceremoniału przejścia (jest chrześcijańskim kolorem chrztu, stroju przy Pierwszej Komunii, konfirmacji, Wniebowstąpienia, Wielkanocy itp.; często jest też stosowana przy ceremoniach zaślubin i śmierci). Już w starożytności kapłani (również druidzi) nosili przeważnie białe szaty.

Wiko utożsamia się przecież ze św. Jerzym, legendarnym rycerzem, który pokonał smoka tyranizującego Kapadocję i doprowadził do nawrócenia króla i poddanych na wiarę chrześcijańską.

Warto przypomnieć też inne elementy tego mitu, które dodatkowo oświetlają działania Rudomskiego, a zarazem świadczą o autorskiej potrzebie „pokrzepiającej serca” rekompensaty wartości, których ówczesna rzeczywistość pozasceniczna odbiorcom nie dostarczała. Św. Jerzy zasłynął mianowicie nie tylko ze swej waleczności, ale także z wytrwałości w cierpieniu (znoszeniu najcięższych tortur). Należy do najważniejszych świętych czczonych przez rolników (jego imię pochodzenia greckiego: *ge-orgós* znaczy ‘uprawiający ziemię’); jako patron pogody przynosi śnieg i zgodnie ze starą tradycją ma przybyć pędząc na białym koniu. Traktowany jest ponadto jako opiekun ludzi obrzucanych obelgami, walczących z pokusami, żołnierzy i niebezpieczeństw wojennych²⁵.

Z sensami chrześcijańskimi związana jest w „*Ponad śnieg...*” niezwykle nośna semantycznie symbolika akwaticzna. Począwszy od mówiącego miejsca akcji, kojarzącego się nie tylko z ‘kałużą’ (małym skupieniem brudnej wody), ale też z ‘kotliną zalaną wodą’²⁶ – przez ulewę powodującą powódź, zatapiającą ludzi i ich mienie (Wiko cieszy się z deszczu, nazywając go „potopem niebieskim”) – do wody święconej, oczyszczającej grzeszników, którą sugeruje przede wszystkim wykładnia tytułu. Symbolika wody (podobnie jak bieli) nacechowana jest zatem ambiwalentnie: jako narzędzie zbrodni kojarzy się ze złem, grzechem i śmiercią; jako atrybut chrztu świętego (kroplenie wodą święconą nowego wyznawcy jest tożsame ze zmyciem grzechu pierworodnego i narodzinami do życia w czystości) lub obrządku pogrzebowego (kroplenie trumny ze zmarłym, którego ciało zostało po śmierci obmyte, oznacza oczyszczenie z grzesznego życia ziemskiego i warunkuje przejście do egzystencji w innym wymiarze, powtórne narodziny) – przywołuje z kolei konotacje sakralne i sensory witalistyczne. Woda jest także synonimem bezpieczeństwa (chroni płód w łonie matki), a jej dodatkowe znaczenie – kojarzące się z powiciem, zazwyczaj bolesnym (poprzedzonym odejściem wód płodowych, zakończonym zaś odcięciem pępowiny i samodzielnym życiem płodu) – rzuca ciekawe światło na istotę buntu Wika wobec matki i jego decyzję samostanowienia. Skojarzenie wody z bólem, cierpieniem przywołuje zresztą sam bohater, kiedy odwołuje się do Biblii, by wyjaśnić Helenie treść psalmu:

²⁵ W ikonografii św. Jerzy przedstawiany jest jako rycerz, ze smokiem (lub bez), z chorągwią, kopią i tarczą. Jego święto przypada na 23 kwietnia – dzień wiosenny, w którym sługom wolno było zmieniać sobie panów. Najpóźniej do tego dnia można było też odroczyć termin składania dziesięć. Zob. V. Schaubert, H. M. Schindler, *Ilustrowany leksykon świętych*, tłum. P. Tkaczyk i R. Zajączkowski, wyd. 2, Kielce [b. r.], s. 335-338.

²⁶ Tak właśnie w kresowej staropolszczyźnie odbierano znaczenie słowa „łuża” – odnoszono je do olbrzymich kałuż, czyli rozlewisk otaczających wsie. Zob. W. Natanson, *Stefana Żeromskiego droga do teatru*, wyd. 2, Warszawa 1976, s. 88.

Czy słyszysz, czy czujesz zamkniętą w tych przenajświętszych wyrazach ostatnią radość serca, które jest przebite na śmierć i radości już innej nie zazna, najwyższe szczęście, jakie może być w sercu człowieka ponad niezgruntowanymi wodami boleści... [podkreśl. – G. L.] (s. 95).

Skalany brudem moralnym Wiko dojrzewa wreszcie do zrozumienia, że osobiste, „niezgruntowane” cierpienie jest dla jednostki zabójczym samoudręczeniem („przebija serce na śmierć”), a pokuta odbywana egoistycznie, wyłącznie dla własnego zbawienia, nie prowadzi do wyzwolenia z męki. W momencie, kiedy następuje transgresja cierpienia – myślenie bohatera kieruje się ku sprawom ogólnym i zaczyna obejmować troskę o innych – ekspiacja nabiera głębszego sensu. Prawdziwie oczyszczający wymiar cierpienia sprowadza się bowiem do zrozumienia celu odbywania pokuty w skali społecznej (narodowej), do odkrycia rzeczywistego obowiązku chrześcijanina (Polaka), przyjęcia na siebie odpowiedzialności nie tylko za swoje złe uczynki, ale także czyny ludzi sobie podobnych (całej warstwy ziemiańskiej). Kiedy zaś problem ekspiacji przestaje być sprawą wyłącznie prywatną, nie może już być mowy o „teologicznej bryndzy”.

„Miazga burżuazyjna” czy heroizm rycerski

Akcja dwóch pierwszych aktów „*Ponad śnieg...*” – dotycząca indywidualnego dramatu miłosnego panicza Rudomskiego i koncentrująca się na problemach prywatnych jednostki (czy: jednego rodu) – w akcie III rozszerza się o wymiar społeczno-polityczny. Mimo iż tragedia rozgrywająca się w kresowym dworze prezentowana jest z perspektywy jego mieszkańców, ukazana jest tu cała zawila niejednoznaczność etyczna problematyki społecznej „rachunku krzywd” i „krwawej zemsty”. Nie od rzeczy będzie przypomnieć, że dwa lata po publikacji „*Ponad śnieg...*” Żeromski napisze *Turonia*, w którym pojawi się krwawe widmo Szeli – mściciela wielowiekowych krzywd społecznych, a żywiolowa chłopska wendetta zderzy się powtórnie z kwestią narodowowyzwoleńczą. O scenicznej popularności dramatu zadecydowała jednak w dużej mierze nie problematyka społeczna, lecz jego aktualność polityczna. Wystawiany był przecież w czasie wojny polsko-bolszewickiej i podejmował zagadnienie zagrożenia bytu narodu, który dopiero co odzyskał niepodległość. Zrozumiałe jest zatem, że odbiorców poruszał eksponowany w akcie III rycerski heroizm kresowej szlachty i jej bezkompromisowa postawa wobec wroga (bo z pewnością zachowanie Rudomskiej wobec oficera bolszewickiego i dyskusja jej syna z tymże manifestowały polską waleczność).

Problem heroizmu rycerskiego uruchamiał tu głównie mit św. Jerzego, który na ogół interpretowano jako symbol mesjanistyczny. Tymczasem mit ten związany

jest w dramacie Żeromskiego z trzema różnymi wykładniami znaczeniowymi. Pierwsze utożsamienie głównego bohatera z postacią św. Jerzego ma charakter jednostkowy, osobisty: Wiko heroicznie unicestwia w sobie namiętą i bezkompromisową, graniczącą z obłędem, miłość do Ireny, przekonuje, że stanie silny – „czysty, zuchwały i zawzięty” (s. 93) w momencie, gdy wyrzeknie się prywatnego szczęścia. W drugim wypadku kresowy szlachcic sytuuje się w roli przedstawiciela polskiego narodu („Polski, która powstaje z mogiły”) – ostrzega bolszewickich barbarzyńców, mówiąc: „W naszych osobach znieważacie wielki naród!” i zapowiada, iż swą „wewnętrzną świętością, cnotą i potęgą” pokona „smoka wiekustej moskiewskiej tyranii” (s. 116).

W końcu mit o św. Jerzym uzyskuje znaczenie najszersze: legendarny rycerz staje się równoznaczny z Polską-Mesjaszem, mającą odegrać wyjątkową misję w dziejach świata – przynieść „na ostrzu swej włóczni wolność i błogosławiony przewrót na dobre ludom i ludziom uciemężonym” (s. 117). W kontekście legendy o św. Jerzym wcześniejsza pokuta Rudomskiego przestaje mieć jedynie wymiar indywidualny i urasta do rangi pokuty społeczno-patriotycznej. Nie tylko zmazuje grzech osobisty, ale uzmysławia także konieczność oczyszczającego cierpienia i moralnego „wybielenia” całej warstwy ziemiańskiej, która – jak utopijnie sądzi autor – na powrót winna odegrać przywódczą rolę w narodzie, propagując hasła pokojowego zbratania się ludów, solidarności klasowej i wzajemnej pomocy.

Ostateczne rozpoznanie przez bohatera istoty własnej winy, a przede wszystkim jej pozajednostkowego wymiaru, oraz dostrzeżenie właściwego sensu pokuty – wyzbycie się wszelkiego egoizmu: tak w relacjach emocjonalnych (wyrzeczenie się miłości do ukochanej kobiety), jak społecznych (szlachetny gest oddania chłopom ojcowizny i dobrowolne zrzeczenie się na ich rzecz wszelkich przywilejów) – jest więc warunkiem wyzwolenia się z samoniewoli, całkowitego oczyszczenia się z grzechu, właściwego odrodzenia. Pozwala mu zarazem rozwiązać kwestię chłopską w duchu chrześcijańskim, a ponadto dostrzec możliwość przeciwstawienia rewolucji bolszewickiej polskiej „zasady wyższej”, lepszej, mądrzejszej; przemocy zaś – miłości bliźniego i bezkrwawej chrześcijańskiej ofiary²⁷. Choć Wiko wypowiada się w imieniu szlachty (staje po jej stronie, traktuje ją jako rdzeń polskości), w swych idealistycznych poglądach jest jednak – czego dowodzi chociażby odmienne stanowisko matki – odosobniony.

²⁷ Apel o polską „ideę wyższą”, mającą rangę uniwersalnego humanizmu, pojawiał się wielokrotnie w wypowiedziach publicystycznych Żeromskiego. Swój szczytny ideał twórca najklarowniej wyłożył w pisany mniej więcej w tym samym czasie, co dramat *Ponad śnieg...*, reportażu *Na probostwie w Wyszkowie*, w którym wyraził pragnienie, „ażeby na sztandarze Polski nowej wypisane zostało hasło nie niższe od bolszewickiego, lecz wyższe, świętsze, sprawiedliwsze, mądrzejsze, ponad śnieg bielsze” (zob. S. Żeromski, *Inter arma*, Warszawa – Kraków 1920, s. 66).

Uznanie prawa wolności innych, rozdanie majątku ziemskiego swym poddanym – będące aktem czynnej pokuty, równoznacznym z solidarnością i sprawiedliwością społeczną – jest poza tym gestem nieaktualnym, bo nie mogącym już niczego zmienić, a także niemożliwym do realizacji (można wręcz odnieść wrażenie, że ustępstwo na rzecz chłopów jest czynione pod naciskiem rewolucji). Na tym właśnie polega tragizm spóźnionego rozpoznania sytuacji. Wrogość klasowa wsi wobec dworu i brak rozgrzeszenia z winy młodego dziedzica doprowadza do opowiedzenia się ludu poleskiego po stronie oddziału bolszewickiego, uznania rosyjskiego wojska za swego obrońcę. Tragedia jest tym głębsza, że żywioł obcy (wkraczająca na ziemie polskie Armia Czerwona) pogłębia konflikt rodzinny (ujawnia kolejną przepaść między matką a synem) i zarazem dramatycznie go rozstrzyga – utwór zamyka wszak wstrząsający obraz zagłady dworu przez bolszewików. Przedtem jednak następuje ważna scena rozmowy między matką a synem, odbijająca – jak lustro – siłę konfliktu z aktu I.

Okazuje się, że pokuta matki była powierzchowna, odbywana na pokaz, faktycznie nie uznała ona bowiem swojej winy (porażki wychowawczej) i nie przyznała się do błędów (system zakazów i nakazów, tyrania), które doprowadziły syna do zbrodni. Nie rozumie także aktu czynnej pokuty Wincentego, nie pojmuje jego nowych idei (potępiających przywłaszczanie ziemi przez szlachtę i niesprawiedliwy sposób jej posiadania), ani przekonywania, że żywiołowi rewolucji może sprostać moralna doskonałość, a utracony ład przywrócić – święta ofiara. Nie popiera poglądów syna jako idei z gruntu jej obcych. Po raz kolejny potępia samowolę jedynaka, stanowczo nie zgadzając się na dobrowolną darowiznę na rzecz „młotochu”. Jedynie Helena, zakochana bezwarunkowo w Rudomskim, od początku czysta, sprawiedliwa i altruistyczna potrafi go zrozumieć i trwa niezachwianie przy boku idealisty, wierzącego utopijnie, iż „wewnętrzna reforma ziemiaństwa” zdoła przywrócić dawny porządek i rozbroić komunizm.

Inną ważną i niezwykle spektakularną (bo pełną patosu) sceną w akcie III jest rozmowa Rudomskiej i jej syna – polskiego oficera – z oficerem bolszewickim. Rozmowę kontrapunktuje barbarzyńskie plądrowanie dworu, z symbolicznym aktem palenia ksiąg i starych dokumentów (znamion wielowiekowej kultury ziemiańskiej i jej rodowej tradycji), spuentowanym aroganckim komentarzem: „Wszystko miazga burżuazyjna, gnój” (s. 112).

„Rzymska matrona” – dzielna buntowniczką i waleczną kontrrewolucjonistką – zapowiada wrogowi: „Będziemy się [...] po staremu bronili” (s. 103). Niczym wilczyca, strzegąca swego gniazda i swego szczenięcia, nie lęka się rzucić w twarz uzbrojonego czerwonoarmiejcowi pogardliwych inwektyw w stylu:

Nienawidzę waszej chamskiej rewolucji, waszego proletariatu i rządu Żydów!
[...] Pogardzam waszymi hasłami i władzy waszej nigdy nie uznam! [...] Wy, którzy

synom każecie kopać doły mogilne dla matek, a matkom – podpisywać wyroki śmierci na synów. Wy, którzy się lubujecie w męczeństwie bezbronnych, którzy zgładzacie dzieci, torturujecie kobiety! Chamie! Znieważam Cię! W tobie znieważam waszą wojskową tyranię! (s. 113-114, s. 116)

Odwagę Rudomskiej ugruntowuje zabójstwo nieprzyjaciela – bez wahania strzela do swego rozmówcy, po czym staje się jedną z pierwszych ofiar bolszewików, urastając tym samym do rangi symbolu bohaterskiej matki-Polki²⁸.

Mimo fizycznej słabości, przewaga ideowa jej syna nad oficerem Armii Czerwonej jest równie bezdyskusyjna. To Wincenty jest zwycięskim sędzią i przy nim są racje ideowe. Stwierdza szyderczo, że wątpliwym triumfem jest mordowanie bez sądu, zwyciężanie kobiet i inwalidów wojennych. Za pośrednictwem tyrady głównego bohatera Żeromski wykazuje zadziwiającą dalekowzroczność, obnażając rzeczywiste oblicze ideologii komunizmu – nazywa bolszewizm „zbójcką tyranią [...] garstki karierowiczów” (s. 110) i kwestionuje „błogosławiony przewrót” (s. 117), mający doprowadzić do obalenia wielowiekowego jarzma niewoli ludu i sprawiedliwych rządów dyktatury proletariatu.

W finale spotykają się zatem trzy dramaty: prywatny (rodzinny), społeczny i narodowy. „*Ponad śnieg...*” odczytywać należy zatem wielokierunkowo: jako tekst o uniwersalnym problemie winy i kary, pokuty i odkupienia; dramat o końcu dawnego świata (pewnej formacji historycznej) i rozpadzie wartości kultury ziemiańskiej; alegorię dziejów polskiej szlachty i jej mesjanistycznego posłannictwa; tragedię narodu; wielką parabolę ideową; wreszcie jako utwór-ostrzeżenie przed bolszewizmem jako ideologią destrukcyjną. Wielokierunkowość odczytań łączy wszak nadrzędna myśl, wyłaniająca się z rozwoju akcji i rozwiązania intrygi, sprowadzająca się do przekonania, że bez odrodzenia moralnego nie może być mowy ani o przeobrażeniu jednostki, ani narodu.

Ogólna (narodowo-społeczna) wymowa problematyki dramatu nie koresponduje jednak bezpośrednio z jego tytułem, który zapowiada przecież jedynie jednostkową przemianę: „ponad śnieg b i e l s z y m się stanę”. Jest to utwór przedstawiający przede wszystkim drogę nawrócenia pojedynczego człowieka. Drogę, która zakreśla symboliczne koło. Niedojrzały emocjonalnie Wiko – szlachcic, który zapomniał o godności bycia szlachcicem (zatracił poczucie etyki), przez oczyszczającą moc cierpienia i doskonalenie etyczne – staje się na powrót szlachcicem. W dwojakim sensie: dosłownym – wraca do rodzimego gniazda, do własnej kasty,

²⁸ G. Bąbiak, komentując heroiczne zachowanie Rudomskich, stwierdza: „Polski dwór staje się zatem na powrót przedmurzem Europy, który odeprze najazd barbarzyńców rękami bohaterskich kobiet i weteranów. W tym ujęciu, stara dziedziczka Rudomska, zgodnie z grottgerowską ikoniką i ugruntowaną tradycją literacką, staje się upostaciowaniem matki-Polki, która posunie się do wszystkiego, aby bronić Ojczyzny, domu i dzieci”. Tenże, *Walka z czerwonym szatanem. Stefan Żeromski wobec komunizmu, w: Światy Stefana Żeromskiego. Studia*, pod red. M. J. Olszewskiej i G. P. Bąbiaka, Warszawa 2005, s. 271.

i metaforycznym – wraca (bądź ucieka) w polskie uniwersum, w mit świetności dawnej Rzeczypospolitej szlacheckiej, kiedy szlachectwo wyróżniało. Albo chroni się w mit jeszcze odleglejszy: heroizm rycerski. A od średniowiecznego mitu rycerza bez skazy, ideału rycerza-świętego, już tylko krok do mitu herosa – człowieka-Boga, „wybielonego” ze swej grzesznej natury „ponad śnieg”. Komentarzem do tej konstatacji może być motto, znajdujące się w rękopiśmiennej wersji *Przepióreczki*, które Żeromski zaczerpnął z *Myślini* Bronisława Trentowskiego:

Tak żyj, ażebyś nigdy i w niczym bóstwa w twej piersi nie splamił. Tak działaj jak Bóg-człowiek, to jest dozwól przybijać się do krzyża za prawdę, [...] świętość i wolność, za istotne dobro religii i polityki [...]. Poświęcenie i ofiara jest twoją powinnością, lecz pierwej poznaj dobrze, za co chcesz dać gardło, ażebyś nie był – miasto Boga-człowieka – godnym politowania szaleńcem lub głupcem”²⁹.

Komu jest zatem bliższy główny bohater dramatu? Bogu-człowiekowi czy głupcowi? Odpowiedź na pytanie zależy nie tylko od naszej czytelniczej wrażliwości i światopoglądu, ale także od naszego wyboru – od tego, czy chcemy przebywać w komfortowym świecie mitu, czy w rzeczywistości, która skrzeczy. Poza tym u Żeromskiego – zakończmy truizmem – zazwyczaj nic się nie rozwiązuje w sposób prosty czy jednoznaczny. I w tym tkwi żywotna siła jego utworów, nawet tych artystycznie chybionych.

²⁹ B. Trentowski, *Myślini, czyli logika narodowa polska*, Poznań 1844. Cyt. za: E. Kalemba-Kasprzak, *Z jakiego teatru uciekła „Przepióreczka”? (O problemach przestrzeni teatralnej w dramacie Żeromskiego)*, w: *Dramat i teatr...*, dz. cyt., s. 81.



Alphonse Mucha, Plakat reklamowy 'Bieres de la Meuse', 1897

Zbigniew Kaźmierczyk

(Gdańsk)

STEFAN ŻEROMSKI WOBEC TRADYCJI
POLSKIEGO PARTYKULARYZMU
(„DŁUG PRZEKLĘTY” BOHATERÓW
ŻEROMSKIEGO JAKO EWOKACJA
TRADYCJI ROMANTYCZNEJ)

W utworach Żeromskiego obecne są sytuacje kluczowe. W ich świetle wyjaśniają się idee przewodnie danego dzieła. Taką sytuacją w *Ludziach bezdomnych* jest oglądanie w Galerii Luksemburskiej obrazu *Rybak* Puvis de Chavannes'a. Narrator nie przedstawia bezpośredniego spotkania bohaterów z obrazem, ale jego przypomnienie w drodze tramwajem do Wersalu. Jest to przypomnienie uczuć i myśli, jakie kontakt z obrazem w różnych osobach wywołał. Obraz ten jest przez niektórych bohaterów tendencyjnie albo niefrasobliwie zapominany (pani Niewadzka i jej wnuczka Wanda), przez innych pamiętany (Joanna Podborska i starsza wnuczka Niewadzkiej Natalia), a przez Judyma rozpamiętywany.

Tomasz Judym pamięta, że w Galerii „Łzy ciche płynęły z oczu tych, którzy tam przyszli obarczeni łupami. Posłuszni rozkazowi nieśmiertelnej sztuki przez chwilę czuli, jak żyją i co stwarzają na ziemi”¹. Zorientowany w antycznej koncepcji *katharsis*, zdaje on sobie sprawę z niezwykłości spotkania pod obrazem *Rybak* świata wyzyskiwaczy i wyzyskiwanych. Przeżycia „wielkich dam, strojnych i pachnących dziewic, mężczyzn w »miękkie szaty odzianych«”² postrzega on jako chwilowe oczyszczenie ich uczuć z dominującej niesytości dóbr, łapczywości materialnej; jako rozluźnienie żelaznego uścisku chciwości pieniądza i znaczenia. Ludzie „obarczeni łupami” temu przyplwowi współczucia zawdzięczają prawdę realizmu, czyli możliwość zobaczenia negatywnej strony kapitalizmu. Chwilowość tego widzenia jest tu ważną dystynkcją różnicującą część oglądających.

Nie wszyscy bowiem widzą świat Puvis de Chavannes'a chwilowo. Tu przebiega linia podziału pomiędzy patrzącymi. Gdy zatem Judym dowiaduje się od

¹ S. Żeromski, *Ludzie bezdomni*, oprac. I. Maciejewska, Wrocław 1987, BN I, nr 254, s. 26.

² Tamże.

nastoletniej Wandy, że Joanna pod obrazem „beczała... Jak beczała!...”³, nie robi to na nim większego wrażenia, bo nie wie, czy wzruszenie to nie było ulotne. Wielu tam wzdycha i płacze „cichymi łzami”. Judym już na początku powieści przedstawia się oczom czytelnika jako ten, który nosi w sobie trwałą ból. Jest to ból doświadczenia życia zbiorowego wyrażony w oglądanym obrazie; ból konstytuujący jego postawę społeczną. Znaczenie tego obrazu w powieści polega między innymi na wizualnej konkretyzacji skorelowanego z tym bólem pojęcia „przeklętego długi”. Ból bowiem, czyniąc bohatera zdolnym do empatii, czyni zeń rzecznika ludu. Tak wolno rozumieć informację o tym, że *Rybak* pozostawił mu pamięć „o czymś nad wszelki wyraz bolesnym”, że „Wspomnienie owo było jak mętne echo czyjejś krzywdy, jakiejś hańby bezprzykładnej, której nie byliśmy winni, a która przecie zdaje się wołać na nas z ziemi dlatego tylko, że byliśmy jej świadkami”⁴.

Pierwszy rozdział *Ludzi bezdomnych* nosi tytuł *Wenus z Milo*. Łatwo dostrzec tu plan ukazania Paryża jako miasta muzeów reprezentujących dziedzictwo ludzkości. Widać też, że autor zaplanował dwie prozatorskie ekfrazy, z których rzeźba *Wenus* służy ekspozycji obrazu *Rybak*. Sytuacja oglądania tego obrazu jest w powieści prefiguracją. Skupieni przy nim ludzie ujawniają predyspozycje, które określają ich postawy i wybory życiowe. Konsekwentnie ujawniać będą zgodne z tymi dyspozycjami osobowymi postawy społeczne. Albert Thibaudet w analizie *Pani Bovary* napisał, że „Powieść Flauberta rozwija się nie przez dodawanie, lecz przez rozkwit, koncentryczne wzbogacanie tematu ustanowionego na początku w najzwyczajniejszy sposób”⁵. Badacz ma na uwadze związek fabuły z bohaterem. Twierdzi, że u Flauberta nie jest ona sumą wymyślonych zdarzeń, ale rozwija się zgodnie z danymi osobowościowymi bohaterów. Świat zdarzeń jest światem mentalnym jego mieszkańców, ponieważ z ich serc i głów się rodzi i rozwija. Thibaudet wyjaśnił, że prefiguracja jest niczym kamień rzucony w wodę, od którego rozchodzą się koncentryczne kręgi, albo że jest jak pąk, z którego rozwija się cały kwiat narracji powieściowej. Podobnie akcja *Ludzi bezdomnych* rozchodzi się z Galerii Luksemburskiej, spod obrazu – ekfrazy. Oglądanie obrazu jest jej strukturalnym początkiem (oglądanie, które jest zarazem przyglądaniem się oglądającym, na zasadzie „jaki jesteś, tak i widzisz”, wykorzystywanej chętnie przez autora *Pani Bovary*⁶).

Zgodnie z wiedzą i czuciem antyku przez Żeromskiego, *Wenus z Milo* jest marmurowo konkretna. Deifikuje bezgrzeszną przyrodę i zmysłowość. Jest ka-

³ Tamże.

⁴ Tamże, s. 25.

⁵ A. Thibaudet, *Pani Bovary*, w: *Sztuka interpretacji*, wybór i oprac. H. Markiewicz, przeł. J. Falicki, t. 1, Wrocław 1971, s. 587.

⁶ Na temat tej zasady zob. E. Auerbach, *W Hotel de la Mole*, w: *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przeł. Z. Żabicki, wydanie 2, Warszawa (b. daty wyd.), s. 464.

miennym upostaciowaniem afirmacji miłości szczęśliwej. Nawet w muzeum tkwi w kole czasu nieprzećiętym strzałą przekraczającą granicę wyznaczoną przez obwód murów. Judym w Luwrze zmysłowo ją kontempluje, ale nie uwewnętrznia.

Inaczej rzecz się ma z *Rybakiem*. Trwa on w jego pamięci. Ujawnia obecność także w strukturze zbiorowej świadomości. Zatem jest rybakiem mitycznym, organizującym zbiorową wyobraźnię chwilowo albo trwale. Zdolność do mityzacji zdarzeń świata przedstawionego pozwala myśleć o romantycznym dziedzictwie Żeromskiego⁷. Jego rybak stoi po środku świata jak mityczny Człowiek. „Chudy człowiek, a właściwie nie człowiek, lecz antropoid z przedmieścia wielkiej stolicy, obrosły kłakami, w koszuli, która się na nim ze starości rozlazła. (...) Stoi tam ten wyobraziciel kultury świata, przerażający produkt ludzkości”⁸. Niewadzkiej i jej starszej wnuczce Natalii kojarzy się z Chrystusem (może więc tu tkwi wyjaśnienie dlaczego Niewadzka wypiera go z pamięci). W świecie powieściowym Żeromskiego najdonioślejszą sprawą jest sprawa tego człowieka.

Wielka część jego bohaterów mieści się w tryptyku. W środku tego ugrupowania są antropoidzi. Personifikują oni „czujące wiedzenie o czymś nad wszelki wyraz bolesnym”, „echo czyjeś krzywdy, jakieś hańby bezprzykładnej”. Po lewej mieści się świat ludzi „obarczonych łupami”, których system społeczno-ekonomiczny czyni łupieżcami. Po prawej nieliczni idealisci pozytywistyczni w romantycznym konflikcie z kapitalistycznym i feudalnym systemem życia zbiorowego, od którego żądają respektowania wartości moralnych – inteligencji. W *Ludziach bezdomnych* świat antropoidów tworzą proletariusze (mężczyźni i kobiety) ze stalowni Milera i fabryki cygar oraz chłopci w Cisach – wiejska czerń wegetująca w czworakach.

Kto należy do świata ludzi obarczonych łupami? Do świata tego należą chciwi bogactw („okruców zbytku”) doktorstwo Czerniszów oraz lekarze ludzi bogatych: Kalecki, Płowicz i Chmielnicki. Na pewno, mimo filantropii, do świata wyzyskiwaczy należy pani Niewadzka – przedstawicielka ziemiaństwa. Również dyrektor zakładu kuracyjnego Cisy, utworzonego jako spółka na majątku rodziny Niewadzkiej, dr Węglichowski i ich administrator Jan Bogusław Krzywosąd Chobrzański. Jak wiadomo, inteligencję reprezentuje Judym – niepogodzony z wyzyskiem, brakiem elementarnej higieny i pogardą dla „wskazań zimnego rozumu”⁹.

Podobny podział łatwo zauważyć już w nowelistyce Żeromskiego: widzimy tu antropoidów – ludność wiejską. Świat „łupieżców” w *Siłaczce* stanowią notable Obrzydłówka (w tym aptekarz i felczerzy), którzy powodują ikarowy upadek dok-

⁷ Na temat „podstaw światopoglądowych *Ludzi bezdomnych*” zob. I. Maciejewska, *Wstęp*, w: S. Żeromski, *Ludzie bezdomni*, s. LXVIII-LXXIV.

⁸ S. Żeromski, *Ludzie bezdomni*, s. 26.

⁹ Tamże, s. 87.

torą Pawła Obareckiego – początkowego entuzjasty medycyny i higieny dla ludu. Nowela pokazuje jego upadek z nieba ideałów społecznikowskich na dno chciwości wyrażającej się w kołtuńskiej zasadzie – uznanej przezeń za własną: „dawajcie pieniądze i wynoście się...”. W tym środowisku ideę (romantyczno-pozytywistyczną) społeczeństwa jako organizmu, którego całość jest dobrem wspólnym, reprezentuje autorka projektu *Fizyki dla ludu*, Stasia Bozowska. Jak wiadomo, „Nauczycielka i lekarz to sztandarowe postaci utworów Żeromskiego, typowe kreacje bohaterów naprawiających samotnie świat”¹⁰.

W *Doktorze Piotrze* proletariat wiejski wyniszczony pracą w kamieniołomie, wapienniku i cegielni porównany jest do „rycerzy kultury” w boju z „kamiennymi masami, które, nim uległy zuchwałej napaści człowieka, mściły się na nim, czyhały na każdą chwilę jego nieuwagi, na każdy moment omdlenia. Nawisłe złomy, gdy rozpętano nieopatrznie ich utajoną energię, zlatywały niespodzianie jak uderzenie piorunu, zabijając i kalecząc; każdy głąz, zanim wtrącony został w czelusć pieca, do ostatka ranił, gniótł i karał ciężarem, twardością, ostrą powierzchnią, parzył ogniem i dusił dymem, jak wróg śmiertelny wyzerając życie”¹¹. W tym opisie wapienne skały i kamienie stawiają człowiekowi aktywny opór. Opór ten wynika z ich stałych własności. W ten sposób ukazana jest immanentna złośliwość, ażeby nie powiedzieć – odsłonięty demonizm materii. Przedstawiona za pomocą personifikacji masa skalna może mścić się, czyhać na zgubę robotnika, razić go utajoną energią, zlatywać nań, zabijać, kaleczyć, ranić, gnieść, karać, parzyć, dusić, wyzerać życie. Jakże to słowiański stosunek do materii, podszyty podejrzliwością, że stanowi ona siedlisko Złego; że jest w niej immanentne Zło.

Nowela przedstawia więc wyzysk ekonomiczny na podłożu cywilizacyjnego starcia człowieka z naturą. Autor ujawnia, że z jakości materii nieuchronnie wynika antagonizm świata pracy i kapitału. Ukazuje, iż opór materii nadaje postępowi konfliktowy charakter, gdyż kapitał pozwala dysponentom środków produkcji na nieobecność na pierwszej linii zmagania z żywiołami elementarnymi. Możliwość ta wynika z rozłączenia pracy i zysku. Jego rezultatem jest podział na pracujących i czerpiących zysk niezależnie od swej pracy. Przez możliwość tę relacja pomiędzy robotnikiem a kapitalistą jest z natury rzeczy konfliktowa. Konflikt rodzi się nieuchronnie, bowiem wyzyskiwanie jednych jest zyskiem drugich. Ponieważ praca jest grozą zmagania z materią, kapitał wysyła na front tej walki ludzi, którzy nie mają innego wyjścia, ponieważ zagraża im nędza i głód. Narrator właśnie z nimi się solidaryzuje.

W jego stanowisku miesza się litość wywoływana poczuciem kruchości człowieka w starciu z naturą i podziw dla ich męstwa. Porównanie do rycerzy kultury

¹⁰ J. Z. Jakubowski, *Wstęp*, w: S. Żeromski, *Silaczka. Doktor Piotr*, Warszawa 1973, s. 6.

¹¹ S. Żeromski, *Doktor Piotr*, w: *Silaczka. Doktor Piotr*, s. 66.

nie jest przypadkowe. Przez tę elementarną solidarność z robotnikami wyzysk, który idzie w parze z pogardą dla ich pracy, jest jątrzącą się raną świata przedstawionego w utworze. W *Doktorze Piotrze*, podobnie jak innych dziełach Żeromskiego, jest to rana podłości społecznej. Podłość tę uwidacznia antropoid.

Estetykę przejmującego opisu człowieka wyzyskiwanego przez kapitalistów dostrzegamy w opisie głodnych robotników i ich rodzin: „Przyszli i stanęli przed obliczem twórcy cywilizacji. Inżynier wejrzał okiem mędrca na ich wywiędłe kadłuby, na brudem obrosłe ich dzieci, na znikome resztki spódnic ich żon, córek, kochanek – i miłosiernie wyznaczył im miejsce w postępie ludzkości”¹². Nad masą tą dyktat pieniądza rozciągają figury wyzysku kapitalistycznego: inżynier Teodor Bijakowski i jego „poganiacz ludzkiego stada”, Dominik Cedzyna. Inteligentem zdolnym do racjonalnego myślenia o społeczeństwie w kategoriach organicznej całości jest doktor chemii i fizyki, Piotr Cedzyna.

W *Przedwiośniu* akcję powieści napędza zderzenie antropoidów w Baku i Nawłoci ze światem drapieżnego kapitalizmu i zmurszałego feudalizmu, któremu kierunek usiłują nadać inteligenci – wśród nich Szymon Gajowiec i Cezary Baryka.

W *Popiołach* rzeszę skrzywdzonych chłopów upostaciował Michcik. Łupiący ich panowie bawią się na kuligu. Nawet wtedy używają poddanych do przenoszenia sań przez słabo zamarznąłą rzekę. Najbardziej malowniczy przedstawiciele feudalnego konserwatyizmu – konfederat barski dziedzic Nardzewski (przez chłostę Tomka Zalesiaka za to, że się „dobierał do lamusa”, utwierdzający patrymonialne sądownictwo nad chłopami „jak za Jana Kazimierza, Michała Korybuta i innych bywało”¹³), stary cześnik Olbromski prezentujący wachlarz sarmackich przywar oraz „elegant pierwszej wody”¹⁴, „szlachcic na zagrodzie” Cedro – dzierżą swe majątki twardą ręką na feudalnych zasadach. Inteligencję posiadającą oświeceniowy rodowód reprezentuje absolwent szkoły kadetów Piotr Olbromski (spowinowacony światopoglądowo i mentalnie z doktorem Piotrem i Judymem). Z dna upadku w kampanii napoleońskiej stwarza się demokratyczny duch Rafała Olbromskiego.

Już sama konfiguracja bohaterów Żeromskiego jest przejawem sprzeciwu pisarza wobec tradycji polskiego partykularyzmu. Jego reprezentanci stawiani są przed trybunałem do spraw antropoida – człowieka wyzyskiwanego, głodnego, skrzywdzonego. W jego obronie, w opozycji do polskiego partykularza, staje inteligent. Jego etos ma u Żeromskiego ścisły związek z rodowodem. Podstawą tego etosu jest mocne poczucie długu względem ludu. Myśl o poprawie losu chłopstwa i robotników doszła do głosu w dobie Oświecenia. Transformacja w okresie ro-

¹² Tamże, s. 65.

¹³ S. Żeromski, *Popioły*, t. 1, posłowie A. Achmatowicz, Warszawa 1983, s. 50.

¹⁴ Tamże, t. 2, s. 160.

mantyzyzmu, a następnie pozytywizmu, zapewniła jej żywotność w dziele Żeromskiego.

Swobodny dostęp pisarza do *Historii Polski nowożytnej*¹⁵ Lelewela wywarł widoczny wpływ na *Popioły*. Najwyraźniej obecny jest on w obrazie kampanii napoleońskiej, który nie skrywa żadnych drastycznych i bulwersujących zdarzeń – poczynając od zatrącenia legionów Dąbrowskiego pod Trebią, poprzez zdradę Legionu Wielhorskiego w Mantui, a na przymusowej ekspedycji pod lufami dział francuskich na San Domingo kończąc. Leleweł kreśląc dzieje kampanii napoleońskiej uważnie przygląda się następującym po bitwach traktatom pokojowym. Jak ironiczny refren brzmią słowa jego komentarza do zawartych umów: „i znów cisza o Polsce”. Nie bez znaczenia okazało się nakreślenie przez romantycznego historyka portretu Napoleona jako tyrańca, który obalił republikanizm francuską i powołał Konsulat. Leleweł postulował w *Historyce* patrzenie na dzieje z wyższego stanowiska filozoficznego. W spojrzeniu na kampanie Napoleona widzimy, że usilność historyczną, czyli kierunkowe procesy historyczne, rozpatruje on pod kątem wartości republikańskich. Postulat jedności polityki i moralności dziedziczy Żeromski po romantykach. Czy od Lelewela przejął koncepcję historycznej idei przewodniej?

W każdym razie w jego dziełach widzimy, iż uznał on za własne romantyczne przekonanie, że historia ma charakter osnowy, to znaczy że przebiegają w niej krystalizacyjne linie (wektory). Żeromski swym dziełem podpisuje się pod postulatem historyka, który uważał, że zadaniem człowieka doby nowożytnej jest moralną usilność w zapasach historycznych rozpoznać i ją reprezentować. W zgodzie z tym imperatywem Żeromski widzi historię jako proces mniej lub bardziej spazmatycznych aktów przejawiania się aspiracji emancypacyjnych warstw uciskanych. Oczywiście ujęcie historii w kategoriach klasowych wiele zawdzięcza Brzozowskiemu, chociaż jego wpływ jest późniejszy. A zwłaszcza krytyka romantycznego partykularyzmu ukrywającego się w idealizmie, który w *Głosach wśród nocy* wyrażony został w metaforze kwiatu. Nie chce on nic wiedzieć o utrzymujących go przy życiu korzeniach, gdy „Kaźda forma świadomości trzyma się na życiu umiejącym siebie utrzymywać i wierzącym w siebie”¹⁶.

Niektóre fakty, a przede wszystkim ton radykalizmu moralnego w ocenie partykularnych działań na arenie polityki międzynarodowej, wiele Lelewelowi zawdzięczają. Jednak w stanowisku Żeromskiego wobec polskiego partykularyzmu

¹⁵ J. Leleweł, *Historia Polski nowożytnej*, oprac. J. Dutkiewicz, M. H. Serejski, H. Więckowska, *Dzieła*, t. VIII, Warszawa 1961.

¹⁶ S. Brzozowski, *Głosy wśród nocy. Studia nad przesileniem kultury europejskiej*, Warszawa 2007, s. 84. Ogołocone z zastanej tradycji klasycyzmu „czyste ja” doświadcza, głosił Brzozowski, nocy przesilenia, czyli usunięcia się animistycznego fundamentu kultury europejskiej i woli jego ponownego postawienia albo „pragnienia, aby nauka skonstruowała nam rzeczywistość obiektywną, tj. zdolną istnieć niezależnie od nas”. Tamże w tym ujęciu kult nauki właściwy niektórym bohaterom Żeromskiego ma rodowód tyleż romantyczny, co pozytywistyczny.

lokalnego widoczny jest wpływ takich prac Lelewela, jak *Upadek Polski*, *Paralela Hiszpanii z Polską*, *Panowanie Stanisława Augusta*. Zwłaszcza *Paralela Hiszpanii z Polską*, przyjęta entuzjastycznie w roku 1820 na fali wielkiego zainteresowania Polaków Hiszpanią, miała znaczenie dla odniesień Żeromskiego do szlacheckiego partykularyzmu. Istotą tego partykularyzmu, według profesora uwielbianego przez filomatów, jest brak umiaru stanu szlacheckiego w ustalaniu hegemonii nad władzą królewską, stanem mieszczańskim i chłopskim – z rozciąganiem drakońskiej jurysdykcji oraz marginalizowaniem duchowieństwa. Nieograniczoność w dążeniu do dominacji stanowej jawi się Lelewelewi jako wcale nie lepsza od jedynowładztwa Filipa II, czy też autorytarne absolutyzmu innych królów hiszpańskich. Ten partykularyzm zastyga według Lelewela w szlacheckiej megalomanii wyrażającej się nietolerancją, a przede wszystkim pieniactwem. Przywarom tym towarzyszą ksenofobia, upadek kształcenia, zanik myślenia, szerzenie się doktrynerstwa itd.

Krytyka, którą podejmowali romantycy, przede wszystkim Słowacki, okólnie również wpływała na Żeromskiego. Portrety dziedzica Nardzewskiego, a zwłaszcza starego Olbromskiego, wiele romantycznej krytyce partykularyzmu zawdzięczają. Słowacki reprezentantów sarmackich przywar sportretował w *Janie Bieleckim*, w *Kordianie*, w osobie Piasta Dantyszka w *Poemie Piasta Dantyszka herbu Leliwa o piekle*, w portretach Kossakowskiego w *Księżu Marku* i Gruszczyńskiego w *Śnie srebrnym Salomei*, w osobie tytułowego bohatera *Samuela Zborowskiego*, jak również w innych utworach. W *Księżu Marku* sarmackie grzechy narodowe są mieczami przebijającymi Serce Jezusa. Antoni Malczewski w *Marii* ukazał malowniczy typ megalomana i intryganta sarmackiego w osobie Wojewody. Seweryn Goszczyński upostaciował zaś przywary szlacheckie w postaci rządcy na zamku kaniowskim. Żeromski te rozmaite przywary egoizmu stanowego w ujęciach romantyków umiał zobaczyć w rozmaitych wiekach historii szlacheckiej – od końca wieku XVIII w *Popiołach* poczynając, a na początku wieku XX wieku w *Przedwiośniu* kończąc. Podobieństwo wątków dotyczy patrymonialnego okrucieństwa w zakresie jurysdykcji nad poddanymi – ustalania pańszczyzny oraz warunków ekonomicznych ich egzystencji, megalomańskiej wystawności pańskiego życia, sybarytyzmu, zaciętrzewionej mściwości, doktrynerstwa stanowego, pieniactwa, intryganctwa, prywaty, pojmowania wolności jako samowoli itd.

Ze szkoły Lelewela romantycy wzięli dwoisty obraz historii. Jak im to pokazywał ten historyk, na przestrzeni dziejów w największym rozkwicie tkwią zarodki rozkładu, które się mogą rozwinąć. Ale też w upadku działają zbawienne siły odrodzenia. W przeszłości Polski ich przejawem była konfederacja barska i ruch reformatorski zwieńczony uchwaleniem Konstytucji 3 Maja. Młodzi romantycy na podłożu paradygmatu kultury rycerskiej unowocześnili ideały republikańskie wśród prądów i idei Oświecenia. Promowani przez Lelewela w zmaganiu z roz-

kładowym partykularyzmem, wytworzyli etos filomacki, który możemy uznać za skryształowany etos inteligencki. Temu źródłu zmaganie Żeromskiego z polskim partykularyzmem wiele zawdzięcza wprost lub za pośrednictwem wielkiej poezji romantycznej.

Antytezą szlacheckiego partykularyzmu są kreacje jego inteligenckich bohaterów. Widoczny jest na nich wpływ utworów Mickiewicza pochodzących z okresu przed-listopadowego. Do romantycznej idei ojczyzny jako domu nawiązują słowa Judymowego *credo*: „Ja muszę rozwalić te śmierdzące nory. Nie będę patrzył, jak żyją i umierają ci od cynku”¹⁷. „Przecie to ja jestem za to wszystko odpowiedzialny! Ja jestem! (...) Jestem odpowiedzialny przed moim duchem, który na mnie woła »nie pozwalam«. Jeżeli tego nie zrobię ja, lekarz, to któż to uczyni? (...) Otrzymałem wszystko, co potrzeba... Muszę to oddać, com wziął. Ten dług przekłęty... Nie mogę mieć ani ojca, ani matki, ani żony, ani jednej rzeczy, którą bym przycisnął do serca z miłością, dopóki z oblicza ziemi nie znikną te podle zmyry. Muszę wyrzec się szczęścia. Muszę być sam jeden. Żeby obok mnie nikt nie był, nikt mię nie trzymał!”¹⁸.

Tadeusz Boy-Żeleński pisał w „Kurierze Porannym” pod wrażeniem śmierci Żeromskiego: „Ten wallenrodyzm, który »szczęścia w domu nie znalazł, bo go nie było w ojczyźnie«, ten sam, który w dziele Mickiewicza, obkuwanym, komentowanym przez zapleśniałych belfrów, dawno stał się martwa literą, tu nagle powstał żywy, spęczniały krwią serdeczną. Można rzec, że rozstanie Judyma z Joasią sprowadziło cały polski romantyzm między codziennych ludzi, uczyniło go każdym dotykającym...”¹⁹. Również zdaniem Józefa Ujejskiego słowa Judyma są parafrazą słynnej sentencji wallenrodczyjnej²⁰. W twórczości Żeromskiego zmienił się istotnie rodzaj nieszczęścia, z jakim zмага się jego bohater. Nie jest nim już niewola narodowa, ale niedola w okowach wadliwych stosunków społecznych i ekonomicznych. W oczach bohatera Żeromskiego rezultat jest jednak równie fatalny: cierpienia bądź wyniszczenie ofiar dotkniętych krzywdą.

Pokrewieństwo przedstawianych przezeń inteligentów z romantyzmem uwiadcza się w ich stosunku do idei; w sposobie obcowania z ideami. Jak wiadomo, romantyczna ojczyzna wymagała największych poświęceń. Przez romantyków była nieraz porównywana z tego powodu do zaborczej kochanki wampirycznej. Swego wybrańca wampiryzowała, napełniając żądzą zemsty. W cytowanej wypowiedzi Judyma obecna jest podobna namiętność ideowa, tyle że zmorę ojczyzny

¹⁷ S. Żeromski, *Ludzie bezdomni*, s. 401-402.

¹⁸ Tamże, s. 402-403. W motywie zaparcia się miłości przez Judyma uderzające jest podobieństwo do zasadniczej idei rycerskich oper Ryszarda Wagnera *Pierścień Nibelunga* i *Parsival*. Pierścień zdobędzie ten, kto zaprze się miłości. Parsival zwycięża, gdyż zdolny był oprzeć się powabom Kundry.

¹⁹ T. Boy-Żeleński, *Stefan Żeromski nie żyje!*, „Kurier Poranny” 1925, nr 322. Cyt. za: *Stefan Żeromski. Kalendarz życia i twórczości*, oprac. S. Eile, S. Kasztelowicz, Kraków 1976, s. 207.

²⁰ Zob. J. Ujejski, *Ostatni wajdelota*, „Gazeta Literacka” 1926, nr 5.

zastąpiła zhora krzywdy społecznej doświadczanej przez lud. Jest ona przeżywana niekiedy równie dotkliwie przez bohaterów Żeromskiego, jak traumatycznie przeżywali niedolę ojczyzny bohaterowie Mickiewicza, Słowackiego, Goszczyńskiego czy Garczyńskiego. Idee wolności na równi z ideami sprawiedliwości wampiryzują swoich wyznawców. Gotowych do opuszczenia dziewczyny, kochanki czy żony w imię realizacji idei rewolucyjnych.

Józef Ujejski w związku z gorącą ideową bohatera *Ludzi bezdomnych* dowodził, iż misja wyjątkowej jednostki w imię określonego dobra ogółu wywodzi się z *Konrada Wallenroda* i jest najbardziej charakterystyczna ze wszystkich postaw czasu niewoli. Rozwijał on tezę, że konradyzm był w twórczości Żeromskiego wciąż żywy, chociaż jego bohaterowie nie głosili idei tyrtejskich, lecz socjalne – przeniknięte duchem pozytywizmu – od Judyma w powieści z 1900 roku poczynając, a na Przełęczem w 1926 kończąc. W oczach Ujejskiego romantyczne pokrewieństwo bohatera Żeromskiego polega na tym, że on „wchodzi w lud, ażeby stać się ludem”. Programy zwrotu ku ludowi spotykamy w środowisku filomatów na początku romantyzmu w Wilnie²¹. Ich rozkwit obserwujemy po upadku powstania listopadowego w kręgu Wielkiej Emigracji. W twórczości Żeromskiego przykładem zaczerpnięcia aury uczuciowo-myślowej z tego kręgu, a zwłaszcza z filozofii Henryka Kamińskiego, jest *Początek świata pracy*. Znajomość myśli emigracyjnej zawdzięcza on pracy bibliotekarza w Polskim Muzeum Narodowym w Rapperswilu i pracy w Bibliotece Zamojskich. Kazimierz Wyka stwierdził, że dzięki tej pracy „Żeromski znał dobrze publicystykę Gromady Grudziąż, pisma Henryka Kamińskiego, zamierzał też pisać o Stanisławie Worcellu”.²²

Zdaniem Ujejskiego, społecznikowskie idee Żeromskiego są wywiedzione z gruntu emigracyjnego. Na emigracji bowiem zaczyna się budowanie „szklanych domów”. Nie były to tylko idee socjalne. Na przykład Antoni Bukaty w 1841 roku przedstawił ks. Czartoryskiemu pomysł tanku parowego na ruchomych szynach, twierdząc, że rozbiłby on milion wojska. Pobyt na emigracji miał wiele negatywnych i pozytywnych stron i zostały one opisane. Jednak poczucie „długu przekłętogo”, czyli przekroczenie partykularyzmu polskiego poprzez solidaryzowanie się z ludem, krzepło wraz z oderwaniem szlachty od konstelacji krajowych i przestawieniem jej myślenia na tor interesu ogólnonarodowego. Pozytywną stroną emigracyjnego doświadczenia obcości na paryskich brukach stało się otwarcie myśli na europejskie procesy rozwojowe. W oczach tej społecznie niezakotwiczonej inteligencji kardynalną stała się bolesna kwestia chłopska. W broszurze Kamińskiego *O prawdach żywotnych narodu polskiego* szlacheckie poczucie długu wobec ludu znalazło wyraz w radykalizmie postulatu zastosowania terroru wobec szlachty, która

²¹ Zob. A. Witkowska, *Rówieśnicy Mickiewicza*, Warszawa 1998, s. 243-245.

²² K. Wyka, *Stefan Żeromski*, w: *Stefan Żeromski*, red. E. Korzeniewska, Kraków 1951, s. 361.

nie chce zmian stosunków własnościowych na wsi, idących w stronę uwłaszczenia chłopów.

Podobnie generał Ludwik Mierosławski pisał o potrzebie odprawiania przez szlachtę pokuty i rewolucyjnego apostołowania wśród ludu. W środowisku biednej i sponiewieranej emigracji w Anglii w roku 1836 powstały Gromady Ludu Polskiego. Jak wiadomo, obok wywodzącego się z Ukrainy Stanisława Worcella, Gromady te (Humań i Grudziąż) założył utopijny socjalista, Zenon Świętosławski. Miał on głębokie poczucie winy społecznej wobec ludu, którą pragnął spłacić swą działalnością.

W obrębie romantyzmu krajowego postacią podobnego formatu intelektualnego co Kamieński, Mierosławski czy Świętosławski był Edward Dembowski. Jak świadczy edycja jego dzieł z 1955 roku, idea spłaty długu wobec ludu rozpałała jego radykalizm. W romantyzmie polistopadowym krajowym istotnym nurtem ideowym przewyciężającym stanowy partykularyzm poprzez krystalizację etosu inteligentckiego była wielkopolska filozofii pracy organicznej w latach czterdziestych. Karol Liebelt w rozprawie *O miłości ojczyzny* (1844) jako pierwszy w Europie wprowadził termin inteligencja. Funkcjonalizował pojecie inteligenta stosunkiem do ludu. Według Liebelta, uczeni, nauczyciele, duchowni, urzędnicy i przemysłowcy o tyle przynależą do inteligencji, o ile pełnią wobec ludu misję emancypacyjną – edukacyjną i społeczno-polityczną. Autor rozprawy *O miłości ojczyzny*, w zgodzie z programem Towarzystwa Demokratycznego Polskiego, odzegnując się od metody działań rewolucyjnych, postulował uwłaszczenie ludu i zniesienie barier stanowych obwarowanych przywilejami politycznymi szlachty. Związek wizji historycznej Żeromskiego z tym kręgiem inspiracji jest bardzo widoczny.

W tym kontekście można dodać, że w proces kształtowania się ponadpartykularnej historiozofii inspirującej myśl Żeromskiego osobny wkład wniósł Bronisław Trentowski. Akcentował on możliwość nacisku inteligencji na istniejące struktury życia społecznego w kierunku aktywizacji rozwoju przemysłowego i oświatowego. Ten cywilizacyjny aspekt misji inteligencji afirmował również August Cieszkowski na przykład w artykule *O skojarzeniu dążeń i prac umysłowych w Wielkim Księstwie Poznańskim*. Ciekawym zapisem organicznikowskiego myślenia Trentowskiego jest jego korespondencja z Zygmuntem Krasińskim. Wykładał on w niej możliwość zaprzęgnięcia, pozostających przy swych zasadach stronnictw, do pracy na niwie rozwoju społecznego i gospodarczego. Z inicjatywy propagatorów dziejowej misji inteligencji w okresie Wiosny Ludów powstała w Poznaniu Liga Polska uważana za szczytowe osiągnięcie inteligentckich działaczy. Przeszkodą w dalszej instytucjonalizacji idei pracy organicznej była klęska Wiosny Ludów i represje po upadku powstania styczniowego.

Żeromski sam określał siebie jako romantyka w kapeluszu pozytywisty. Patrząc historycznie, dostrzegamy narodziny idei stanowiącej oś jego dzieła. Widzimy wydobywaną przez pisarza z chaosu zdarzeń i procesów historycznych usilność.

Usilność organizującą jego powieściowy świat stanowi zmaganie pragmatycznych inteligentów z tradycjami polskiego partykularyzmu. Z prawego skrzydła powieściowego tryptyku walczą oni ze światem łupieżczego kapitału o prawa ludzi pracy.



Aubrey Beardsley, Jan i Salome, 1901

Jerzy Snopek
(Warszawa)

ŻEROMSKI WOBEC ROSJI. UWAGI WSTĘPNE

Gdy ktoś zapoznaje się dzisiaj z niezmiernie obfitą bibliografią prac poświęconych Stefanowi Żeromskiemu i jego twórczości, może się zapewne zdziwić, że pośród owych prac brakuje wciąż prób całościowego ujęcia stosunku pisarza do Rosji. Zarazem musimy przyznać, że także w odniesieniu do innych twórców literatury polskiej tak zorientowane monograficzne próby powstają dopiero od niedawna¹.

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 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 Rosją.

U ich źródeł znajdujemy, zarówno w perspektywie osobistej, jak i narodowej, traumatyczne doświadczenie powstania styczniowego. Chronologicznie rzecz ujmując, stanowiło ono przeżycie pokoleniowe dla generacji wcześniejszej, reprezentowanej w literaturze przez Orzeszkową, Konopnicką, Sienkiewicza czy Prusa. Żeromski był, jak nazwał go Juliusz Kleiner, pogrobowcem powstania², ale to na jego świadomości, psychice, twórczości pozostawiło ono szczególnie wyraziste piętno (co zresztą trafnie miano pogrobowca sugeruje).

Bolesne świadectwa pamięci rodzinnej i sąsiedzkiej, rozmaite „klechdy domowe” związane z losami powstańców, dopadły go w najchłonniejszych, najwraż-

¹ Zob. J. Fiećko, *Rosja Krasińskiego. Rzecz o nieprzejednaniu*, Poznań 2005; M. Rudkowska, *Kraszewski wobec Rosji. Próby komparatystyczne*, Warszawa 2009.

² J. Kleiner, *Żeromski jako poeta powstania styczniowego*, w: tegoż, *Szttychy*, Lwów 1925, s. 72.

liwszych latach dzieciństwa. Podobnie – w sferze publicznej – zrusyfikowana szkoła, mimowolne „grzeszne” fascynacje rosyjską kulturą i zwolna dojrzewający, świadomy bunt, a w efekcie – namysł nad takimi pojęciami, jak własna tożsamość, wierność, obowiązki społeczne, patriotyzm, etc.

Pamiętamy wszyscy z *Syzyfowych prac* obraz „inicjacji rosyjskiej” rówieśników Żeromskiego po opuszczeniu przez nich domowych pieleszy:

Jakże ci na imię? – spytał Michcik uprzejmie.

– Marcin Borowicz.

– A mnie Piotr Michcik. Umiesz czytać?

– Umiem.

– Ale pewnie po polsku?

Marcin spojrział na niego ze zdumieniem.

– Pa ruski umiesz czytać?

Marcin zaczerwienił się, spuścił oczy i wyszeptał cichutko:

– Ja nie rozumiem...

– E, nauczysz się jeszcze i ty – rzekł tamten protekcyjnie. I ja se myślałem, że trudno, a teraz i stichi na pamięć umiem, i rachonki ci robię po rusku, i diktówkę. Gramatyka, ta to trudna... uuch. Sprawiedliwie! Imia suszczestwitielnoje, imia prielagatielnoje, miestoiimienije... Cóż, nie rozumiesz, choćbym ci i powiedział.³

A oto jak na swe doświadczenia szkolne patrzył Żeromski w 1916 roku, a więc z perspektywy czterdziestu lat: „Co do mnie – chowałem się rzeczywiście w szkole, gdzie wszystkie przedmioty wykładano w języku rosyjskim, lecz na szczęście miałem w niej kilku nauczycieli Polaków o najgorętszej duszy – toteż nie mam prawa powiedzieć, że przeszedłem szkołę rosyjską. Była ona taką tylko z wierzchu”⁴.

Autor *Syzyfowych prac*, *Ech leśnych*, *Mogiły*, *Wiernej rzeki*, *Urody życia* miał prawo tak to oceniać. Wszak już w młodzińskich *Dziennikach* pisał o ogromnym wrażeniu, jakie wywierała nań w latach szkolnych poezja Słowackiego w recytacjach ukochanego nauczyciela, Gustawa Bema. Sam Żeromski deklamował z przejęciem wiersze Mickiewicza i Ujejskiego. Ale jednak w tychże *Dziennikach* – poczynając od najwcześniejszych, pochodzących z 1882 roku zapisów – spotykamy bardzo liczne ślady nieprzymuszonego obcowania z literaturą rosyjską, szczerego zainteresowania kulturą i dziejami Rosji. Wszak w tymże roku, jako osiemnastoletni młodzieniec, debiutuje przekładami wierszy Lermontowa. Wiele podówczas czytał dzieł literatury obcej, fascynował się Flaubertem i Jókaiem, podobał mu się

³ S. Żeromski, *Syzyfowe prace*, Warszawa 1975.

⁴ S. Żeromski, [W obronie języka], w: tegoż, *Pisma literackie i krytyczne*, Warszawa 1963, s. 218.

Szewczenko, ale to utwory autorów rosyjskich, poznawane przeważnie w oryginale, zajmowały w lekturach młodego Żeromskiego najbardziej poczesne miejsce.

Sądząc z tropów, które sam wskazywał, ale też z późniejszych rozpoznania krytycznych i badań historycznoliterackich, niektóre z jego rosyjskich fascynacji literackich przetrwały, towarzyszyły mu w późniejszym życiu i odcisnęły piętno na jego twórczości. W tym kontekście wskazuje się przeważnie trzech wybitnych pisarzy: Dostojewskiego, Tolstoja i Turgieniewa. Nie miejsce tutaj na prześledzenie ich oddziaływań na Żeromskiego na poziomie tekstu. Takie próby były już podejmowane i w Polsce, i w Rosji, przyniosły wiele interesujących spostrzeżeń i hipotez, ale wydaje się, że pożądane byłyby dalsze analizy.

Pominąwszy nawet wskazywane przez badaczy paralele treściowe czy przykłady pokrewnych typów bohaterów literackich, warto poddać wnikliwemu oglądowi choćby hipotezę polifoniczności dzieł Żeromskiego. Wyszuli ją już Adamczewski i Eile⁵, a częściowo zweryfikował – w kontekście Dostojewskiego – na przykładzie *Dziejów grzechu*, Andriej Baranow⁶. Dodajmy, że polifoniczny charakter *Przedwiośnia* podkreślał z kolei Tomasz Burek⁷. Takie spojrzenie na twórczość Żeromskiego jest istotne również dlatego, że konfrontuje się z kierowanymi niekiedy pod jego adresem zarzutami rezonerstwa i deklaratywności.

Tak jak w twórczości Żeromskiego charakterystyczne erupcje emocjonalizmu, wzniosłej uczuciowości bywają świadomie i czujnie przezeń kontrapunktowane ironią i humorem (co wspomniany Adamczewski określał mianem „czuja”⁸), tak też w jego młodzieńczych *Dziennikach* zapisy świadczące o przywiązaniu, niekiedy – o entuzjastycznym stosunku, do literatury rosyjskiej znajdują przeciwagę w relacjach ze spotkań patriotycznych i „błogosławionych... cichych, nocnych rodaków rozmów”. Tendencje takie z biegiem lat narastają.

„Dał mi także Halik doskonałą fotografię Lermontowa. Słodki dla mnie dzień dzisiejszy!” – ekscytuje się osiemnastoletni diarysta⁹, a po kilku miesiącach pisze: „Dziś czytaliśmy Karamzina powieść *Biedna Liza* i śliczny szkic historyczny *Marta Nowogrodzka*”. Dalej donosi, że czyta historię Bułgarii (dwa tomy) w przekładzie rosyjskim, cytuje różnych autorów rosyjskich, motta daje z Puszkina, zachwyca się Turgieniewem i Gogolem... Zarazem w 1887 roku przedstawia relację ze spotkania patriotycznego młodzieży, w którym brał udział: „Spór trwał do godziny trzeciej, przeplatany *Dymem pożarów*, *Redutą Orzona*, *Dziadami*. *Improwizacją* deklamowa-

⁵ S. Adamczewski, *Sztuka pisarska Żeromskiego*, Kraków 1949; S. Eile, *Polifonia w powieściach Żeromskiego*, w: *O Stefanie Żeromskim*, Kraków 1976.

⁶ A. I. Baranow, „*Dzieje grzechu*” S. Żeromskiego a literatury rosyjska, „*Przegląd Humanistyczny*” 1990, nr 1, s. 150-152.

⁷ T. Burek, *Żeromski – rozdarta świadomość*, w: tegoż, *Niewybaczalne sentymenty*, Warszawa 2011, s. 42-44.

⁸ S. Adamczewski, dz. cyt., s. 234 i nast.

⁹ S. Żeromski, *Dzienniki*, opracował i przedmową opatrzył J. Kądziała, Warszawa 1963, s. 155.

nymi przeze mnie, zakończył się zaś ... spacerem pod pomnik Sobieskiego w Łazienkach. Godzina była 4, noc jasna i mroźna. Wicher tłukł się po suchych gałęziach drzew parku. (...) Inne kółka chodziły gdzie indziej na spacer. Większość chodziła „napluć” na samowar z Saskiego Placu. W cieniach, w milczeniu, w ukryciu kipi i wre. Czasem widzieć można usta zaciśnięte taką zemstą, czasem tyle naraz ust otwiera się z krzykiem: Polska!...”¹⁰.

O stopniowym dojrzewaniu do takiej świadomości i postawy najlepiej świadczy inny zapis młodego Żeromskiego, o kilka lat wcześniejszy. Dotyczy działalności takiego samego kółka konspiracyjnej młodzieży i pochodzi z 1883 roku, w którym – dodajmy – obchodzono dwudziestą rocznicę wybuchu powstania styczniowego:

Zadaniem tego stowarzyszenia jest rozbudzanie patriotyzmu w sercach młodzieży. Gdy takim sposobem ma być ugruntowana podwalina – zbierać się ma ciało organizujące, mają nastąpić mustry, zbieranie sił, marsz na Petersburg, wzięcie Petersburga etc., etc. I mnóstwo tym podobnych mrzonek. W takiej zapalanej głowie, jak Edka, mogły się pomieścić tego rodzaju głupstwa. Mógłby mnie ktoś posądzić o nie patriotyzm, muszę się więc wytłumaczyć: Szczęście naszej ojczyzny, zbawienie tego kraju widzę jedynie w socjalizmie rosyjskim. Żadne głupie, w całym znaczeniu tego wyrazu głupie, myśli o powstaniach, mających na celu przywrócenie wolności ziemi naszej, uważam za prowadzące wprost do zguby, do zguby zupełnej, do zniknięcia, wynarodowienia zupełnego.¹¹

Zdumiewające słowa pod piórem przyszłego autora *Wiernej rzeki*, w której przecie dominował romantyczny imperatyw walki gotowej na wszystko, niedbałej o ofiary. Droga Żeromskiego do owej „wiernej rzeki” była długa i objęła oba bieguny postawy wobec Rosji. Można powiedzieć, że zaledwie musnął pierwszy z owych biegunów, natomiast na drugim stanął twardo.

Stosunek Żeromskiego do Rosji i Rosjan, do kultury rosyjskiej był wprawdzie zawsze zniuansowany, czasem naznaczony bolesną ambiwalencją, tak różny od jednoznacznie nienawistnej postawy Krasieńskiego, ale w kwestiach zasadniczych autor *Urody życia* potrafił być najniezlomniejszy z niezłomnych. Wiele mówią na ten temat proste słowa z jego pisma *O Akademii Literatury Polskiej*, nakreślone na rogu niepodległości, w 1918 roku: „Po odejściu na wieczne czasy Moskali z ziem polskich, po odtrąceniu ich inwazji na nasze prawo, ducha, szkołę, język można będzie zacząć mówić spokojnie o literaturze rosyjskiej”¹².

¹⁰ Tamże, t. 4, Warszawa 1965, s. 337.

¹¹ Tamże, Warszawa 1963, s. 181.

¹² S. Żeromski, *O Akademii Literatury*, w: tegoż, *Pisma literackie i krytyczne*, dz. cyt., s. 56.

Aby przerwać już ten wątek rozległej problematyki stosunku Żeromskiego do Rosji, dodajmy, że w okresie poprzedzającym bezpośrednio wybuch I wojny światowej pisarz, słusznie uznawany za sumienie polskiej inteligencji, stał się obiektem brutalnych napaści publicystów prawicowych, szczególnie tych, którzy wywodzili się z kręgów ówczesnej endecji. Zarzucano mu niewolnicze uleganie wpływowi literatury rosyjskiej i ogólne „zruszczenie”. W języku jego utworów (także na przykładzie *Dumy o hetmanie*) dopatrywano się dominacji rusycyzmów. Nawet Sienkiewicz wtrącił ponoć swoje trzy grosze gwoli pognębienia autora *Popiołów*¹³.

Żeromski wrócił pośrednio do tych zarzutów w 1916 roku (trzeba stwierdzić – i on sam był tego świadom – że wtrętów mowy rosyjskiej jest w jego utworach rzeczywiście bardzo dużo, ale w większości przypadków ma to uzasadnienie artystyczne). Pisał wówczas o swym nauczycielu z kieleckiego liceum, Antonim Gustawie Bemie, jako o strażniku czystości polszczyzny: „Każdy wówczas rusycyzm, gdyby się był okazał, podlegał wypaleniu białym żelazem szyderstwa”. Na koniec wyznał: „Nie byłem nigdy w rdzennej Rosji, nie miałem w życiu obowiązku, który by mię zmuszał do posługiwania się językiem rosyjskim, toteż jeśli pisma moje grzeszą rusycyzmami, w istocie zasługują na najbezwzględniejszą publiczną nagannę”¹⁴. Możemy osadzić, czy więcej w tym wyznaniu pokory, czy ironii...

Stanisław Eile upatrywał głównej przyczyny ataków endeckich na „rosyjskość” Żeromskiego w ogólnym zwrocie przeciw Młodej Polsce¹⁵. Nie wydaje się to trafne. Zapewne swoją rolę odegrał skandal wokół *Dziejów grzechu*, napięcie w stosunkach Żeromskiego z Dmowskim, legendarna już suwerenność pisarza, jego niepodatność na wpływy i manipulacje polityczne. Swoistego smaczku przydaje owym napaściom i oskarżeniom okoliczność, że ich apogeum przypadło na okres, w którym Żeromski, jako autor *Wiernej rzeki* (a poniekąd i *Urody życia*), po raz kolejny dał dowód przywiązania do tradycji powstańczej oraz stanowczego irredentyzmu. Idea niepodległości była dlań zawsze bardzo ważna, zaangażowanie społeczne (czy społecznikowskie) nie miało być względem niej konkurencyjne, lecz komplementarne¹⁶. Co więcej, charakterystyczne dla Żeromskiego „rozdrapywanie ran” wynikało nie tylko ze współczucia dla pokrzywdzonych, ale także z bezwzględnego odsłaniania prawdy, i miało swój potencjał aktywacyjny w przeciwieństwie do kwietystycznego solidaryzmu społecznego ugodowców i lojalistów.

W tym nurcie twórczości Żeromskiego, od *Rozdzióbią nas kruki, wrony, Ech leśnych* poprzez *Mogilę*, w pewnej mierze *Popioły* i utwory z 1905 roku, a potem

¹³ Zob. S. Eile, *Legenda Żeromskiego. Recepcja twórczości pisarza w latach 1892–1926*, Kraków 1965, s. 84–85.

¹⁴ S. Żeromski, *[W obronie języka]*, dz. cyt., s. 219.

¹⁵ S. Eile, dz. cyt., s. 73.

¹⁶ Por. świetne studium T. Burka, *1863 po 1905*, dz. cyt., s. 11–31.

zwłaszcza *Urodę życia*, *Wierną rzekę* i *Przedwiośnie* (ale też publicystykę oraz *Snobizm i postęp* i *Na probostwie w Wyszkowie*) jego stosunek do Rosji rysuje się szczególnie interesująco. W całościowym oglądzie powinny, jak sądzę, znaleźć się takie na przykład zagadnienia, jak wspomniane już tutaj rosyjskie inspiracje literackie; stosunek Żeromskiego do Rosji w perspektywie historycznej (tu między innymi kwestia rosyjskiego mistycyzmu, a także spojrzenia na Rosję bolszewicką) oraz tenże stosunek ukazany poprzez pryzmat carskiej cenzury, a może nawet – w świetle rosyjskiej krytyki i innych reakcji Rosjan (choćby najbardziej znanej – Arcybaszewa).

Należałoby również rozpatrzyć znaczenie realnych kontaktów z Rosją (te, jak wiemy, były jedynie zapośredniczone) i Rosjanami oraz sposoby kreowania wizerunków Rosjan w utworach Żeromskiego, czy wreszcie tak dlań charakterystyczną obsesję Rosji przenikającej do duszy polskiej, Rosji jako strasliwego zagrożenia polskiej wolności i tożsamości. Pouczającym dopełnieniem tej problematyki mogłyby się okazać 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 literatów¹⁷. Odkładając systematyczne rozważania na ten temat do innej okazji, chciałbym podkreślić, że poświęcono już temu zagadnieniu wiele świetnych analiz i interpretacji.

¹⁷ Próbę tego typu ujęcia (na przykładzie dwóch autorów) przedstawia L. Jazukiewicz-Osełkowska w swej książce *Fiodor Dostojewski w twórczości Stanisława Brzozowskiego i Stefana Żeromskiego. Studium porównawcze*, Warszawa 1980.

Witold Kołbuk

(Lublin)

STEFAN ŻEROMSKI WOBEC KWESTII PRZEŚLADOWANIA UNITÓW PODLASKO-CHEŁMSKICH

W twórczości Stefana Żeromskiego dominują fundamentalne dla Polaków zagadnienia narodowe i społeczne. Trochę niepostrzeżenie przewija się tak zwana kwestia narodowościowo-wyznaniowa pogranicza polsko-wschodniosłowiańskiego, związana z ekspansją rosyjsko-prawosławną na ziemiach nadbużańskich w drugiej połowie XIX wieku¹. Została ona poruszona między innymi w powieści *Uroda życia*, nowelce *Ananke*, ale najdoskonalszy artystycznie wyraz znalazła w „szkicach folklorystycznych”: *Do swego Boga* i *Poganiń*. W tych dwu zaledwie kilkustronicowych tekstach Stefan Żeromski zawarł ogrom tragedii podlasko-chełmskich unitów, zmuszonych siłą do przyjęcia prawosławia. Oba utwory, mimo że mniej znane, należą niewątpliwie do najwyższych osiągnięć literackich ich autora, a można też zaryzykować stwierdzenie, że także do najlepszych osiągnięć literatury polskiej.

Aby snuć rozważania nad wartością ideowo-artystyczną tych szkiców etnograficznych dotyczących cierpień podlaskich unitów, konieczne jest krótkie przywołanie dziejów unii cerkiewnej na ziemiach nadbużańskich. Dziewiętnastowieczni unicy byli potomkami ludności zamieszkałej na tym terenie od niepamiętnych czasów. Zapewne ongiś była to społeczność w równej mierze składająca się z osadników polskich i ruskich, która w sytuacji przynależności z reguły tych terenów do państwowości ruskiej, weszła w obręb kultury wschodniosłowiańskiej i Cerkwi prawosławnej. Ale też zapewne nigdy nie była to ludność, której jednoznacznie i w całości można by przypisać ruską przynależność narodową. Pomijając już nawet to, że bardziej drobiazgowo rozpatrywanie świadomości narodowej mas plebejskich (a takie tu zdecydowanie dominowały) w średniowieczu, a i w następnych stuleciach jest raczej dyskusyjne, to trzeba pamiętać o tym, że na pograniczach relacje kulturowe są z reguły bardzo specyficzne, w pewnym sensie tworzą

¹ Zob. W. Kołbuk, *Polityka ekspansji rosyjskiej Cerkwi prawosławnej na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej w XIX w.*, „Czasy Nowożytnie”, Toruń 1999, t. 7, s. 57-74.

odmienną jakością tych mieszkańców. Tak było zapewne i z ludnością nadbużańską, zwłaszcza z lewej strony Bugu.

Cerkiewna unia brzeska z 1596 roku na tym obszarze, z pewnymi oporami na samym początku, przyjmowała się tu dynamicznie, a od schyłku XVII wieku prawosławie prawie tu zanikło². Przyczyną było prawdopodobnie to, że taki właśnie kształt unii bardzo odpowiadał tutejszej ludności – ni to polskiej, ni to ruskiej, a już na pewno nie wielkoruskiej. Tak jak i na innych terenach, tutejsza społeczność unicka, pozbawiona została elit, bo szlachta przeszła do Kościoła łacińskiego. Wobec braku większych miast, nadbużańscy unicy byli niemal w całości ludnością plebejską, ściślej mówiąc – chłopską. Mimo że cerkwie unickie przemieszane w terenie były z kościołami łacińskimi, mimo powszechnie akceptowanej polonizacji i latynizacji obrządku unickiego, mimo częstego uczęszczania unitów do kościołów rzymskokatolickich, generalnie ci wyznawcy katolickiego obrządku wschodniego trwali w nim, przywiązani do swej, jak to niekiedy określano, „chłopskiej wiary”³. Tradycyjny chłopski konserwatyzm i sposób życia ich duchownych (nie obowiązywał tu celibat) sprzyjały trwaniu w rodzimej obrządkowo bizantyjskiej, ale dogmatycznie katolickiej religii.

Tak było przez cały wiek XVIII i przez długie dziesięciolecia XIX wieku⁴. Aż do powstania styczniowego. Wtedy to rosyjski carat, w ramach popowstaniowych represji i w zamiarze podjęcia skutecznej rusyfikacji zachodnich rubieży Imperium, przystąpił do szeregu działań w celu kasaty unii cerkiewnej na rzecz prawosławia. Pozornie wydawało się to zadaniem nietrudnym, zwłaszcza po stosunkowo łatwym rozgromieniu unii cerkiewnej za Bugiem w czasach carycy Katarzyny II i później Mikołaja I⁵. Ale sprawy na ziemiach nadbużańskich miały się jednak inaczej. Co prawda unitów było zaledwie ok. ćwierć miliona, ale tutejsza ludność wcale nie życzyła sobie zmiany wyznania z katolickiej unii na rosyjskie prawosławie. Pomiędzy 1864 a 1875 rokiem carat podjął intensywne przygotowania na rzecz przyjęcia unitów „na łono Cerkwi prawosławnej”, rzekomo siłą przypisanych do Kościoła katolickiego. I już wtedy okazało się, że ta niezbyt liczna, raczej niezamożna chłopska społeczność gotowa jest sprzeciwić się woli samego rosyjskiego imperatora⁶.

² L. Bienkowski, *Organizacja Kościoła Wschodniego w Polsce*, w: *Kościół w Polsce*, red. J. Kłoczowski, t. 2, Kraków 1969, s. 859.

³ Tamże, s. 983-997; zob. też: T. Fręchowicz, *Cerkiew grekokatolicka na terenie diecezji podlaskiej za rządów biskupa Beniamina Szymańskiego. Szkice i materiały historyczne*, Rzym 1981.

⁴ J. Lewandowski, *Na pograniczu. Polityka władz państwowych wobec unitów Podlasia i Chełmszczyzny 1772-1875*, Lublin 1996, s. 54-55.

⁵ W. Kołbuk, *Trzy kasaty unii kościelnej: 1795, 1839 i 1875 – różnice i podobieństwa „Zeszyty Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego”*, Lublin 1991, t. 34, nr 1-2 (133-134), s. 3-12. Zob. też: V. Lencyk, *The Eastern Catholic Church and czar Nicholas I*, Romae 1966.

⁶ J. Lewandowski, *Likwidacja obrządku grecko-katolickiego w Królestwie Polskim w latach 1864-1875*, „Annales UMCS”, sec. F., t. 21 (1966), s. 213-242

Po klęsce powstania styczniowego, które długo tliło się i na tych terenach, wydawało się, że potęga imperium rosyjskiego jest tak wielka, iż trudno myśleć o stawianiu jakiegokolwiek oporu caratowi. A jednak unicy niemal od razu zaczęli bronić swej wiary i swych świątyń przed systematycznym sprawosławianiem, korzystając, przy obronie swojego obrządku, z cichego poparcia Kościoła łacińskiego⁷. Rzymskokatolickie duchowieństwo carat starał się sterroryzować⁸, a unitów przymuszano do podpisywania deklaracji apostazji. Stosowano różne metody perswazji: początkowo były to nagrody pieniężne, a kiedy to nie skutkowało uciekano się do zastraszania, bicia czy zaboru mienia. Na porządku dziennym były kary cielesne nie tylko wobec dorosłych, ale również wobec kilkuletnich dzieci. Na koszt mieszkańców stacjonowały oddziały wojsk carskich (to tak zwane dragonady), co doprowadziło wiele wsi do całkowitej ruiny. Narzucano kontrybucje, osadzano w areszcie, a nawet zsyłano w głąb Rosji⁹.

Podobne sceny rozgrywały się wówczas w co najmniej kilkudziesięciu wsiach, a przykładem najkrwawszych represji były wydarzenia ze stycznia 1874 roku w Drelowie i Pratulinie. W Pratulinie carskie wojsko zastrzeliło 13 unitów, którzy, po wywiezieniu przez policję proboszcza, sprzeciwili się przekazaniu świątyni duchownemu prawosławnemu. W Drelowie doszło do podobnej masakry. Nawet po tych krwawych wydarzeniach opór unitów nie został złamany. Zabici w Drelowie i Pratulinie byli przez unitów postrzegani jako męczennicy za wiarę i stali się dla nich przykładem niezłomności i odwagi w walce „o unię”¹⁰. Taka postawa unitów zaskoczyła carski aparat władzy, który w swych działaniach stawał się zupełnie nieskuteczny. Władze rosyjskie, nie mogąc zmusić unitów do przyjęcia prawosławia, przy zachowaniu choćby pozorów dobrowolności, postanowiły problem ten rozwiązać na drodze formalnej – zakończeniem tej akcji był zjazd duchowieństwa diecezjalnego w marcu 1875 roku, na którym podpisano akt połączenia Cerkwi unickiej z Cerkwią prawosławną¹¹.

Jednak po formalnym skasowaniu Cerkwi unickiej życie religijne unitów nie zamarło. Rozpoczął się długotrwały okres bojkotu Cerkwi prawosławnej przez tak zwanych opornych. Ludność unicka (nazywana odtąd w oficjalnych dokumentach

⁷ O znacznym zaangażowaniu poszczególnych księży rzymskokatolickich w pomoc dla unitów zob. J. Pruszkowski, *Martyrologium czyli męczeństwo unii na Podlasiu*, T. I-II, Lublin 1905–1917.

⁸ U. Głowacka-Maksymiuk, *Rola carskiej administracji i wojska w likwidacji unii na Podlasiu*, w: *Martyrologia unitów podlaskich w świetle najnowszych badań naukowych*, red. J. Skowronek, Siedlce 1996, s. 113; K. Maksymiuk, *Opieka duchowieństwa katolickiego nad unitami podlaskimi w latach 1875–1905*, w: *Martyrologia unitów podlaskich w świetle najnowszych badań naukowych*, s. 157.

⁹ G. Welik, *Formy represji wobec unitów na Podlasiu*, w: *Martyrologia unitów podlaskich w świetle najnowszych badań naukowych*, s. 105–109.

¹⁰ K. Matwiejuk, *Pratulin. Narodziny dla nieba sług bożych Wincentego Lewoniuka i XII Towarzyszy*, Warszawa – Siedlce 1995.

¹¹ Pełne urzędowe potwierdzenie tej kasaty znajduje się w zbiorze dokumentów: *Na pamiat' ruskomu narodu Podlasija i Chołmskoj Rusi o wozsojedinenii jewo z prawosławijem w 1875 godu*, Warszawa 1876.

władz cywilnych i wojskowych „byłymi unitami”) nie uczęszczała do cerkwi prawosławnych, nie korzystała z posług religijnych sprawowanych przez duchownych prawosławnych. Na unickie modlitwy zbierano się potajemnie w prywatnych domach, lasach. Szukano pomocy w kościołach rzymskokatolickich. Unicy siłą przypisani do prawosławia nigdy go nie przyjęli, cerkwie prawosławne stały puste, a „byli unicy” swe praktyki religijne odprawiali „w podziemiu”. Władze carskie, świadome tego zakonspirowanego życia religijnego, przy pomocy policji i wojska zmuszały unitów do prawosławnych praktyk religijnych: chrztów, ślubów i pogrzebów. Wszystkie zakazy i represje, połączone z ciągłą inwigilacją tajnej policji, nie skłoniły „byłych unitów” to uległości. Dzieci chrzczono w domach wodą, zmarłych grzebano pod osłoną nocy, często na polach, a nie na cmentarzu. Odważniejsi i gorliwsi dla zaspokojenia swych duchowych potrzeb, wędrowali nawet na teren zaboru austriackiego, aby tam móc przyjąć sakrament pojednania, czy zawrzeć małżeństwo z rąk katolickiego kapłana (były to tak zwane „śluby krakowskie”¹²).

Dużą aktywność i chęć pomocy wykazywało samo duchowieństwo rzymskokatolickie. Mimo czujności władz rosyjskich i grożących represji, księża z zaboru rosyjskiego starali się potajemnie zapewnić unitom posługi religijne. Unicy na wsparcie mogli liczyć również ze strony świeckich Polaków. Byli ukrywani przed prześladowaniami w zabudowaniach dworskich, a ziemianie interweniowali w ich imieniu u władz. Na terenach folwarcznych odbywały się nabożeństwa dla unitów, sprawowane tajnie przez misjonarzy z Galicji¹³. Zdarzały się również przypadki materialnego wspomaganie przez ziemian, zrujnowanych postojami wojsk, wsi unickich. Takie postawy rodziły szczególną więź i solidaryzm społeczny¹⁴. Nieustanne prześladowanie unitów ze strony władz carskich i prawosławnej Cerkwi powodowały tylko wzrost świadomości religijnej u represjonowanych. Terror zastosowany wobec przywiązanych do swojej wiary podlaskich chłopów przynosił odwrotne rezultaty. Mimo zaangażowania znacznych sił i środków, wojna caratu z podlaskimi unitami i została przez niego przegrana.

Świadomość nieziszczalności „nawrócenia” nadbużańskich unitów na prawosławie oraz klęski Rosji ponoszone w wojnie z Japonią zmusiły cara Mikołaja II do wydania 30 kwietnia 1905 roku ukazu o tolerancji religijnej¹⁵. Wydanie aktu okazało się całkowitą kompromitacją dla prowadzonej dotychczas polityki wobec unitów podlasko-chełmskich, a dla Cerkwi prawosławnej oznaczało znaczne ograni-

¹² *Krakowskie śluby*, w: *Encyklopedia Katolicka*, red. A. Szostek i in., Lublin 2002, t. 9, kol. 1176.

¹³ J. Urban, *Wśród unitów na Podlasiu. Pamiętniki wycieczek misyjnych*, Kraków 1923.

¹⁴ W. Kołbuk, *Skutki carskiego ukazu tolerancyjnego z 1905 roku na ziemi chełmsko-podlaskiej* „Roczniki Humanistyczne”, Lublin 1997–1998, t. 45-46, z. 7, s. 239-249.

¹⁵ K. Dębiński, *Ukaz tolerancyjny z dnia 30 kwietnia 1905 roku w diecezji lubelskiej. Wolność unitom porzucenia prawosławia*, Warszawa 1918; F. Stopniak, *Franciszek Jaczewski biskup lubelski*, Warszawa 1981, s. 99-127.

czenie wpływów. Około 170 tys. „byłych unitów” po wydaniu aktu tolerancyjnego „wypisało się” z prawosławia. Taki stan rzeczy spowodował nawet rozważanie możliwości przywrócenia Cerkwi unickiej, aby tym sposobem zmniejszyć rosnącą pozycję Kościoła łacińskiego, do czego jednak nie doszło. Tak czy inaczej represjonowani unicy, korzystając z polskiego wsparcia w czasie swej martyrologii, zaczęli się jednoznacznie utożsamiać z polskością, co w owym czasie zawierało się w popularnym stwierdzeniu, że „Polak to katolik”, a katolik na ziemiach nadbużańskich, niezależnie od swego rodowodu, to Polak¹⁶.

Długotrwałe wysiłki unitów w walce o zachowanie swej wiary budziły w społeczeństwie polskim sympatię, współczucie, ale i dodawały sił tym, którzy, wbrew wszelkim okolicznościom i uwarunkowaniom, wierzyli, że walka o prawa narodowe i religijne zawsze ma sens. To właśnie szacunek dla tych zmagających, dla wkładu jaki wnieśli unicy podlascy i chełmscy w umocnienie się „ducha niepodległego” w narodzie polskim, skłonił niektórych pisarzy polskich do poświęcenia nieco miejsca w swoich utworach kwestii unickiej. Pisarze ci oddawali w ten sposób swoisty hołd martyrologii ludu podlaskiego i chełmskiego.

Niewątpliwie największy rezonans opisów dotyczących martyrologii ludu podlaskiego i chełmskiego zdobyły wspomniane na wstępie dwa krótkie utwory Stefana Żeromskiego *Do swego Boga i Poganin*¹⁷. Oba utwory pisarza zostały opublikowane na łamach „Nowej Reformy”, w jej marcowych numerach z 1892 roku: *Do swego Boga* (nr 66 z 20 marca), *Poganin* (nr 70 z 25 marca). Oba też były opatrzone nadtytułem „szkice etnograficzne”. W roku 1895 utwory zostały włączone do tomu *Rozdziobią nas kruki, wrony*, który został wydany w Krakowie¹⁸.

Akcja noweli *Do swego Boga* toczy się na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XIX wieku. Utwór otwiera scena zmetaforyzowanego opisu przyrody pewnego marcowego poranka, który stanowić będzie tło dla przyszłych wydarzeń. Na złowrogim i lirycznym tle narrator ukazuje dwójkę bohaterów-pielgrzymów: starego chłopca-unitę Felka i jego wnuczkę Teofilkę, którzy ukradkiem corocznie wędrują celem odbycia wielkanocnej katolickiej spowiedzi z Podlasia aż „gdzieś za Warszawę”. A wszystko to z tego powodu, że Felek ongiś, wskutek katowania przez żołnierzy rosyjskich jego rodziny, broniącej swego katolickiego charakteru, podpisał deklarację przyjęcia prawosławia. Jego syn bity na śmierć nahajkami do końca wytrwał w katolicyzmie, konając wołał, że on „Polak, na polskiej ziemi urodzony”. Teraz Felek te pielgrzymki „za Warszawę” traktował jako pokutę za swoją zdradę katolickiej Cerkwi unickiej. Opisana przez Żeromskiego

¹⁶ Z. Lisowski, *Nowelistyka Stefana Żeromskiego*, Kielce 1998, s. 216.

¹⁷ W. Kołbuk, *Tradycje unii brzeskiej w świadomości społeczeństwa Królestwa Polskiego w XIX wieku*, w: *Czterechsetlecie zawarcia unii brzeskiej 1596–1996*, red. S. Alexandrowicz, T. Kempa, Toruń 1998, s. 95-104.

¹⁸ Z. J. Adamczyk, *Dodatek krytyczny*, w: *Stefan Żeromski, Rozdziobią nas kruki, wrony. Utwory powieściowe*, red. Z. Goliński, Warszawa 1983, s. 313.

wędrowka-pielgrzymka dwójki bohaterów kończy się przejmującym opisem ich śmierci na trudnym szlaku w zimowej zamieci. Współgranie dramatu unitów i mistrzowskiego opisu podlasko-mazowieckiej przyrody z jej cechami klimatycznymi daje porażający efekt artystyczny. Ale też fakt, że postawy unitów były właśnie takie, nadaje nowelce Żeromskiego wymiar autentycznego cierpienia „za wiarę” tych męczenników całkiem nieodległych czasów.

Druga „unicka nowelka” Stefana Żeromskiego, niemal tak samo doskonała artystycznie jak poprzednia, to *Poganin*. Opowiada ona o zamożnym ongiś unickim sołtysie z Pratulina, broniący wraz z innymi cerkwi unickiej w swej wsi przed przedstawicielami rosyjsko-prawosławnego aparatu władzy, którzy próbowali unitów nawrócić siłą na prawosławie i zabrać im świątynię. Heroiczni obrońcy wierzyli bezgranicznie w Opatrzność Bożą, licząc, że ta silna wiara pozwoli zachować im swoją tradycję i unicki obrządek. Okupili to śmiertelnymi ofiarami, represjami we wszelkiej postaci. Tytułowy bohater opowiadania pod wpływem tych represji, nie widząc znikąd ratunku, w końcu załamał się z powodu cierpienia i podpisał deklarację przyjęcia prawosławia. Przyznaje, że choć podpisał deklarację przejścia na prawosławie, to tak naprawdę wyrzekł się zarówno Kościoła unickiego, jak prawosławnej Cerkwi. Można więc stwierdzić, że w tym momencie stał się ateistą. Teraz nie wierzył już w nic i skłonny był uważać, że na tym świecie „wszystko tak samo z siebie stoi”. Nie umiał być męczennikiem do końca, ale czy nawet współwyznawcy mogli go za to źle osądzać? Stracił wszystko: majątek, rodzinę, wiarę, szacunek dla siebie. Stał się tylko wiejskim pastuchem, nie mającym żadnego poważania z racji wykonywanego zajęcia. Ta nowelka również nasycona jest związłymi, a jakże celnymi opisami przyrody, posępnej aury. Krajobraz i pogoda znów współgrają tu z opisywanymi zdarzeniami, refleksjami z nich wyciąganymi¹⁹.

Wspólną cechą obu utworów, a zarazem świadectwem dużego kunsztu pisarskiego młodego wówczas Żeromskiego, jest piękno języka, jakim autor posłużył się w swoich utworach. Umiejętne zastosowanie stylistyki gwarowej z domieszką rusycyzmów stanowi nie tylko walor językowy, ale również nadają obu nowelkom bezcenny autentyzm wypowiedzi.

Rozpatrując kwestię unicką w twórczości Stefana Żeromskiego, zauważamy trzy zagadnienia do nieco szerszych rozważań:

- sprawa wiarygodności przedstawionych zdarzeń,
- problem polskości unitów południowo-podlaskich,
- kwestia wyjątkowej wartości „szkiców etnograficznych”.

Jeśli chodzi o kwestię wiarygodności historycznej zawartej w utworach *Do swego Boga* i *Poganin*, trzeba podkreślić, że tylko postacie bohaterów – starego Fel-

¹⁹ Z. Lisowski, *Nowelistyka Stefana Żeromskiego*, s. 220.

ka, jego wnuczki Teofilki i sołtysa z Pratulina – są fikcyjne. Ale fikcyjne to nie znaczy nie przystające niemal idealnie do unitów tamtego czasu na tamym terenie. Żeromski nie był historykiem-kronikarzem (to po części występuje tylko w jego *Dziennikach*²⁰). Nie pisał więc biografii konkretnych postaci, ale też na swych bohaterów wybrał typowych przedstawicieli chłopskiego ludu Podlasia. Takich unitów, jak Felek czy ów sołtys, było wtedy bardzo wielu. Nie mieli wykształcenia (najczęściej w ogóle byli niepiśmienni), szerokich horyzontów, wielkich doświadczeń płynących z funkcjonowania na obszarach dynamicznych zmian, ale od pradawnych czasów byli przywiązani do „swojej”, czy też raczej „swojskiej” religii. W konserwatywnym świecie chłopskim, gdzie nie było żadnych wpływów modernizacyjnych, normą było dążenie do życia zgodnie z przyjętymi od wieków zachowaniami²¹. Stąd nie dziwi, że najpewniej z ćwierci miliona chłopów-unitów z ziem nadbużańskich około 200 tys. przeciwstawiało się odbieraniu im części „ich świata”, czyli narzucaniu obcej religii, w tym przypadku prawosławia. Carskie represje na tym obszarze były tak silne, że pewna część unitów załamała się i przyjęła prawosławie, część wyznawać zaczęła „dwuwiarę” (formalnie przyjęli prawosławie, ale sercem pozostali przy unii cerkiewnej i czekali tylko momentu, aby do niej móc powrócić), wreszcie znakomita część w ogóle nie przyjęła do wiadomości zamianowania ich prawosławnymi i przez kilkadziesiąt lat była narażona na okrutne prześladowania ze strony carskiego aparatu władzy.

Ślady dramatycznych wydarzeń na Podlasiu i Chełmszczyźnie, związane z niszczeniem tu unii cerkiewnej na przełomie XIX i XX wieku, znajdujemy w licznych wspomnieniach z tamtego czasu. Pisano je i wtedy, gdy prześladowanie miało miejsce²² i później po ukazie tolerancyjnym²³, i także potem już w wolnej Polsce po 1918 roku²⁴. Relacjonujący te zdarzenia nie musieli ich ubarwiać, czy w jakikolwiek sposób retuszować. Niewiarygodne, jak na epokę pozytywizmu, na koniec XIX wieku, były „neronowskie” prześladowania religijne i to chrześcijan przez podających się za chrześcijan przedstawicieli caratu. Liczne informacje oddające,

²⁰ J. Kucharski, *Twórczość Stefana Żeromskiego w latach 1882–1895. Dzienniki, opowiadania, nowele*, Gdańsk 1974, s. 149.

²¹ B. Białokozowicz, *Mikołaj Janczuk 1859–1921*, Olsztyn 1996, s. 39.

²² Swoistego rodzaju relacją „na żywo” z prześladowań unitów było wydane po raz pierwszy w 1878 roku wspomnieniowe opracowanie unickiego księdza – uciekiniera z ziem nadbużańskich – Jana Pawła Bojarskiego: *Czasy Nerona w XIX wieku pod rządem moskiewskim, czyli ostatnie chwile Unii w diecezji chełmskiej*.

²³ Duże wrażenie na ówczesnych czytelnikach zrobiła zapewne, nieporadna językowo, ale bardzo wiarygodna w swej dramatycznej treści, publikacja hrabiny Jadwigi Łubieńskiej (wyd. Kraków 1908): *Podlaskie Hospody pomyłuj 1872–1905. Kronika 33 lat prześladowania unii*. Autorka podkreśliła na stronie tytułowej że publikacja została przygotowana „przez naocznego świadka”, jakim sama ona była, bo przeważnie przebywała na Podlasiu w swoim majątku i często angażowała się w pomaganie unitom.

²⁴ *Z męczeńskich dziejów Unii*, t. 1–6; Poznań 1888–1895; *Zanim wróciła Polska. Martyrologium ludności unickiej na Podlasiu w latach 1866–1905 w świetle wspomnień*, oprac. T. Krawczak, Warszawa 1994.

bieżący wówczas, dramat unitów podlaskich odnajdujemy w ówczesnej prasie (wydawanej w Galicji i w zaborze pruskim²⁵).

Najtrwalszym jednak dowodem okrutnego prześladowania za wierność unii cerkiewnej są archiwalia, zwłaszcza te przechowywane w Archiwum Państwowym w Lublinie w zespołach Chełmski Konsystorz Grecko-Katolicki i Chełmski Zarząd Duchowny, ale też i innych. Wiele tysięcy dokumentów zachowanych do dziś jest niemyym świadkiem tragedii unitów podlasko-chełmskich. Od ponad stu lat powstają też liczne prace historyczne, w których badacze z naukową skrupulatnością starają się odtworzyć obraz polityki carskiej wobec unitów na Podlasiu i opór ludu podlaskiego wobec narzucanej siłą religii. Gdy skonfrontuje się te informacje ze wspomnień, dawnej prasy, archiwaliów i opracowań naukowych z „unickimi” utworami Stefana Żeromskiego, który w latach osiemdziesiątych XIX wieku przez pewien czas przebywał na Podlasiu, możemy tylko stwierdzić, że pisarz ten po prostu w artystycznej formie przedstawił porażającą prawdę o „opornych unitach”. W najmniejszym stopniu nie musiał starać się o jakiegokolwiek wzmocnienie faktograficzne wymowy swoich tekstów. Cierpienia unitów były aż nadto wymowne.

Inną dyskusyjną kwestią jest od dawna sprawa identyfikacji narodowej podlaskich unitów. Pojawiają się głosy o tym, że to właśnie wskutek prześladowań unicy zaczęli się uważać za Polaków, że to polscy pisarze i polska publicystyka uczyniła z nich polskich patriotów²⁶. To w pewnej mierze wydaje się być słuszne, zresztą to społeczeństwo polskie udzielało im w okresie prześladowań ograniczonej pomocy. Ale trzeba wziąć też pod uwagę, że ta chłopska ludność od niepamiętnych czasów poprzez choćby swoje bliskie związki z kulturą polską i łacińską była bardziej polska niż ruska. Dojrzewanie świadomości narodowej wśród mas plebejskich w XIX wieku następowało powszechnie. Były tylko momenty, kiedy to dojrzewanie ulegało wzmocnieniu, przyspieszeniu. Nadbużańscy, a zwłaszcza południowo-podlascy unicy w istocie od dawna mieli „polską duszę”, a katolicyzm był jej pierwszym wyznacznikiem. Targnięcie się na niego przez carat musiało wywołać opór u tych chłopskich poddanych rosyjskiego cara²⁷. Stąd bierze się konstatacja, że ani Stefan Żeromski, ani inni pisarze nie wykreowali polskości podlaskich unitów – oni tylko ją zwerbalizowali.

²⁵ Najwięcej obszernych relacji prasowych o prześladowaniach unitów przez carat znajdujemy w krakowskim „Czasie”, lwowskim „Przeglądzie Polskim” i poznańskim „Tygodniku Katolickim” z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XIX wieku.

²⁶ H. Dylągowa, *Męczennicy unicy z Pratulina – Rusini czy Polacy?*, w: *Chrześcijaństwo w dialogu kultur na ziemiach Rzeczypospolitej*, red. S. Wilk, Lublin 2003, s. 277-280.

²⁷ T. Krawczak, *Kształtowanie świadomości narodowej wśród ludności wiejskiej Podlasia w latach 1863–1918*, Biała Podlaska 1982, s. 5-56; D. Olszewski, *Kościoty a tożsamość narodowa na ziemiach Rzeczypospolitej w XIX wieku*, w: *Chrześcijaństwo w dialogu kultur na ziemiach Rzeczypospolitej*, red. S. Wilk, Lublin 2003, s. 284-291.

I wreszcie kwestia wybitnej wartości obu omawianych tu publikacji Żeromskiego, to jest nowel *Do swego Boga* i *Poganiń*. Zagadnieniem oporu unitów podlaskich wobec narzuconego przez carat rosyjskiego prawosławia zajmowało się wielu literatów. Pisali o tym i Władysław Stanisław Reymont (reportaż *Z ziemi chełmskiej* oraz dłuższe opowiadania *Przysięga*, *Osądzona*), i Franciszek Rawita-Gawroński (powieść *Z domu niewoli*), i Józef Weysenhoff (nowela *Pod piorunami*), i tacy już mało znani dziś twórcy jak Zofia Kowerska (opowiadanie *Za wiarę. Prawdziwe zdarzenia z ziemi unitów*), Wanda Grochowska (*Ciernistym szlakiem. Opowiadanie z czasów prześladowania Unii*) czy Teodor Jeske-Choiński (*Krwawe łąki unitów chełmskich*)²⁸. Martyrologię unitów próbowano opisywać przy pomocy form ściśle poetyckich czy dramatycznych – to już zdecydowanie z mizernym skutkiem²⁹. Wszyscy tu wspomniani pisarze mieli to samo tworzywo – długotrwały, zdawało się beznadziejny, opór nielicznej chłopskiej społeczności broniącej swej religii przed wszechpotężnym caratem.

A jednak tylko Stefan Żeromski w tych dwu swoich, bardzo krótkich, „szkicach etnograficznych” osiągnął najwyższy artystyczno-ideowy poziom przekazu, na tyle wysoki, że jego oba teksty dotyczące tej kwestii także i dziś zachowują swoje walory.

Dlaczego tak się dzieje? Wydaje się, przynajmniej moim zdaniem, badacz humanisty zajmującego się różnymi aspektami kultury pogranicza polsko-wschodniosłowiańskiego, że skala efektywności talentu literackiego Stefana Żeromskiego była tak wielka, że przerastał on wszystkich innych. Był zarazem prozaikiem, poetą i dramaturgiem. W nasyconej poetyckim dramatyzmem formie prozatorskiej osiągał absolutną doskonałość, co przecież uwidoczniło się w jego licznych, bardziej znanych utworach, z takim arcydziełem, jak chociażby *Sen o szpadzie*. Takie też mistrzostwo osiągnął, moim zdaniem, w swoich „unickich” tekstach.

²⁸ W. Kołbuk, *Martyrologium unitów podlaskich i chełmskich w poezji i prozie końca XIX i początków XX w.*, w: „Chrześcijanin w Świecie. Zeszyty ODiSS”, Warszawa 1988, nr 179-180, s. 208-217; D. Trześniowski, *Żeromskiego „obrazki z ziemi mogił i krzyżów”*, w: *Stefan Żeromski. O twórczości literackiej*, red. E. Łoch, Lublin 1994, s. 194.

²⁹ Z. Przybyła, *Unicka „chusta Weroniki” w poezji Marii Konopnickiej*, w: *Unia brzeska. Geneza dzieje i konsekwencje w kulturze narodów słowiańskich*, red. R. Łużny i in., Kraków 1994, s. 238-261; A. Kruszyńska, *Z dziejów unitów w dramacie i teatrze polskim*, w: *Unia brzeska*, s. 262-272; M. B. Stykowska, *Obraz prześladowań i męczeństwa unitów w dramacie polskim*, w: *Unia brzeska*, s. 262-273; 290.



Budynek 'Old England' w Brukseli, architekt Paul Saintenoy, 1898-1899

Edward Jakiel

(Gdańsk)

ŻYCIE RELIGIJNE BOHATERÓW ŻEROMSKIEGO (ASPEKT KULTYCZNY)

Uwagi wstępne

Niniejszy szkic nie ma za zadanie rozstrzygać o duchowości wykreowanych przez Żeromskiego postaci. Nie jest to też szkic rewidujący jakiś stan badań i ustaleń badawczych na temat religijności samego pisarza. Zajmując się jedynie tym, jaki kształt, jak realnie przedstawione zostało życie religijne postaci z utworów literackich Żeromskiego; nie rozstrzyga się tu kwestii religijności i duchowości samego z analizowanych utworów literackich i świata w nich przedstawionego. Badaniom poddane zostały utwory Żeromskiego pod kątem form, w jakich przejawiało się życie religijne wykreowanych w nich postaci oraz treści, jakie zawierało¹. Przy czym analizę tematu ograniczam do warstwy kultycznej. W mniejszym stopniu zostanie przedstawione życie religijne przejawiające się indywidualną praktyką modlitewną, jako forma przejawiającego się życia wewnętrznego i duchowości. Metodologiczna ostrożność każe zachować wstrzeźliwość w wydawaniu sądów i z właściwym, maksymalnej obiektywizacji ujęcia problemu dystansem, podejść do analizowanego zagadnienia. Refleksji podlegają tu formy życia religijnego przynależne do rzymskokatolickich środowisk i kultury religijnej.

Zasadniczym przejawem życia religijnego jest praktyka modlitwena. Kontakt z Bogiem, zmierzający do łączności z Nim i jedności, albo tę jedność (komunię) podtrzymujący, jest elementarnym przejawem i zasadą, istotą życia religijnego. Na pierwszym miejscu będzie tu modlitwa wspólnotowa kościoła, a konkretnie eucharystia, która jest źródłem i centrum życia chrześcijanina. Kontynuacją i urzeczywistnianiem się zaś życia Bożego są sakramenty. Stąd życie sakramentalne jest świadectwem religijności, przejawem jej witalności. I wreszcie ostatni czynnik to osobiste zaangażowanie modlitwene człowieka, uzupełniające, czynione w ekle-

¹ W praktyce badawczej stosować będę elementy już w duchu odnowionego rozumienia liturgii przez ostatni sobór powszechny – watykański II, a nie w duchu jurystycznym, charakterystycznym dla pojmowania liturgii w myśl soboru trydenckiego, co było charakterystyczne dla ujmowania i praktykowania liturgii i czynności kultycznych w czasach Żeromskiego.

zjalnej jedności, przejawy czci oddawanej Bogu i jednoczenia się z Nim. Tak więc kult (w rozumieniu oddawania czci) i sakramentalnie pojmowana przez chrześcijaństwo komunია z Bogiem – to najważniejsze komponenty życia religijnego. Mają one charakter uzewnętrzniony, ale mogą też, i powinny, przenikać cały aspekt życia chrześcijanina i kontynuowane winny być w prywatnej modlitwie wierzącego².

Niewątpliwie elementem życia religijnego jest formacja religijna, a duchowa w szczególności. Innymi słowy, życia religijnego nie można ograniczać wyłącznie do aspektu kultycznego i uczynkowego. Obok praktyk religijnych i realizowania w życiu zasad chrześcijańskich, trzecim wymiarem życia religijnego jest formacja intelektualna i duchowa. Stąd jako część życia duchowego traktować należy lekturę duchową i kontemplację, rozważanie Pisma Świętego (*lectio Divina*), rozważania duchowe na podstawie innych tekstów (na przykład patrystycznych) i szereg innych. W ten sposób rozszerzone rozumienie życia religijnego zakłada jego przejawianie się i konstytuowanie w trzech wymiarach: praktyki modlitwowej (we wszystkich jej przejawach od misterium liturgicznego do indywidualnej modlitwy) i życia sakramentalnego, uczynkach miłosierdzia chrześcijańskiego (tzw. uczynkach „co do duszy” i „co do ciała”) oraz formacji intelektualno-duchowej.

Osobnym problemem życia religijnego, w zasadzie zjawiskiem na jego obrzeżach, jest problematyczne zmaganie się człowieka z aktem wiary – chodzi tu konkretnie o poszukiwanie Boga. Ten proces, mniej lub bardziej uświadomiony, trzeba też do życia religijnego zaliczyć, podobnie jak zaliczyć do niego należy doświadczenie utraty wiary, „nocy duchowej”, aspekt dynamiki wiary, w której doświadczane jest zwątpienie, oschłość religijna i duchowa pustka. O tych kwestiach nie można zapominać, chociaż to nie doświadczenia duchowe w najszerszym tego słowa znaczeniu są przedmiotem niniejszej obserwacji badawczej. Wspomniane tu zagadnienie wkracza w zasadzie na inny obszar tematyczny – życie duchowe, duchowość. Tę ostatnią – duchowość bohaterów utworów Żeromskiego w zasadzie należy pozostawić osobnemu studium interdyscyplinarnemu z pogranicza literaturoznawstwa i teologii duchowości.

Wspomniane tu powyżej dwa aspekty życia religijnego nie będą przedmiotem niniejszy uwag. Dalszym badaniom pozostawić należy te właśnie aspekty religijności bohaterów Żeromskiego, które wykraczają poza wąsko rozumiane życie religijne jako praktyki modlitwowe, udział w sakramentach, bycie aktywnym członkiem Kościoła.

² Szczególny nakaz indywidualnej, skromnej i pozbawionej zewnętrznej manifestacji modlitwy zob. Mt 6,6.

Życie religijne Żeromskiego

Na temat religijności Żeromskiego opublikowano wiele cennych spostrzeżeń i uwag, analizując przy tej okazji wpływ, jaki na stosunek Żeromskiego do religii (a przy tym pojmowanie przez niego wiary) wywarły lektury dziewiętnastowiecznych autorów. Ponadto badacze wskazywali na sposoby i treści *sacrum* religijnego, jakie się w twórczości pisarza znajduje, tak na różnych poziomach jego dzieł, jak też w jego ontologicznym statusie. Doskonałą syntezą tego zagadnienia są uwagi Artura Hutnikiewicza w jego monografii *Żeromski* (Warszawa 1987), gdzie syntetycznie i precyzyjnie w rozdziale zatytułowanym *Dziedzina sacrum* scharakteryzował on różne aspekty religijności tak w biografii, jak przede wszystkim w twórczości tego pisarza³ (bez omówienia przedmiotowego zagadnienia). Tym samym podsumował dotychczasowe ustalenia badaczy, od pierwszych, krytycznych czytelników twórczości Żeromskiego⁴.

Nie da się zaprzeczyć, że osobiste doświadczenia i przeżycia religijne twórcy rzutowały na kreowane przez niego dzieje bohaterów, ich stosunek do religii i spełnianie praktyki liturgicznej. Jednym słowem to, jakie przeżycia duchowo-religijne były udziałem i tkwiły w pamięci, stanowiąc istotny element jego doświadczeń – w mniejszym lub większym stopniu przetworzone stawały się elementem przeżyć postaci literackich, w których kreacjach chciał oraz w rozumny i zaplanowany sposób Żeromski wpisał znane mu z autopsji sposoby przeżywania i praktykowania chrześcijaństwa.

Ale jednocześnie nie można ulegać metodologicznej ortodoksyjności, uznając, że to, co religijnego przeżył pisarz, niezawodnie odbiło się na wykreowanych przez niego przeżyciach religijnych postaci literackich. Stoję jedynie na stanowisku, że wszelkie, ujawniające się w twórczości Żeromskiego przejawy życia religijnego bohaterów literackich nie wzięły się z próżni, ale są pochodną kultury religijnej czasów i okoliczności, które ukształtowały religijność i stosunek do niej prozaika. Niewątpliwie ważną, ale przecież nie jedyną, rolę odgrywają tu osobiste doświadczenia Żeromskiego, zwłaszcza te, których ślady czytelne są w *Dziennikach*,

³ Hutnikiewicz przypomniał zagadnienia związane z religijnością w takim kształcie, na jaki pozwalała publikacja o charakterze monografii konkretnego pisarza. Dlatego w jego uwagach dominuje synteza. Mamy w niej przedstawione wątki religijne w twórczości literackiej (np. obraz duchownych), problematykę moralną (np. problem źródeł zła), zagadnienia światopoglądu religijnego (choćby problem obecności Boga). Szczególnie wiele miejsca poświęcił tu Hutnikiewicz problemowi „religijnego przeżywania rzeczywistości”, wychodząc od psychomachii Żeromskiego w zmaganiu się z problemem wiary, poprzez formy kontaktu z Nim poprzez modlitwę, aż po formy kultury religijnej uobecniającej aspekt wiary w przestrzeni życia społecznego.

⁴ Należy tu przypomnieć jedną z pierwszych, obszerniej aspekt religijny u Żeromskiego omawiających prac, jaką jest książka S. Adamczewskiego *Sztuka pisarska Żeromskiego* (Kraków 1949), w której w rozdziale trzecim, *Motywy i problemy religijne*, zawarł badacz ciekawe uwagi na temat zagadnienia religijności w życiu i twórczości pisarza.

w których niejako na bieżąco pisarz rejestrował swe młodzieńcze przeżycia i praktyki religijne.

Co do wiary, jej dynamiki i w ogóle życia duchowego Żeromskiego nie można wyrokować w sposób arbitralny, jednoznacznie określając stan rzeczy, a sąd w tym zakresie, jakkolwiek wypowiedzany, zawsze będzie wyrazem ignorancji i nieznamomości wnętrza człowieka – Stefana Żeromskiego. Możemy, co najwyżej, odnieść się do istniejących w jego młodzieńczych *Dziennikach* zapisków na temat przeżyć religijnych ich autora. Nie ma jednak potrzeby rekonstruowania czegoś, co przecież jest powszechniej znane i w studiach wielokrotnie było naświetlane. Przypomnijmy tylko, że Żeromski otrzymał religijne wychowanie katolickie, był ochrzczony, przystępował do sakramentu pokuty i eucharystii⁵. Jego edukacja i formacja religijna miały typowy dla współczesności przebieg. Z biegiem jednak czasu narastający w nim młodzieńczy bunt, a przede wszystkim krytycyzm, brak odpowiedniej edukacji teologicznej, pozostawienie poza wpływem formacyjnym rodziny, a nade wszystko ponad programem gimnazjalnym edukacja filozoficzna i wiele zapewne innych jeszcze czynników sprawiły, że młody Żeromski utracił wiarę⁶.

Jego dziecięce zaufanie Bogu, prostoduszność, szczerłość, wiara żywa, ale ograniczona w wielu miejscach do silnego oczekiwania interwencjonizmu Bożego nie dojrzała, nie została intelektualnie, a zwłaszcza duchowo pogłębiona. Brak oparcia zaś w środowisku i mierne oddziaływanie katechetyczne spowodowały zanik wiary dziecięcej, w miejsce której nie pojawi się już u Żeromskiego do końca

⁵ W *Dziennikach* zachowały się liczne ślady wspomnień uczestniczenia w życiu religijnym młodego gimnazjalisty Żeromskiego. Zamieszczone tam zapiski nie tylko uzmysławiają dynamikę religijności pisarza od początków pobytu w Kielcach do zakończenia nauk, ale też są materiałem źródłowym dla badacza życia religijnego tamtych czasów. Przy czym ci ostatni badacze muszą z rezerwą odnosić się do oceni i relacji z przebiegu uroczystości kościelnych, zwłaszcza w późniejszym, krytycznym okresie.

Kiedy młody Żeromski jeszcze uczestniczył w życiu religijnym, a liturgicznym w szczególności, zapisywał liczne wspomnienia, czynił raptularzowe zapiski itp., odnotowując liczne uroczystości kościelne, obrzędy liturgiczne. Bardzo często wspomina uczestnictwo, ale dokładnie nie opisuje przebiegu uroczystości liturgicznych. Nie interesowała go widać ich forma, struktura, przebieg, symbolika, znaczenie teologiczne. Niemniej przypominał lub zapisywał na gorąco notatki z udziału w takich uroczystościach jak: msze (w tym w czasie uroczystości Bożego Ciała, Piotra i Pawła, Zesłania Ducha św. tzw. Matki Boskiej Siewnej – 8 września i innych), nieszpory, roraty, egzekwie, Środa Popielcowa (w zapisku z 7 lutego 1883 roku odnotował, że uczestniczył w tej liturgii po raz pierwszy). Życie religijne to także odnotowane w zapiskach pisarza sakramenty – np. pokuty, uczestnictwo w nabożeństwie pasyjnym. Co szczególne odnotował też Żeromski, że czuwał przy umierającym (*Dzienniki*, t. 2, s. 77). Z bogatych jednak modlitw tego ludowego zwyczaju (a nie liturgicznych czynności) nie przedstawił pisarz nic, nawet popularnej w „jego czasach” *Litanii za konających* czy modlitwy *Siedem Zamków*.

⁶ Nie nastąpiło to jednak jednorazowo, ale – jak widać to z zapisków w *Dziennikach* – był to proces burzliwy. Po dniach kryzysu, odrzucenia wiary w Boga, przychodziły moment powrotu do religii katolickiej. Te fluktuacje jednak ostatecznie zakończyły się rozejściem z katolicyzmem i praktykowaniem wiary. Ale dodać trzeba od razu, że utrata wiary nie oznacza przejścia na stanowisko ateistyczne. Utratę wiary rozumiem tu jako zanik wiary w osobowego Boga Trójjedynego. Nie wyklucza to jednakże stałej obecności w życiu wewnętrznym Żeromskiego przeświadczenia o istnieniu istoty duchowej, transcendentnej wobec rzeczywistości sensualnej.

jego dni nic równego jej. Z gorliwego i wrażliwego religijnie, rozmodlonego chłopca, nie wyrósł dojrzały katolik. I nie ma na to odpowiedzi, dlaczego tak się stało.

Można jedynie wskazywać na różne czynniki, ale pełnej odpowiedzi udzielić się nie da, zaznaczyć jakieś determinanty, co zresztą badacze twórczości Żeromskiego czynili. I tak choćby Jan Kucharski zaznaczył, że „Droga do odważnej młodzieńczej decyzji – odejścia od *wiary ojców* – wiodła przez niechętną Kościołowi postawę Juliusza Słowackiego, „dziki, szalony talent Victora Hugo, publikacje Aleksandra Świętochowskiego i wreszcie przez stanowisko Henry’ego Thomasa Buckle’a, które w jakimś stopniu wcześniej przygotował John William Draper książką *Dzieje rozwoju umysłowego Europy*”⁷. Ponadto dodał badacz: „O stanowisku Żeromskiego wobec spraw wiary zdecydował ostatecznie nie jakiś chwilowy, modny w owych czasach ateizm, lecz przede wszystkim rozstrzygnięcie tego problemu na podstawie bogatej literatury⁸ przy równoczesnym pełnym, osobistym zaangażowaniu”⁹. Tak więc kiedy najpierw w swych *Dziennikach* odnotowywał młody gimnazjalista Żeromski wszystkie swoje bytności na nabożeństwach, formułował modlitwy, wyrażał swoje religijne uniesienia, w końcu skonstatował w jednym z zapisków z 1886 roku:

⁷ J. Kucharski, *Twórczość Stefana Żeromskiego w latach 1882–1895. Dzienniki, opowiadania, nowele*, Gdańsk – Wrocław 1974, s. 14.

⁸ Badacze wskazują wielu autorów, którzy mieli wpływ na kształtowanie się światopoglądu Żeromskiego. Warto też pamiętać o lekturach z kręgu religijnego, katolickiego, na co zwrócił uwagę Wacław Borowy (*Żeromski i świat książek*, w: *O Żeromskim. Rozprawy i szkice*, Warszawa 1960, s. 79). Pamiętać też należy, że w systemie kształcenia, ówczesnej katechezy Żeromski miał do dyspozycji różnego rodzaju historie (dzieje) biblijne oraz katechizmy, które stanowiły główną lekturę w systemie katechezy. Żeromski sięgał też po *Biblię*, co w ówczesnych czasach nie było popularne. Miało to swe przełożenie na obecność Księgi w jego twórczości, a co gruntownie przedstawiła siostra Iwona German CSFN (*Biblia w twórczości Stefana Żeromskiego*, w: *problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski. Świadectwa poszukiwań*, red. S. Fita, Lublin 1993, s. 329-373) oraz rzutowało na wyobraźnię i miało swe przełożenie na jego literackie kreacje (E. Jakiel, *Filicje biblijne w twórczości Stefana Żeromskiego*, w: *Album Gdańskie. Prace ofiarowane profesorowi Józefowi Bachórzowi*, red. J. Data, B. Oleksowicz, Gdańsk 2009, s. 666-677). Warto też przy tej okazji zastanowić się nad tym, czego Żeromski nie przeczytał, jakie, popularne i ważne zwłaszcza u schyłku XIX wieku, teksty apologetyczne i teologiczne nie trafiły do rąk gimnazjalisty, co w efekcie zniekształciło jego przygotowanie intelektualne w zakresie wiedzy religijnej. Pomijając tu rozległe analizy, co i jak mogło wpłynąć na wiedzę teologiczną Żeromskiego i pośrednio lub bezpośrednio formować jego światopogląd, zaznaczmy tylko jedno, znaczące wydanie, już w latach późniejszych. Chodzi o lekturę Renanowskiego pierwszego tomu o dziejach chrześcijaństwa, a mianowicie jego *Żywot Jezusa*. O ile, jak wszyscy podówczas modernści, Żeromski znał to głośnie dzieło, o tyle nie ma śladów lektury bardzo ważnego, ale nie tak promowanego, chociaż w wielu miejscach przewyższającego publikację Renana, żywota Jezusa w opracowaniu także francuskiego teologa i biblisty (katolickiego) – Henriego Didona (przekład polski 1891–1892). Zwracam na tę publikację uwagę, ponieważ jej lektura wniosłaby wiele do pogłębienia teologii osoby Jezusa, a nie tylko (jak to proponowały apologetyczne ujęcia innych autorów katolickich) ugruntowania wiedzy historycznej i świadomości wiarologicznej.

⁹ J. Kucharski, *Twórczość...*, dz. cyt., s. 15-16.

Jednak – Boga poznać można tylko uczuciem. Są istoty, które kochać Boga chrześcijańskiego nie mogą. Do takich ja należę. Nie umiem się modlić, nie mogę kochać tych trzech osób. Jest to naturalnie grubota straszna, barbarzyństwo... Cóż zrobić? Wolę być barbarzyńcą niż hipokrytą!¹⁰

W ostatecznym zaś rozrachunku ze swą wiarą i młodzieńczymi przeświadczeniami religijnymi Żeromski stwierdził:

Jestem poganinem. Ateuszem być nie mogę, bo mam serce – wierzyć w boga nie mogę, bo ktoś gotów by mi dowodzić, że on jest w trzech osobach...¹¹

W dalszej perspektywie pisarz będzie wielokrotnie przez doświadczenia i przeżycia swych bohaterów (po części będących rezonerami odautorskimi) formułował przeżywany zapewne głęboko dramat niewiary, przy jednoczesnym silnym przeżywaniu pustki wewnętrznej i potrzeby kontaktu – modlitwy. Jego więc bohaterowie będą w pewnych momentach swego życia doświadczać jakiegoś przedziwnego stanu duchowej łączności z kimś, kto ich słucha, kto w jakiś sposób jest w ich świadomości obecny i przytomny temu, co się w życiu ich dzieje – osobową transcendencją.

Życie religijne bohaterów

O ile tematyka religijna, problem Boga, sensu wiary, wartości moralnych i jakże wielce zajmującego modernistów problemu źródła zła są nieprzesadnie często w twórczości literackiej Żeromskiego obecne, o tyle samo zagadnienie życia religijnego jest marginalizowane. Pisarza (który bądź co bądź od wiary żywej i praktyk religijnych oraz życia sakramentalnego i Kościoła odszedł) te zagadnienia po prostu nie interesowały. Jeśli już znajdzie się temat religijny w dialogach i przeżyciach bohaterów, to będzie on oscylował wokół skonkretyzowanych doświadczeń i przeżyć egzystencjalnych postaci, z nich wynikał i w ich niejako pryzmacie był kreowany. Stąd specyfika istnienia, tematyki religijnej i sposobu jej ujęcia przez Żeromskiego. Określone, o czym warto pamiętać, preferencje światopoglądowe oraz swoisty, indywidualny „styl” przeżywania *sacrum* rzutują na literackie przetworzenia tematyki sakralnej.

¹⁰ S. Żeromski, *Dzieła*, red. S. Pigoń, *Dzienniki*, oprac. J. Kądziela, t. 2, s. 9. Wszystkie cytaty z Żeromskiego z tego właśnie wydania *Dzieł*.

¹¹ Tamże, t. 4, s. 8.

Eucharystia

Centrum życia chrześcijańskiego (katolickiego) jest eucharystia. Msza święta stanowi szczytowy moment w życiu wierzącego. Uczestnictwo w niej jest szczytem, ale też źródłem życia wiary. W czasach Żeromskiego obowiązywała liturgia trydencka i uczestnictwo w niej wiernych było inaczej postrzegane teologicznie i inną miało praktykę. Kładziono bowiem nacisk na kapłana jako podmiot konieczny i najważniejszy dla sprawowania misterium liturgicznego i znaczenie ołtarza oraz, co ważne, indywidualne a nie eklezyjalne ujmowanie mszy jako ofiary krzyża¹² i różne sposoby jej modlitewnego, indywidualnego przeżywania¹³.

Bohaterowie z utworów literackich Żeromskiego niejednokrotnie uczestniczą w mszy świętej. Najbardziej, jeśli tak można określić, spektakularną kreacją uczestnictwa w mszy świętej jest opis w jednym z opowiadań, zawarty w zbiorze *Wiatr od morza*, a mianowicie *Śmierci św. Wojciecha*. Jerzy Starnawski, nie poddając głębszej interpretacji, wielce ten opis mszy chwalił, uznając go za artystycznie (i nie tylko) bardzo dobry¹⁴. W istocie rzeczy zastosowana tu przez Żeromskiego technika impresjonistyczna, zbudowanie nastroju, wreszcie koncentracja na duchowych przeżyciach Męczennika, skromne a wystylizowane religijnie drobne uwagi o czynnościach liturgicznych – dają w efekcie ciekawy obraz poetycki, którego treść liturgiczna i sensory teologiczne nie są jasno sprecyzowane. Chodzi wszak o oddanie w jakiś literacki, artystyczny sposób atmosfery tej chwili, tej domniemanej, ostatniej mszy, w jakiej miał uczestniczyć św. Wojciech. Chodziło o legendę, podaną w wysmakowany artystycznie sposób; przedstawienie heroizmu religijnego patrona Polski. Nie msza, jak to zawsze się będzie działo u Żeromskiego, jej *misterium*, ale człowiek w niej uczestniczący (nie zawsze świadomie) będzie w centrum obserwacji i centrum świata przedstawianego w takich przypadkach w utworach pisarza. Trzeba więc jednoznacznie stwierdzić, że fragment opowia-

¹² Podkreślały to wszystkie ówczesne podręczniki do liturgii i popularne opracowania dla wiernych, zob. ks. Dionizy Bączkowski, *Liturgika czyli wykład obrzędów katolickiego kościoła. Podręcznik do nauki religii dla użytku szkolnego*, wyd. skrócone, Kijów 1905 i wydania późniejsze: Warszawa 1906 i 1912; Jan Baptysta Delert, *Liturgika czyli Nabożeństwo i rok kościelny* Poznań 1869 i 1882; Jan Ludwik Łunkiewicz, *Wykład obrzędów i religijnych zwyczajów Rzymsko-katolickiego Kościoła ze względu na duchowe znaczenie* (wyd. 7, Wilno 1890).

¹³ Tu przypominamy najstarszą, potrydencką propozycję indywidualnych modlitw w czasie mszy świętej Marcina Hińczy *Zabawa z Jezusem przez mszą świętą*, a potem na wiele różnych sposobów potarżane i modyfikowane w rozlicznych modlitewnikach i mszalikach, np. bodaj najpopularniejsze opracowanie ks. Karola Antoniewicza w jego *Książeczce do nabożeństwa* (wyd. 1880, 1883), albo bardzo popularne opracowanie Józefy Kamockiej *Bądź wola Twoja* (między 1877 a 1900 rokiem nie mniej niż dziewięć wydań!), czy też Cecylii Plater-Zyberkówny *Życie katolickie. Książeczka do nabożeństwa i rozmyślenia*, Warszawa 1891.

¹⁴ Zob. *Tajemnice mszy świętej w oczach poetów i pisarzy polskich*, w: *Literatura a liturgia. Księga referatów międzynarodowej sesji naukowej. Łódź 14-17 maja 1996*, red. J. Okoń, M. Kwiek, M. Wichowa, Łódź 1998, s. 34-36.

dania *Śmierć św. Wojciecha* (w cytowanym wydaniu, s. 84-85) nie ma tematu mszy jako takiej, ale przeżycia mistyczne biskupa Wojciecha, tyle że doświadczane w czasie mszy świętej.

Ciekawa jest struktura liturgii, a w zasadzie jej szczątki, jakie zasygnalizował pisarz w opowiadaniu. Należy zauważyć, że przywołując taki temat, stanął Żeromski przed nie lada karkołomnym zadaniem. Trzeba bowiem pamiętać, że mamy tu do czynienia z mszą według rytu rzymskiego, ale przedtrydenckiego. Stąd brak konkretów w opisie samego obrzędu, nie ma treści modlitw, ani prezentacji czynności, czy też kinetyki liturgicznej. Nie mógł bowiem Żeromski wiedzieć, jak taka msza (jeśli nawet skonkretyzować liturgię, wedle której była sprawowana) przebiegała w szczegółach. Stąd jedynie pewien (artystycznie zresztą udany, wykwinny) zarys jej istotnych, skorelowanych z przeżyciami Wojciecha elementów. Dla ich konstrukcji zapożyczył twórca wyobrażenie mszy w czasach sobie współczesnych (msza wedle mszału rzymskiego). I tu zasygnalizował Żeromski bardzo ważny moment z *kanonu*. Chodzi mianowicie o *Sanctus*, który jest wyrazem jedności liturgii ziemskiej (sprawowanej mszy) z liturgią niebiańską wiecznej adoracji i uwielbienia Boga – wyrażone doksologią tegoż tekstu. To podkreśla, jak sądzę, mistyczne doświadczenie Wojciecha i jego swego rodzaj pre-wizję nieba otwartego, jak mamy to w opisie męczeństwa Szczepana (zob. Dz 7, 54-60).

Ale jest też w tej literackim „obrazku” sporo nieporozumień, które trudno usprawiedliwiać założeniami i intencjami artystycznymi. Żeromski najwyraźniej uciekał się do wiedzy i wyobrażenia mszy, jakie wyniósł z czasów dzieciństwa i wczesnej młodości, kiedy jeszcze w mszy uczestniczył i widział np. podniosłą uroczystość instalacji (intronizacji) i ingresu biskupa¹⁵. Chodzi o to, że trudno w czasach średniowiecznych o sytuację, w której prezbiter przewodniczy (odprawia) mszę, a biskup modli się u stóp ołtarza. Świadomość roli biskupa jako liturga była w czasach św. Wojciecha silna i trudno udowodnić, by działo się w tym konkretnym przypadku inaczej. Praktyka liturgiczna, jaka przedstawił tu Żeromski, jest znana z liturgii trydenckiej. Po drugie, tak naprawdę nie wiadomo, czy słuszne jest ustawienie w opowiadaniu ołtarza. Najwięcej jednak dziwi fakt odprawiania mszy poza konsekrowaną świątynią, w jakimś przypadkowym miejscu (tu symbolicznie, acz przesadnie chyba zlokalizowanym na uroczysku, świętym miejscu pogańskich praktyk religijnych). Nie ma świadectw ani podstaw twierdzić, by taka praktyka była stosowana. Sam pomysł odprawienia mszy przez Radzima, zwanego Gaudentym, wynikał z praktyk potrydenckich i obowiązku sprawowania liturgii mszalnej przez prezbiterów. Takiego obowiązku w czasach Wojciecha nie było. Wprawdzie mszę postanowiono w opowiadaniu Żeromskiego odprawić sponta-

¹⁵ Wspomina Żeromski erekcję katedry kieleckiej oraz ingres do niej biskupa Tomasza Teofila Kułińskiego (zob. *Dzienniki*, t. 1, s. 220).

nicznie niejako, niemniej daje się wyczytać, że taka decyzja wynikała z praktyki częstego odprawiania mszy przez duchownych. Jednym słowem realia liturgicznohistoryczne tego opowiadania są dalekie od rzeczywistości i prawdy. Górę bierze tu artystyczna i ideologiczna intencja, a nie realia historyczne.

Msze u Żeromskiego są nieliczne i funkcjonują jedynie na zasadzie epizodów. Sam ich przebieg nie jest przez pisarza w jakiś bliższy sposób przedstawiony¹⁶, poza przypomnianym przykładem. Jako stały, obowiązkowy „punkt” niedzielny, nabożeństwo (bo tak ją czasami nazywa Żeromski) jest tylko wzmiankowane, że się odbyło, że po nim coś bohater robił itd. (choćby *Szyfowe prace*, s. 178). Zamiast wreszcie powiedzieć o mszy, którą odprawiono lub w której ktoś uczestniczył, Żeromski ucieknie się do potocyzmu ‘być w kościele’. Tak na przykład zakonnica z opowiadania *Godzina* wypomni przygotowującemu się do operacji Młodzieńcowi, że nie był w kościele (*Duma o Hetmanie i inne opowiadania*, s. 36). Inne zestawienie to ‘być na mszy’. Takiego określenia użyje pani Halfsword z *Zamieci*, która rozszluszczona na swoją służącą, która jest katoliczką, chodzi właśnie na msze. Dla damy tej wiara równa się bigoteria, a tym ona się brzydzi (*Zamieć*, t. 2, s. 41). Ustami niejako tej postaci literackiej Żeromski zrównał uczestnictwo w liturgii, żywe praktykowanie pobożności z dewocyjną przesadą i obłudą („w domyśle”).

Bliższy opis mszy mamy jedynie w *Urodzie życia*, gdzie na niedzielną sumę przybył Piotr Rozłucki¹⁷ ze swym stryjem. To w czasie tej mszy, z niewytłumaczalnych liturgicznie powodów, tuż po podniesieniu odśpiewana zostanie suplikacja *Święty Boże*¹⁸. Uczynił tak jednakże Żeromski, by podkreślić silne doznania Piotra Rozłuckiego, który w czasie tego śpiewu wiele odczuł i odczuł głębię modlitewnie artykułowanej treści, ale przede wszystkim, by podkreślić religijnie przeżywaną martyrologię polskiego chłopca. Zliryzowana rekonstrukcja śpiewu *Suplikacji* staje się apoteozą chłopstwa, wykraczającą daleko poza czysto religijny jej sens – prosby do Boga:

Pieśń uderzała w sklepienie kościelne, zdawała się wyważać zamknięte drzwi i wylaamywać okna. Nieuczony, potężny, jednolity głos tłumu podrywał się z ziemi jak ptak, rozpościerał skrzydła i szybował ku niebu. W tych, co śpiewali, i w tych, co słuchali, jednak serce drżało. Pieśń wspominała klęski, które spadają na plemię ludzkie, na siola przyziemne: powietrze – głód – ogień – wojnę [...]. Była w tej pieśni, wyrzu-

¹⁶ Po ukończeniu gimnazjum Żeromski wspominał, podczas odwiedzin w Kielcach, że często bywał w przygimnazjalnym kościele Św. Trójcy. Zanotował nawet, że tu służył pierwszy raz do mszy (*Dzienniki*, t. 5, s. 57). Oznacza to, że musiał znać tzw. *ministranturę*. Nie ma jednak śladów tej znajomości w spuściźnie Pisarza.

¹⁷ Piotr pozostawał w nawie głównej lub w kruchcie, nie zajmował miejsca w stallach w prezbiterium ze względu na dziada.

¹⁸ Nie mogła być ona tu śpiewana, gdyż (odkąd istnieją różne warianty liturgii zachodnich) nie przerywany był *Kanon* śpiewem ludu, po podniesieniu jest tylko *aklamacja* – wyznanie śmierci i zmartwychwstania Chrystusa oraz wyrażona nadzieja paruzji.

conej z piersi zdrowych i potężnych, niewysłowiona moc i dzika żywotność. Tragizm tej prawdy, że pieśń tę śpiewają chłopci polscy, opuszczeni i samym sobie pozostawieni, którzy Polską w siołach swych zastali, dodawał hymnowi nowego pierwiastka potęgi. Stojąc tak w tłumie i słuchając Piotr uczył pewnego razu dla tego siermiężnego narodu wszystkomogącą miłość¹⁹.

Tylko w tym jednym przypadku Żeromski zaznaczył kolor liturgiczny, ale przede wszystkim wyraził inną, ważną teologicznie i w konsekwencji rzutującą na rozumienie życia religijnego myśl o powszechnym kapłaństwie. Posunął się nawet dalej, o ile tak interpretować można, wskazując na przejście przez lud zgromadzony na liturgii inicjatywy kapłańskiej z rąk konsekrowanej osoby:

Ksiądz w połyskliwym ornacie stał przed ołtarzem nieruchomy, jakby w owej chwili ustawała jego władza i siła, a kapłanem czynił się ten ogromny, jednolity ludzki zespół²⁰.

Uwaga ta domaga się teologicznego komentarza, bo wprowadza subtelnie ważne kwestie pośrednictwa, ale dla naszych rozważań dość będzie stwierdzić, że uczestniczący w zgromadzeniu liturgicznym poczuli swe powszechne kapłaństwo, do którego włączeni zostali przez zasadnicze sakramenty inicjacji chrześcijańskiej (chrzest i w Kościele katolickim osobno jeszcze bierzmowanie, wyodrębnione z tego pierwszego). Tym samym uczestnictwo w tym najważniejszym „elemencie” życia religijnego, jakim jest niedzielna suma, staje się świadomym aktem komunii z Bogiem; jednocześnie będąc manifestacją z Nim jedności oraz wyrazem pokory ludu i prośby o opatrnościową obecność Boga. Ten drobny, jakby się zdawało, epizod uzmysławia, w jakim kierunku szła myśl Żeromskiego. Przykład tu przytoczony oznacza, że w tym momencie spotykamy się z idą nie odrzucenia kapłaństwa sakramentalnego, ale uświadomienia ludu, że też celebrowanie kultu Boga. Wszak celebrą bez wątplenia można nazwać to, co Żeromski w przypominanym fragmencie powieści przedstawił.

Żeromski łączył uroczyste msze z procesjami. Mamy przykłady, gdzie uroczystej mszy świętej towarzyszy procesja teoforyczna. Dla Żeromskiego procesja to cecha najbardziej charakterystyczna dla sprawowanego publicznie kultu. Ścisłe jurystyczne postrzeganie i rozumienie liturgii przez Pisarza ograniczało jej rozumienie i rolę w niej kultu. Dlatego właśnie Żeromski wpisywał procesje, jako stały i charakterystyczny komponent życia religijnego polskiej wsi. Przedstawił procesje jako stały, można by powiedzieć, niezmienny i najbardziej charakterystyczny ele-

¹⁹ *Uroda życia*, s. 287. Wprowadzenie w tym miejscu *Suplikacji* ma swe uzasadnienie w wartości tego tekstu religijnego, jaki mu Żeromski przypisywał, o czym nieco dalej.

²⁰ Tamże.

ment polskiej, ludowej kultury religijnej. I chociaż każda z procesji u Żeromskiego jest niepowtarzalna, to uderza ich wspólny sposób widzenia. Narracja w takich przypadkach jest przez pisarza tak poprowadzona, że procesję wiejską widzimy oczyma jakiegoś bohatera. W przywołanej powyżej powieści – *Urodzie życia* widzimy wychodzących z kościoła ludzi, których obserwuje Piotr Rozłucki, ale którego też obserwują uczestnicy procesji. W powieści czytamy:

W pewnej chwili wielki tłum wysypał się z kościoła na cmentarz i wolno sunął ławą. Za zwartą gromadą wysokich długosukmanistych chłopów szły dziewczątka w bieli, z wianuszkami ordynarnych nagietek we włosach, sypiąc kwiaty. Za nimi pod baldachimem proboszcz w złocistej kapie podtrzymywany przez dwu co najgrubszych dziedziców z okolicy. Za baldachimem pchał się natłok „narodu” śpiewając co pary w grzesznych cielskach. Dzwonki gwałtownie bijące, potężny śpiew, zapach ziół – wszystko to odurzało Pierre’a. Stał zapatrzony w widowisko. Kiedy proboszcz, tęgi, zażywszy moszterdziej, dźwigający ciężką, złotą monstrancję, mijał grupę oplakańską, rzucił okiem na mundurowego oficera i długo mu się przypatrywał z pilną uwagą. Podtrzymujący go obywatele – również, chłopci śpiewający z głębi duszy i z głębi zdrowego ciała – również, dziewczęta sypiące kwiaty – również²¹.

W tym przypadku mamy do czynienia najwyraźniej z sumą niedzielną w oktawie Bożego Ciała. W tym bowiem okresie codziennie odbywały się procesje teoforyczne wokół kościoła, a przedstawiony przez pisarza opis najwyraźniej wszystkie cechy takiej procesji posiada wykluczając procesję związaną z oktawą wielkanocną. Rysując obraz polskiego środowiska rodzinnego bohatera *Urody życia*, podkreślał Żeromski jego przywiązanie do tradycji religijnej. A suma niedzielna z procesją teoforyczną to stały i charakterystyczny element rodzimej liturgii²².

Podobnie mszę z procesją ją poprzedzającą²³ przedstawił Żeromski w opowiadaniu *W sidłach niedoli*. Ironicznie zakończony ten „obrazek” odtwarza kilka części uroczystości odpustowych. Najpierw będzie to procesja odpustowa, powrót do kościoła, spowiedź odpustowa (stąd księża z okolicznych parafii) i wreszcie suma z ciszą podniesienia. Tyle tylko, że Żeromskiemu nie o przedstawienie pobożności polskiego ludu będzie tu chodziło, ale o lekceważenie nawet przez niego samego świętego obrzędu. Krzyki dochodzące z plebanii właśnie w czasie ciszy

²¹ Tamże, s. 31. Osobliwi umieścił Żeromski na czele tej procesji grupę chłopów w sukmanach, taka praktyka nie była stosowana; wyjątek stanowił chór parafialny, który czasami szedł w procesji przed baldachimem.

²² Procesje te miały też swój wymiar patriotycznej manifestacji. Szerzej na ten temat i w ogóle życia religijnego zob. niezwykle cenną publikację, powstałą w ramach dominikańskiego Instytutu Tomistycznego: ks. D. Olszewski, *Polska kultura religijna na przełomie XIX i XX wieku*, Warszawa 1996.

²³ Dopowiedzmy tylko, że dokładnie rzecz biorąc procesja ta była na początku mszy. Po powrocie do kościoła i błogosławieństwie nie śpiewano już ani *Kyrie*, ani *Gloria*.

podniesienia dowodzą, że nie msza odpustowa jest najważniejsza. Tu wreszcie znajdziemy fragment charakterystyczny dla pisarstwa Żeromskiego. Gdzie jak gdzie, ale w kościele, w czas odprawiania mszy pisarz chętnie wpisywał „romanse” i niewczesne zaloty, albo przynajmniej niewinne spojrzenia. Można przypuszczać, że to przejaw perseweracji Żeromskiego, wszak w jego *Dziennikach* wiele znajdziemy takich opisów, w których młody gimnazjalista przychodzi do kościoła tylko po to, by zobaczyć obiekt swych westchnień. I choćby czynił to pisarz z największym kunsztem, powtarzalność tego motywu po prostu razi, jego schematyzm uwidacznia styl, a nawet pewnego rodzaju manieryzm Żeromskiego (a może nawet swego rodzaju ukrytą perwersję?).

Zastanawiające jest to, że w epizodach mszalnych uwagę czytelnika przykuwał Żeromski nie na celebransie czy ołtarzu, ale na innej osobie. Może nie do końca jest uzasadnione, ale niepozbawione racji, stwierdzenie, że celebransem staje się albo obserwowana kobieta, albo sam bohater – mężczyzna – obserwator.

Taki to właśnie wątek pojawi się *Ludziach bezdomnych*. Mamy tu przedstawioną bytność (kurtuazyjną, pozbawioną religijnego sensu) doktora Judyma w nie wykończonym jeszcze kościele w Cisach. Tu znów nie odprawiana msza z celebransem jest centrum obserwacji, nie modlący się lud itd. Widzimy zmysłowy opis uczestniczących w mszy, modlących się postaci kobiecych. Przerysowany zaś, by nie rzec żeromszczyzniany opis Natalii w połączeniu z oddawanymi sobie nawzajem przez postaci rewerencjami tworzą swoistą antycelebrę:

Właśnie ksiądz odprawiał mszę cichą. Przed głównym ołtarzem stała gromadka ludzi. Judym obszedł lewa nawę i wolno, bez żadnego szelestu po pisaku, który zupełnie tłumiał odgłos jego kroków, zbliżył się do prezbiterium. Gdy tam stanął ujrzał w ławkach kolatorskich trzy swoje znajome paryskie – panny: Natalię, Joannę i Wandę. Z brzegu siedziała panna Natalia. Doktor poznał ją bardziej przez słodkie zemdlenie zmysłów, przez jakiś chłód wewnętrzny ściekający po twarzy i piersiach niż siłą wzroku. Miała na głowie lekki kapelusik, a twarz zasłoniętą woalką barwy rudawo rdzawej. Tło ciemnych, rzeźbionych taflí rzeźbionego drzewa otaczające jej głowę sprawiało, że wyglądała jak przecudowny rysunek sangwiną. Ostre, medalowe rysy jej nosa i brody znaczone były w tkaninie woalki, podczas kiedy oczy znać było tylko jak ciemne wgłębienia. Judym przez chwilę miał wzrok do tej głowy wprost przykuty. Nie wiedział, czy ma się uklonić, gdyż nie był pewien, czy go spostrzeżono. Za chwilę dopiero złożył ukłon. Panna Natalia ledwie widocznym ruchem schyliła głowę. Wtedy także oczy Judyma spotkały się z oczami panny Joanny i oddały sobie w przelotnym błysku przywitanie dusz młodych i czystych, tułających się na ziemi we wzajemnej tęsknocie. Twarz panny Joanny pełna była uśmiechów, pomimo, że oczy i wargi jej starały się nie wyrażać ich szczerze²⁴.

²⁴ *Ludzie bezdomni*, s. 133-134. Ciekawa jest tu i zauważalna korelacja między typem mszy (cicha) a tym, co zachodzi między postaciami. To taki artystyczny chwyt Żeromskiego. Po nabożeństwie do-

Podobnie ten ważny moment życia religijnego, jakim jest msza święta, zostanie przedstawiony w pierwszym tomie *Popiołów*. W czasie mszy Rafał Olbromski, na wyraźny rozkaz ojca, pozostał na kościele. Jak w Rozłucki w *Urodzie życia*, nie jest w prezbiterium, ale wraz z ludem. I to tam spotkał pannę Helenę. A wtedy:

Rafał zacichł w sobie, wsluchiwał się sam w tony organów czy w muzykę ich mrącą jak echo w głębi serca. Kiedy znowu wznosił oczy, spotkał wejrzenie krótkie, pachnące jako dym wonny, czarodziejski, uroczysty oddalacz, zasnuł przestrzeń między ich oczyma. Nim ukończyła się ta święta msza, odbyło się w sercach tajemnicze misterium²⁵.

Mamy więc ciekawe artystycznie ujęcie tematu miłosnego, ale jakże odległe od istoty zgromadzenia liturgicznego. Można powiedzieć o swego rodzaju świeckiej wersji *misterium fidei* – tajemnicę miłości. Wszelkie zaś atrybuty liturgiczne (głos organów, śpiew, woń trybularza) zostały przez Żeromskiego doskonale wykorzystane dla zbudowania sceny rekonstruującej ową tajemnicę miłości.

W literackich przedstawieniach mszy świętej same czynności liturgiczne nie są najważniejsze. Pisarz zupełnie pomija ich bliższy wygląd, lekceważy symbolikę. Interesuje go ten wątek bardziej od strony socjologiczno-psychologicznej niż teologicznej. Oprócz uniesienia św. Wojciecha nie ma innych, od modlitewnej strony ukazanych, obrzędów mszalnych. Nie obserwujemy więc zaangażowania uczestników uroczystości, nie wiemy, co myślą, jak bardzo są skupieni, jakie towarzyszą im uczucia i przeżycia, jakie modlitwy odmawiają. Widzimy te obrzędy krótko, migawkowo, statycznie, od strony najczęściej jakiegoś bohatera, który sytuuje się po stronie narratora i z jego perspektywy przedstawia chwilę obserwowanej uroczystości. Przy czym wyjątkiem szczególnym jest zapis w dzienniczku Joasi z *Ludzi bezdomnych* (s. 178), z którego przeziera teologiczny komentarz w duch Izajasza²⁶. Drugim wariantem techniczno-poetyckim jest obserwowanie kogoś przez bohatera. Chodzi o przypomniane tu msze, w których uczestniczy obserwowana przez mężczyznę kobieta. Msza jest tu tylko jakimś kontrastem dla zmysłowości, albo tym bardziej podkreśla dziewiczość postaci kobiecej. Nie jest wykluczone, że w ten sposób łączył Żeromski zmysłowość i erotykę z sakralnością.

piero gwarnie niewielki tłumek opuścił kościół. Nie wspomniał tu pisarz o wprowadzonej podówczas przez Leona XIII, a wielce zauważalnej, modlitwie, jaką odmawiał klęczący po cichej mszy kapłan.

²⁵ *Popioły*, t. 1, s. 87.

²⁶ Zastanawiające, że zapisek po powrocie z mszy pasterskiej datowany jest na 24 XII, a nie na 25.

Życie sakramentalne

W rzeczywistości, w jakiej znajdujemy postacie prozy i dramatów Żeromskiego, nie ma miejsca na aktywne życie religijne. Zamierająca świadomość religijna, która jest udziałem wielu postaci, obojętność religijna lub formalna tylko przynależność do wspólnoty eklezjalnej nie dają powodów do aktywizowania życia duchowego poprzez praktyki religijne. Życie sakramentalne bohaterów Żeromskiego w zasadzie nie istnieje. Jedynym wątkiem ten istotny aspekt bycia chrześcijaninem zawierającym, jest sakrament pokuty. Ale nieprzejednanie antyeklezjalne, a co za tym idzie antysakramentalne stanowisko Żeromskiego pozbawiło też bogactwa takiej duchowości jego literackich bohaterów. O ile pisarz nie zdradzał jawnego ateizmu, o tyle też jego stosunek do teologii sakramentów był jednoznaczny. Nie uznawał zarówno sensu kultu sformalizowanego liturgicznie, ale też nie widział potrzeby inicjacji sakramentalnej (choć chrzczył na przykład swoje dzieci). Jego religijność miała charakter wewnętrzny. Duchowość postaci zamykał najczęściej w intymnej sferze doświadczeń niemal mistycznych. Nie dziwi więc fakt, że mamy jedynie wzmiankę o sakramencie pokuty, do którego zmuszano gimnazjalistów (*Syzyfowe prace*, s. 126 – chodziło o spowiedź wielkanocną) oraz ciekawe przedstawienie sakramentu pokuty Ewy Pobratyńskiej z *Dziejów grzechu*.

Na kilkunastu pierwszych stronach ostatnio wspomnianej powieści zamieścił Żeromski rozbudowaną prezentację wielotematyczną, osnutą na kanwie sakramentu pokuty głównej bohaterki. Konstrukcja pierwszego rozdziału powieści nie wydaje się przejrzysta i do końca uporządkowana. Pewnego rodzaju nieuporządkowanie nie wynika z techniki narracyjnej, ale układu akcentów tego sakramentu. Ewa bowiem, jak się dowiadujemy, jest już po spowiedzi, przychodzi do domu szczęśliwa, a po drodze obdarza żebraka sowitą jałmużną. Nie widzimy jednak tu aktu pokuty. Nie wiemy, jaka ona jest: czy ma mieć charakter modlitewny, czy uczynkowy? Co szczególne, dopiero po odbytej spowiedzi Ewa wzbudza w sobie mocne postanowienie poprawy. Sama zaś spowiedź w jakiejś nierzeczywistej wypowiedzi spowiednika (bardziej to literacki sztafaż niż realna wypowiedź w konfesjonale) zostaje odtworzona przez bohaterkę. Ale dla Żeromskiego sakrament ten to istne piekło, jakaś gehenna, przez którą przechodzi świątobliwa Ewa. Są to doświadczenia ciężkie, gruntownie przebudowujące jej świadomość religijną. Chwile radosnego uniesienia, poczucia lekkości, wolności są tu zaakcentowane, ale skrętnie przykryte przez Żeromskiego duchową i intelektualną powłoką, przyćmiewającą rzeczywistą radość dziecięctwa Bożego, które przedmiotowy sakrament przywraca. Ten zresztą aspekt (fundamentalny dla sakramentu pokuty) nie został przez pisarza nawet zauważony. Jeśli już spowiedź spełniła swe zadanie formacyjno-duchowe, to ograniczył je pisarz do jakiegoś rodzaju spolegliwej dywagacji

filozoficznej, w trakcie której młodemu dziewczęciu spowiednik wygłosi w konfesjonale wykład pseudoteologiczny na temat sumienia, granic wolności, immanentnego spotkania z Bogiem.

Asysta pism św. Cypriana i kanonicznych listów św. Pawła zdaje się stanowić doskonałą ramę obrazu duchowych rekolekcji Ewy. Mistyczna i ekstazyjna Ewa staje się dzięki odbytej spowiedzi człowiekiem o pogłębionej duchowo i intelektualnie wierze, ale w całym tym obrazie jest... nierzeczywista. Cokolwiek by sądzić o tej bohaterce na tym, konkretnym etapie powieści, nie można zaprzeczyć, że nie wykreował tu Żeromski realnej postaci, ale papierowego teologa w spódnicy. Do tego dalsze, w kolejnych częściach rozmowy z Łukaszem Niepołomskim, będące dysputami na temat idei Boga, koncepcji wiary, ontologii sumienia i wielu jeszcze innych zagadnień, w ostateczności odbierają Ewie racjonalne i duchowe zmotywowanie wiary. Na skutek tego nadmiaru, jaki stał się jej udziałem, Ewa nie skorzystała z tego, co otrzymała w sakramencie pokuty. Nie przystąpiła do sakramentu eucharystii, nie przyjęła komunii.

Czuła obrzydliwą niemoc duszy do przełamania tych zewnętrznych, cudzych wrażeń, do stłuczenia zewnętrznej skorupy Kościoła, ażeby dostać się do wczorajszej jego treści. Były chwile, kiedy ogarniała duszę rozpacz. Ewa chciała rzucić się do pierwszego z brzegu konfesjonatu i wszystko to wyznać... Chciała i nie mogła [...]. Przestała modlić się. Klęczała jeszcze, siedząc bezwładnie na ścierpłych nogach, z głową opartą o zimny mur. Oczy jej z niemym uśmiechem patrzyły na w głąb kościoła, gdzie jarzyć się zaczęły świece zapalone do nabożeństwa prymarii²⁷. Tam to miała przystąpić do Sakramentu Ołtarza. Rozległ się drżący dźwięk dzwonka. Cóż się z nią stało? Co się stało? Jeszcze raz wzniosła oczy ku górze, porwała po prostu rękami za barki swą duszę i zatrzęsała nią ze wszech sił. Nadaremnie. Nic, tylko zacichła дума, śmiech ze siebie...²⁸.

Miejsce Boga zdaje się zajmować w duszy Ewy Niepołomski, do którego poszła po tym niefortunnie zakończonym nabożeństwie. Tym samym Żeromski jednoznacznie wyraził pogląd, że sakrament pokuty nie ma sensu. Nie odnajdzie się przez niego Boga, a rzeczywisty Bóg nie jest wcale w Sakramencie Ołtarza. Jakkolwiek interpretować ten fragment powieści – jedno zapewne trzeba dodać: postać tej Ewy jest zupełnie obca postaci, jaką poznamy na dalszych kartach powieści. W ogóle ta część kreacji postaci Pobratyńskiej zupełnie jest nierealna i to nie

²⁷ Chodzi więc o niedzielny porządek nabożeństw w kościele parafialnym, gdzie śpiewano godzinę kanoniczną – *Prymę*, która rozpoczynała niedzielny właśnie porządek nabożeństw w kościołach parafialnych. Finałem przedpołudniowej części niedzielnych nabożeństw była suma, odprawiana przez ordynariusza miejsca, to jest proboszcza. Popołudniowe nabożeństwa były już skromniejsze, nierzadko ograniczone do *Nieszporów*.

²⁸ *Dzieje grzechu*, t. 1, s. 76-77. Komunia najwyraźniej była w tej konkretnej sytuacji udzielana poza mszą.

tylko ze względu na papierowość jej dywagacji filozoficzno-teologicznych, ale przede wszystkim na sztuczność i teatralność przeżyć duchowych. Reżysersko-manipulacyjne zabiegi Żeromskiego po prostu wykreowały postać śmieszną, bo nierzeczywistą. Duchowość zaś, a zwłaszcza „wydumane”, pozbawione osadzenia w realiach życia duchowego chrześcijanina, doświadczenia zdają się w ostateczności przesądzać o porażce w kreacji życia religijnego jednej z bohaterek.

Zupełnie inaczej wyglądać będzie spowiedź starego Felka z opowiadania *Do swego Boga*, który doświadczył prozelityzmu. Obrazek ten to jeden z wielu utworów, w których Żeromski przedstawił problem prześladowania unitów. Ta na wskroś religijna postać z przywołanego opowiadania z gorącą żarliwością, niezwykłym poświęceniem i naprawdę głęboką wiarą będzie wypełniał obowiązek wielkanocnej spowiedzi.

Inne czynności kultyczne

Życie religijne swoich bohaterów charakteryzował Żeromski, uciekając się chętnie do prezentacji wykonywanych czynności kultycznych. Nieco dalej powiemy jeszcze o modlitwach, a tu przypomnijmy takie epizody jak śluby, pogrzeby, czy procesje.

W repertuarze czynności kultycznych znajdują się śpiewy. Na zasadzie znanej badaczom perseweracji²⁹ znajduje się w twórczości Żeromskiego motyw z jednego z *Psalmów*, a konkretnie słowa *Asperges me, Domine, hysopo*. Przy czym wpisze jego śpiew Żeromski, zgodnie zresztą z obowiązującym rytym, w liturgię mszy. Chodzi o śpiew tego psalmu w czasie aspersioni, stosowanej przed sumą (*Syzyfowe prace*, s. 304)³⁰. Jako zaś incydent religijny należy potraktować śpiew pieśni *O Panie, co losy ludzkości*, którą wykonał Cezary Baryka w Baku jednej niedzieli w katolickiej kaplicy, w której modlili się tamtejsi Polacy (*Przedwiośnie*, s. 26).

Podobnie pojawi się śpiew suplikacji *Święty Boże*. Pieśń ta obecna była w ówczesnej liturgii w różnych miejscach. Przede wszystkim śpiewano ją w czasie procesji związanej ze świętem św. Marka, kiedy udawano się do krzyży przydroż-

²⁹ Termin ten wprowadził Stefan Baley w swej książce *Osobowość twórcza Żeromskiego. (Studium z zakresu psychologii twórczości)*, wydanej w Warszawie w 1936 roku, gdzie problem ten przedstawił w pierwszym rozdziale, zatytułowanym „Perseweracyjność” jako cecha osobowości twórczej Żeromskiego. Warto przeprowadzić kompleksowe badania nad tym zjawiskiem w spuściźnie pisarza, badając modyfikowalną powtarzalność motywów, a także powtarzania pewnych doświadczeń autora i transponowania ich w dzieła literackie. Uwagi na ten temat są liczne w żeromskologii, ale rozproszone i niejednolite metodologicznie, stąd postulat takiego monograficznego ujęcia tematu.

³⁰ Mamy w tym wspomnieniu drobne nieścisłości liturgiczne co do stroju i paramentyki liturgicznej, ale może to i zamierzone było przez Żeromskiego, by „uwiarygodnić”, że jest to sięganie przez bohatera do pamięci i przywoływanie dawnego obrazu.

nych, prosząc o plony³¹. Suplikacje te śpiewano także w czasie procesji Bożego Ciała, rozkładając (lokalnie) śpiew poszczególnych zwrotek przy kolejnych ołtarzach (stacjach procesji teoforycznej). Dołączano ją też w innych jeszcze sytuacjach liturgicznych, czasami na zakończenie litanii itd. Żeromskiemu ta pieśń błagalna utkwiała głęboko w pamięci, nazwał ją nawet „Najpiękniejszą pieśnią w naszej poezji” (*Dzienniki*, t. 1, s. 223) i dodawał:

Kto ją stworzył? Wielki jakiś poeta! Stworzył w ekstazie, w uniesieniu, w porwaniu ducha religijnym, kiedy korząc się przed Panem Mocarzem i Nieśmiertelnym zanucił ją z głębi piersi schylony. A potem modlitwa do Matki: „Matko uproś, Matko ublagaj”... Ileż uczucia! Oni wiedzą, do jakiej to matki wołają. Pieśń ta jest arcydziełem poezji religijnej. Żadna się z nią równać nie może. Stworzona jest przez prostą duszę, ale uniesioną przez ogień boskiego natchnienia!³²

Tę pieśń przypomniał Żeromski w *Urodzie życia*, gdzie miano ją z niezbyt przejrzystych powodów i okoliczności śpiewać w czasie mszy, po podniesieniu (*Uroda życia*, s. 287), o czym tu już wspominałem.

Do pobożności ludowej, tak przecież dobitnie świadczącej o życiu religijnym wiernych, sięgał Żeromski rzadko. I tak w *Dziejach grzechu* przypomniał wprowadzone w XIX wieku na ziemiach polskich nabożeństwo majowe. Ale tu też nie ma jakiegos literackiego przedstawienia tego bogatego w modlitwy i śpiewy nabożeństwa maryjnego, a jedynie drobna, epizodyczna wzmianka (t. 1, s. 88). A w *Ludzianach bezdomnych* bratowa Judyta wspomni nabożeństwo pasyjne, a konkretnie fragment *Gorzkich żalów*, co zresztą spowoduje skutki ironicznie kwitujące rzewną pobożność.

Modlitwy indywidualne

Oprócz wspólnotowego, kultycznego głównie życia religijnego, mamy u Żeromskiego liczne literackie świadectwa indywidualnej praktyki religijnej, głównie modlitwowej. Zważywszy na to – o czym tu już wspominałem – że życie religijne i praktyki modlitwowe miały w ówczesnych czasach bardziej indywidualny niż wspólnotowy charakter, to taki właśnie model kultury religijnej, wyrażającej się poprzez praktyki religijne odnotowujemy w spuściźnie artystycznej pisarza. Od razu trzeba zaznaczyć, że mamy u Żeromskiego do czynienia z modlitwami żarliwymi katolików skierowanymi do Boga, ale też zgoła odmienne modlitwy postaci, które trudno określić jako modlitwy jednoznacznie kierowane do Boga Abrahama,

³¹ Czym innym były dni krzyżowe i związane z nimi procesje do krzyży przydrożnych.

³² *Dzienniki*, t. 1, s. 231.

Izaaka i Jakuba, Boga Ojca przez Chrystusa w Duchu Świętym – by w pełni oddać teologiczny wymiar chrześcijańskiej modlitwy. Trudno więc jednoznacznie stwierdzić, na ile modlitwa Nienaskiego z powieści *Zamieć* (t. 2, s. 96) jest autentycznym przejawem życia religijnego tego przecież niereligijnego bohatera, a przynajmniej nie deklarującego swej wiary w Boga przez chrześcijan czczonego.

O żarliwej, a przy tym częstej modlitwie błagalnej do Boga jest mowa w trzecim tomie *Walki z Szatanem – Charitas*. To tu roznosiciel gazet, Berto, żarliwie wstawia się do Boga za swoją córką, pozostającą na służbie u Gumowskiego. O żarliwości tej modlitwy czytamy między innymi:

Często niemal bez przerwy powtarzane modlitwy z żarliwością, która przeistaczała się w zaciekły wewnętrzny szloch, w namiętny krzyk, niweczyły ów straszliwy obraz życia jako siedlisko złego, gniazda mocy szatana. Głębokość wiary bez granic rozsiewała smugi pociechy niepojętej, jakoby promienie poranne w tym morzu ciemności³³.

Ciekawym przejawem życia religijnego jest modlitwa Sokolnickiego z *Popiołów* (t. 3, s. 150-151). Ukazując całe okrucieństwo i barbarzyństwo wojny (choćby profanacja świątyni – t. 3, s. 38), Żeromski ukazał w tej trzypięciotomowej powieści też jakieś nie zagasłe, tłące się, ale wciąż obecne duchowe życie żołnierza, trwającego na swojej, żołnierskiej właśnie modlitwie.

Nie skorzystał Żeromski za to z bogatego repertuaru modlitw, będących do dyspozycji ówczesnych katolików, a odmawianych przy konających (wspomniane tu wcześniej: *Siedem Zamków*, *Litania za konających* itd.). Sytuacja zresztą, w której o takiej modlitwie wspomniał, nie stwarzała okazji do odmawiania tego rodzaju modlitw. A chodzi o cichą modlitwę Rafała i Michcika przy konającym Piotrze Olbromskim (*Popioły*, t. 1, s. 158).

W indywidualnej modlitwie dominuje u Żeromskiego modlitwa prośby, rzadziej z elementem dziękczynienia (zob. modlitwa Marcina Borowicza – *Szyzyfowe prace*, s. 115). Najczęściej jest to jakaś prośba skonkretyzowana albo nie. Modlitwa taka będzie kierowana do Boga za pośrednictwem Matki Boskiej. Taki epizod (znów z mężczyzną przyglądającym się modlącej się kobiecie) mamy w *Urodzie życia*, gdzie modlącej się w kościele Saint-Germain-des-Prés Tatianie Iwanownej uważnie przygląda się i zbliża się do niej Piotr:

Nabywszy świecę postawiła ją przed posążkiem Matki Boskiej w bocznej nawie z modlitwą za Piotra, za jego zdrowie i za wszelkie dobro – z prośbami pokornymi o pewne łaski miłości, iżby się stało to, czego pragnęła w tajemnicy dusza³⁴.

³³ *Walka z Szatanem*, t. 3, *Charitas*, s. 53.

³⁴ *Uroda życia*, s. 104.

Wnioski

1. Analiza materiału literackiego pozwala na sformułowanie kilku wniosków. Niemniej zanim je się tu wyartykułuje, warto podzielić się zasadniczą uwagą, odnoszącą się do badanego zakresu przedmiotowej spuścizny Żeromskiego. Otóż cechą charakterystyczną dla wykreowanych przez Żeromskiego postaci jest słaba, niska, a w zasadzie, można powiedzieć, szczątkowa religijność i ograniczona antropologizmem duchowość. Panteon postaci (pomijając kilka prób), jakie prezentują utwory Żeromskiego, zawiera osoby o miernym życiu duchowym. Nie są to osoby, które w sposób dojrzały, w perspektywie swojej wiary wyznawanej lub deklarowanej postrzegają świat i samych siebie w nim. Innymi słowy, pisarz przedstawił takich ludzi, którzy (poza kilkoma wyjątkami) nie mają religijnego w pełnym tego słowa rozumieniu poglądu na świat. Ich ocena rzeczywistości i życie religijne są najczęściej płytkie, powierzchowne, a przedstawiane ich duchowe zmagania i modlitwy wynikają z doświadczeń i okoliczności, a nie powołanego i w miarę możliwości świadomego procesu duchowego.

2. Cechą charakterystyczną przejawów życia religijnego bohaterów Żeromskiego jest jego zindywidualizowanie, zamknięcie w obrębie sfery intymności. Postaci najczęściej (poza nielicznymi wyjątkami) przeżywają doświadczenia religijne, modlą się i wchodzą w jakiś kontakt z Bogiem w odosobnieniu. Nie ma wspólnotowego aspektu przeżywania wiary, doświadczania Boga i modlitwy jako formy bezpośredniego z Nim kontaktu. W tym zakresie Żeromski jest nieodrodnym „dzieckiem” epoki. Moderniści bowiem jako dogmat swego światopoglądu i podwalinę uczynili zasadę immanentyzmu, co pociągało za sobą indywidualne, subiektywne przeżywanie tego, to tak chętnie się w obecnej dekadzie nazywa w badaniach *sacrum*. Skutki tego modernistycznego modelu doświadczania sakralności i tym samym przeżywania wiary jako doświadczenia duchowo-psychicznego widoczne są na każdym niemal kroku u Żeromskiego. Jego postaci tak właśnie doświadczały Boga, modląc się i wchodząc z Nim w relacje jedynie w obrębie własnej duszy – by posłużyć się jakże modnym określeniem z epoki. Nie ma więc najczęściej u Żeromskiego Boga w historii, nie ma wspólnotowego przeżywania spotkania z Nim w praktykach religijnych, liturgii, pobożności ludowej, a zasadą jest spontaniczne modlenie się w odosobnieniu. Takie życie religijne pozbawione zostanie siły wspólnoty – Kościoła, zgromadzonego w imię Jezusa Chrystusa – jedyne go pośrednika z Ojcem.

3. Tematyka kultyczna jest u Żeromskiego zmarginalizowana. Zarówno w *Dziennikach*, jak i twórczości literackiej pisarz unika wnikliwszej obserwacji czynności kultycznych: przebiegu mszy, modlitw; nie rozwija opisu procesji. Centrum przedstawianego w takich sytuacjach świata są dla niego doznania i uczucia

bohaterów, impresjonistycznie najczęściej opisywana atmosfera. Kultyczne zaś *theatrum* jest w takich sytuacjach jedynie tłem, sytuacyjnym osadzeniem przeżyć i szybko w takich sytuacjach dokonujących się uczuciowych i emocjonalnych przemian postaci literackich. Jednym słowem, cała sfera obrzędów kultycznych była przez Żeromskiego traktowana instrumentalnie. Oznacza to, że tło religijnych aktów nie jest nie jest tematem samym w sobie, ale jedynie pretekstem, zawsze bowiem je widać nie od *misterium*, jakie stanowią, ale od strony człowieka.

4. Zauważa się, że życie religijne jest tutaj dychotomiczne. Pisarz wyraźnie rozgraniczył religijny aspekt i wymiar religijności na kultyczny i psychomatyczny. Ten pierwszy ma wyraźnie ludowy charakter. To prosty lud, wieśniacy, ewentualnie służący, no i wedle tradycji ziemianie uczestniczą w kulcie zbiorowym. Drugi zaś ma charakter indywidualnego doświadczenia *sacrum*. Pierwszy jest instytucjonalny, sztuczny, stanowi element kultury, a nie przejaw żywej wiary w Boga i jest przez Żeromskiego rozumiany jurystycznie. Drugi zaś tchnie autentyzmem i głębią przeżycia, ale nie ma skonkretyzowanego osobowo Boga. Jeżeli więc mówić o autentycznym życiu religijnym – wedle oczywiście wykreowanej przez Żeromskiego rzeczywistości – to jedynie wewnętrzne zmagania człowieka, jego intuicyjna jakaś wiara niekoniecznie odnosząca się do Boga – Osoby, jest autentyczna. Tym samym analiza życia religijnego bohaterów uświadamia, jak głęboki, fundamentalny immanentyzm modernistyczny w pojmowaniu religii i wiary stanowił fundament pojmowania przez Żeromskiego religii.

5. W kontekście modernistycznego ujmowania zagadnień wiary i życia religijnego należy przypomnieć jednakże, iż Żeromski trafnie, chociaż w sposób rozdrobniony i „dyskretnie”, zobrazował istnienie katolicyzmu (w tym tzw. grekokatolików) w przestrzeni politycznej, historycznej i kulturowej Polaków³⁵. Nie można jednak zapominać, że pisarstwo Żeromskiego jest jednocześnie świadectwem odejścia od rozumienia wiary i życia nią, jakie w swej istocie przyniosło Europie chrześcijaństwo. Postrzeżenie przez pisarza rzeczywistości religijnej wyraźnie osadza przestrzeń przejawów wiary w życiu publicznym w przestrzeni kultury. Wiara objawia się wedle tej logiki jako religia instytucjonalna, stanowiąca artefakt kultury, jest jednym z mniej lub bardziej silnym i tolerowanym elementem, a nie duchem ją formującym³⁶.

³⁵ I tu potwierdza się teza Hutnikiewicza, że: „Twórczość Żeromskiego w wielu swoich aspektach stanowi jakby artystyczną dokumentację analiz współczesnego historyka dziejów religijności i dziejów Kościoła polskiego w dobie zaborów” (*Żeromski*, s. 321). Zastrzec jednak trzeba, że co do obserwacji w zakresie dziejów religijności uwaga Hutnikiewicza jest najwyraźniej na wyrost. Obraz życia religijnego współczesnych sobie Polaków Żeromski bardziej karykaturalnie uprościł (w wymiarze kultycznym rzecz jasna), niż literacko utrwalił.

³⁶ Modernizm dopiął niejako procesu sekularyzacji kultury, rozpoczęty w dobie Oświecenia, a przede wszystkim osadził religię w przestrzeni kultury jako jej element ważny, ale pozbawiony mocy kreacji. Zinstytucjonalizowane chrześcijaństwo przestało wedle tej logiki mieć jakikolwiek wpływ na

6. W obrazie życia religijnego bohaterów Żeromskiego podkreślić należy ubóstwo formalne (a za nim brak treści przeżycia religijnego) w zakresie prezentacji form modlitewnych i innych przejawów aktywności religijnej katolików. Pisarz w zasadzie albo nie znał, albo świadomie przemilczał wiele przejawów ówczesnie praktykowanego życia religijnego, od podstawowych form i zachowań, jakim był pacierz poranny lub wieczorny, po bogaty podówczas repertuar modlitw i przedsięwzięć religijnych, pogłębiających życie religijne (na przykład nabożeństwa czterdziestogodzinne). Jego obraz życia religijnego współczesnych mu katolików jest nieprawdziwie ubogi w swej warstwie kultycznej, praktyki pobożnościowej oraz aktywności liturgicznej, pogłębiającej treść przeżyć religijnych.

7. Jako postulat badawczy należy na zakończenie zgłosić konieczność przeprowadzenia przynajmniej dwóch, interdyscyplinarnych studiów nad sakralną tematyką u Żeromskiego. Będzie to konieczność zbadania pod kątem teologii i literatury modlitw w spuściznie Żeromskiego oraz duchowości jego bohaterów. Oba tematy warto przy tej okazji prześwietlić też pod kątem psychologii religii, rzutując całość na wciąż jeszcze nie mającą swego badawczego rozpoznania duchowość modernistów i ich literackich kreacji. Ponadto warto z tych interdyscyplinarnych ujęć wskazać na jeszcze dwa aspekty: bohaterów Żeromskiego poszukiwanie Boga oraz sumienie jako temat twórczości tego pisarza.

rzeczywistość, świat przekształca się i ewoluuje wedle własnych praw. Miejsce pojmowania wiary w osobowego Boga zajęło rozumienie, że religia będąca tej wiary przejawem jest tylko jednym z komponentów szeroko rozumianej kultury, albo też cywilizacji. Zob. L. Dupré, *Życie duchowe i przetrwanie chrześcijaństwa w świeckiej kulturze. Refleksje na koniec tysiąclecia*, w: *Człowiek wobec religii. Filozoficzne aspekty religijnego sensu*, red. K. Mech, Kraków 1999.



Dom Kontrahentów w Brukseli, architekt Edouard Peleneer, 1900

Joanna Mrowcewicz

(Warszawa)

INTELIGENCJI SPRAWY WSTYDLIWE. STEFAN ŻEROMSKI I DUCHY

*Ogni uomo ha il piede su due mondi:
l'uno chiaro, evidente, vicino, nel quale
si muove senza sforzo e quasi meccanicamente;
l'altro oscuro, tutto ombre circospette,
precipizii deliziosi e misteri insondabili.*

Każdy człowiek tkwi stopami w dwóch światach:
jeden jest jasny, oczywisty i bliski, można się
w nim poruszać bez wysiłku, jakby mechanicznie;
drugi jest ciemny, cały w ostrożnych cieniach,
nęczęcych urwiskach i niezgłębianych tajemnicach.

M. Puccini, *Racconti cupi* (Tajemnicze opowieści)¹

W *Nawracaniu Judasza*, pierwszym tomie trylogii pod tytułem *Walka z szatanem*, Stefan Żeromski pisze o znudzonej pani Lencie, która na próżno starała się zapełnić pustkę swojego życia „wysuszeniem literatur”:

Studiowała [...] rzeczy okultystyczne, czytała Aksakowa, wróżyła z ręki, brnęła w takie zagadnienia jak tajemnice luster, sekrety pereł i koralu, astrologia – i tym podobne².

W *Popiołach* przyziemny Rafał Olbromski niewiele zaś rozumie z mistycznych wywodów księcia Gintuła i wzniosłych, choć niezrozumiałych idei wolnomularzy:

Te studia niewiele wpłynęły na usposobienie Rafała. Ani jeden jego krok nie zmierzał ku potomności. Znużony i znudzony pisaniem wymykał się wieczorem w sekrecie do Jarzymka. Grał i hulał. Książę żyjący odludnie nie wiedział o tym trybie życia swego „brata” sekretarza [...]³.

¹ M. Puccini, *Racconti cupi*, Milano 1992, s. 201.

² S. Żeromski, *Walka z szatanem*, t. 1: *Nawracanie Judasza*, Warszawa 1966, s. 148.

³ S. Żeromski, *Popioły*, t. 2, Warszawa 1954, s. 60-61.

Te dwa krótkie fragmenty zdają się świadczyć o krytycznym stosunku Żeromskiego do mistycznych niejasności, fenomenów paranormalnych i tajnych stowarzyszeń. W *Nawracaniu Judasza* pisarz kpi bowiem z zainteresowań swojej bohaterki, upatrując ich przyczyny w nudzie małomiasteczkowego życia i szukaniu mocnych wrażeń. W *Popiołach* pokazuje zaś wolnomularzy jako zupełnie oderwanych od rzeczywistości. Drwi również z księcia Gintuła, wkładając w jego usta bełkotliwy wykład na temat gnozy. Z pozoru wydaje się więc, że w bogatej spuściźnie literackiej Żeromskiego nie ma miejsca na fascynację światem duchów i tajemnych wierzeń. W przytoczonych przeze mnie cytatach pisarz wyśmiewa przecież te charakterystyczne dla swojej epoki fascynacje. Należy bowiem pamiętać, że pod koniec XIX wieku w całej Europie nastąpiła prawdziwa erupcja zainteresowania ezoteryką.

W Paryżu Stanislas de Guaita i Joséphin Péladan odnawiają zakon Różokrzyżowców i nauczają okultyzmu oraz Kabały⁴. W Londynie pod przewodnictwem słynnej Heleny Bławatskiej obraduje Towarzystwo Teozoficzne⁵. W Warszawie święci zaś triumfy Eusapia Palladino, włoskie medium sprowadzone nad Wisłę przez Juliana Ochorowicza. W eksperymentach z tą tajemniczą kobietą biorą udział między innymi Ignacy Matuszewski i Bolesław Prus⁶.

Wydaje się, że autor *Popiołów* pozostał obojętny na uroki wiedzy tajemnej. Nurt fascynacji tym, co niesamowite, płynął gdzieś obok jego tekstów i nigdy nie wciągnął Żeromskiego w swój wir. Podczas gdy wielu z najwybitniejszych przedstawicieli epoki rozmawiało z duchami, Żeromski pracowicie tworzył etos polskiego inteligenta – ideowca i społecznika. Nie było w nim miejsca na śmieszne – według opinii rozsądnej większości – zainteresowania, intelektualne słabostki, które skłonni jesteśmy uznawać często za powierzchowny koloryt epoki. Myślę jednak, że autor *Popiołów*, obdarzony nadzwyczajnym zmysłem obserwacji i odnotowujący w swoich tekstach różne zjawiska, zachodzące w otaczającej go rzeczywistości, nie mógł zupełnie wyrugować z pola swoich zainteresowań tych *spraw wstydliwych*. Spróbujmy zajrzeć tam, gdzie sam Żeromski nie chciał, by zaglądano, dogrzebać się tego, co pisarz ewentualnie ukrył lub stłumił. Jeśli Witold Gombrowicz odkrył w Żeromskim niespełnionego autora erotycznego⁷, to – w moim tekście, zachowując oczywiście odpowiednie proporcje – chciałabym pokazać Żeromskiego, który kocha tajemnice, zamknięte drzwi i drwiące z rozumu, nieprzeniknione ciemności⁸.

⁴ Zob. Y. Hersant, *Dossier*, w: J.-K. Huysmans, *Là-bas*, Paris 2006, s. 393 i 395-396.

⁵ Zob. W. S. Reymont, *Pisma*, oprac. A. Bar, t. 1, Warszawa 1952, s. 404.

⁶ Zob. J. Tomkowski, *Mój pozytywizm*, Warszawa 1993, s. 187-188.

⁷ Zob. W. Gombrowicz, *Dzienniki*, w: tegoż, *Dzieła*, red. J. Błoński, t. 7, Kraków – Wrocław 1986, s. 241-243.

⁸ Por. M. Puccini, *Zone in ombra*, L'Aquila 1926, s. 202.

Zacznijmy od cytowanego już fragmentu *Walki z szatanem*. Wśród autorów lektur pani Lenty wymienia Żeromski nazwisko Aleksandra Nikolajewicza Aksakowa, którego książkę Władysław Michał Dębicki określa w rozprawie *Wielkie bankructwo umysłowe* (1895) mianem „jednego z najgruntowniejszych znawców literatury spirytystycznej”⁹. O Aksakowie pisze również sir Arthur Conan Doyle, poświęcając sporo miejsca w swojej *Historii spirytyzmu* (1926) eksperymentom Rosjanina z brytyjskim medium, Madame d’Espérance¹⁰. Skąd Żeromski, z pozoru niezainteresowany zagadnieniami spirytystycznymi, miałby znać nazwisko Aksakowa? Żeby zrozumieć, dlaczego w tekstach autora *Popiołów* pobrzmiewają czasem echa ogólnoświatowej fascynacji fenomenami paranormalnymi, trzeba cofnąć się do początków jego twórczości i sięgnąć do prywatnego, autobiograficznego dokumentu, jakim są *Dzienniki*.

W 1882 roku pod datą 26 maja Żeromski notuje:

Na lekcji języka polskiego pan Bem wspomniał coś o panu Protaszewiczu, magnetyzerze, który przyjechał do Kielc i stanawszy w domu dra Strawińskiego pragnął spróbować siły swej. Kilku z mych towarzyszy wraz ze mną udało się do domu wspomnianego wyżej doktora. [...] Wiedząc z doświadczenia, że byłem nerwowym, postanowiłem poddać się doświadczeniu¹¹.

Dalej dowiadujemy się, że eksperyment przebiegł pomyślnie – przyszły pisarz zapadł bowiem w „dziwne i męczące odrętwienie”, z którego zbudziło go dopiero „dmuchnięcie w oczy” przez hipnotyzera¹². Następnego dnia Żeromski ponownie odwiedził Protaszewicza. Po wybudzeniu z hipnotycznego transu w taki sposób opisuje swoje odczucia:

Byłem smutny i dziwnie jakoś ociężały przez kilka dni, ciągle myślałem o tej dziwnej sile przyrody, zmuszającej człowieka do wyznania najtajniejszych czasem zbrodni i będącej jakby ostatnim środkiem, za pomocą którego można wyświetlić najbardziej nawet ukrytą na ziemi prawdę¹³.

Rozbudzone w tych okolicznościach zainteresowanie stanem hipnozy, którego inspiratorem był – co ciekawe – kielecki mistrz młodości Żeromskiego, Antoni Gustaw Bem, będzie od tej pory towarzyszyło pisarzowi przez całe życie. Już trzy

⁹ W. M. Dębicki, *Wielkie bankructwo umysłowe. Rzecz o nowoczesnym skrajnym sceptycyzmie naukowo-filozoficznym*, Warszawa 1895, s. 205.

¹⁰ A. C. Doyle, *The History of Spiritualism*, t. 2, London 1926, s. 15-18.

¹¹ S. Żeromski, *Dzienniki*, t. 1, w: tegoż, *Dzieła*, red. S. Pigoń, Warszawa 1963, s. 49.

¹² Tamże.

¹³ Tamże, s. 50.

lata później, 22 lipca 1885 roku, autor *Popiołów* wspomina spotkanie z kolegami, kiedy to...

Robiliśmy doświadczenie z mesmeryzmem, interesującym mię zawsze, polegającym na tym, że Janek wpatruje się silnie w me oczy i rozkazuje wyciągnąć jedne z pięciu kart, które trzyma w ręce. Coś w tym względzie mówił Bem, a Ochorowicz studiuje magnetyzm zwierzęcy, odłamem którego, według mego zdania, jest i to zjawisko. Ja ogłoszony jestem z moimi słabymi nerwami za dobre opium. Nazwę tę wytłumaczyć trzeba. Przed kilku tygodniami bawił w Kielcach magnetyzer, magik etc., p. Siedlecki, z towarzyszącym mu „medium”, panną Florą. Na jednym z koncertów [...] zbliża się do mnie kolega mój Kmita i wskazując na siedzącą niedaleko pannę Florę, jękając się według zwyczaju, wygłasza: „ta facetka to... to... doskonale o... o... o...pium.” Ja wytrzeszczam oczy. Jąkała orientuje się i poprawia: „nie... nie... me... me... dium.” Kmita z mojej łaski wystawiony został na śmieszność. Wszyscy śmieją mu się w oczy. Profesor przyczepił i do mnie epitet „opium”, z przyczyny moich nerwów¹⁴.

Wydaje się, że – pomimo żartobliwej tonacji tego fragmentu – pisarz wykazuje żywe zainteresowanie zjawiskami, które zajmowały największe umysły jego epoki. W dostępnych materiałach nie sposób znaleźć żadnych innych wzmianek na temat zdolności mediumicznych Żeromskiego. Daleko mu też było do Reymonta, który miał odgrywać rolę medium podczas seansów spirytystycznych¹⁵. Ale doświadczenia Mesmera i Ochorowicza wciąż fascynują młodego pisarza. W 1887 roku notuje pod datą 2 marca:

Robiłem w teatrze obserwacje... mesmerystyczne czy ochorowiczowskie. Naczytałem się w „Przeglądzie Społecznym” o sile woli, o doświadczeniach najnowszych Ochorowicza. Robię tak. Siedzi naprzeciwko mnie facetka quaedam i patrzy gdzieś. Kieruję na nią moją lornetkę i natężam całą siłę woli, by spojrzała w moją stronę. Ani myśli. Dołączam argument w kształcie prośby: patrzże tu, psiakrew jedna! – Ani myśli. Widocznie mało jest histeryczek u nas lub ja kiepskiego gatunku wolę posiadam¹⁶.

Chociaż Żeromski wyraźnie ironizuje, to znów daje świadectwo dobrej znajomości opisywanych zjawisk. Koniec lat osiemdziesiątych XIX stulecia jest bowiem okresem wzmogionych badań nad związkami między histerią i hipnozą. Oprócz Juliana Ochorowicza, zagadnienie to interesuje również słynnych francuskich uczonych: Jeana-Martina Charcota, nauczyciela Zygmunta Freuda, który przeprowadza eksperymenty w paryskim szpitalu Salpêtrière, i Charlesa Richeta,

¹⁴ S. Żeromski, *Dzienniki*, t. 2, w: tegoż, *Dzieła*, dz. cyt., Warszawa 1964, s. 200.

¹⁵ Zob. np. W. S. Reymont, *List do A. Wodzińskiego*, w: tegoż, *Korespondencja 1890–1925*, oprac. B. Koc, Warszawa 2002, s.731-732.

¹⁶ S. Żeromski, *Dzienniki*, t. 3, w: tegoż, *Dzieła*, dz. cyt., Warszawa 1964, s. 195.

autora przedmowy do studium Ochorowicza pod tytułem *De la suggestion mentale* (1887)¹⁷.

Można zaryzykować stwierdzenie, że Żeromski doskonale orientował się w najnowszych odkryciach z dziedziny stanów paranormalnych. Na bieżąco również śledził kolejne eksperymenty i dyskutował na ich temat w gronie znajomych, o czym świadczy notatka zapisana jego ręką w kilka miesięcy po doświadczeniu w teatrze – 10 sierpnia 1887 roku:

Wieczór bez światła spędzamy w gabinecie pana C. Mówimy o teorii Lombroso, o Ochorowiczu i hipnotyzmie, o doświadczeniach Cumberlanda, o wariacji, wreszcie o Jędrzejewiczu i astronomii, o poezji i muzyce – o wszystkim, co tylko może żywo interesować umysł. Czyż to nie rozkosz takie towarzystwo?¹⁸

Przyszły autor *Popiołów* wymienia tutaj, obok Ochorowicza, nazwiska dwóch innych badaczy zjawisk paranormalnych: Cesarego Lombroso, włoskiego psychiatry i kryminologa, który brał udział w eksperymentach z Eusapią Palladino i poświęcił spirytyzmowi obszerne studium pod tytułem *Ricerche sui fenomeni ipnotici e spiritici* (1909), oraz Stuarta Cumberlanda, angielskiego mediumisty i spirytysty, którego artykuł o odgadywaniu myśli drukował „Głos” z 1887 roku¹⁹. Najbardziej jednak zajmuje Żeromskiego Ochorowicz, dlatego 19 marca 1888 roku zamieszcza w swoich *Dziennikach* notatkę następującej treści:

Byłem wczoraj na odczycie dr Ochorowicza *Z historii hipnotyzmu*. W Sali aleksandryjskiej panował tłok niezmierny. [...] Ochorowicz [...] mówił o stanie medycyny w wieku XVIII, a to dlatego, aby zaznaczyć stanowisko Mesmera. Mesmera apoteozował broniąc nie tylko jego nauki, lecz nawet jego charakteru. [...] Można by wnosić, że jest zdecydowanym wrogiem środków leczenia dziś przyjętych, że uważa za jedyny środek leczniczy – hipnotyzm i nic więcej. [...] Hipnotyzm jest dziś kwestią poważną, wartą, aby poważna nauka w wyniku jego wejrzała. [...] A Ochorowicz należy do naszych – większych ludzi²⁰.

Autor *Popiołów* interesuje się hipnotyzmem i stanami paranormalnymi również w późniejszym okresie. W liście do Oktawii Rodkiewiczowej z maja 1892 roku wymienia wśród swoich lektur głośne studium Alexandre’a Cullèrre’a *U wrót obłą-*

¹⁷ Zob. D. Knysz-Rudzka, *Dwa oblicza naturalizmu w opowiadaniach Guy de Maupassanta*, „Przegląd Humanistyczny” 1989, nr 12, s. 93; J. Tomkowski, dz. cyt., s. 178.

¹⁸ S. Żeromski, *Dzienniki*, t. 4, w: tegoż, *Dzieła*, dz. cyt., Warszawa 1965, s. 158.

¹⁹ Zob. C. Lombroso, *Ricerche sui fenomeni ipnotici e spiritici*, Milano 2010; J. Kądziała, *Stefan Żeromski, Dzienniki. Przypisy – słowniki – skrowidze*, t. 7, w: S. Żeromski, *Dzieła*, dz. cyt., Warszawa 1970, s. 257.

²⁰ S. Żeromski, *Dzienniki*, t. 5, w: tegoż, *Dzieła*, dz. cyt., Warszawa 1965, s. 38-39.

du, którego polskie tłumaczenie ukazało się w 1891 roku²¹. Co ciekawe, francuski badacz był również autorem dzieła *Magnetyzm i hipnotyzm* (1888). Należy w tym miejscu zauważyć, że zagadnienie obłądu zajmowało Żeromskiego także z pobudek prywatnych. Oktawia Rodkiewiczowa, pierwsza żona pisarza, cierpiała bowiem na zaburzenia na tle nerwowym²². Jej brat, doktor Rafał Radziwiłłowicz, dyrektor szpitala psychiatrycznego w Tworkach i tłumacz tekstu amerykańskiego psychologa Williama Jamesa pod tytułem *Natóg. Szkic psychologiczny* (1901), pozostawał w bliskich kontaktach z pisarzem²³.

Dodajmy, że Radziwiłłowicz był jednym z odnowicieli i przywódców polskiego wolnomularstwa. Stworzył polskie koło afiliowane do paryskiej loży Wielkiego Wschodu – „Les Rénovateurs”²⁴. Być może to właśnie on dostarczył Żeromskiemu materiały do słynnych scen z *Popiołów*, w których Rafał Olbromski zostaje przyjęty w poczet warszawskiej społeczności wolnomularzy. Pisarz korzystał również ze zbiorów Hipolita Skimborowicza, który zgromadził rozmaite dokumenty i stroje wolnomularskie, oraz z kolekcji Gustawa Soubise-Bisiera²⁵. W tym miejscu należałoby powiedzieć, że ruch wolnomularski patronował w XIX wieku wszystkim nurtom zaliczanym do nauk tajemnych. Jak pisze Ludwik Hass:

Sama „tajemnica” – ów „sekret masoński” – wynika z charakteru wolnomularstwa jako bractwa udzielającego wtajemniczeń, tj. przekazującego z pokolenia na pokolenie pewne twierdzenia pozanaukowe, określoną tradycję ezoteryczną²⁶.

W kręgu wolnomularskim znalazła również swoje miejsce prastara tradycja gnostycka²⁷, do której odwołał się Żeromski w poemacie prozą pod tytułem *Aryman mści się* (1901). Artur Hutnikiewicz uznaje ten tekst za „pierwszy znak ulegania modernistycznemu estetyzmowi literackiemu”²⁸. Interesującą informację na temat *Arymana* zawdzięczamy Ignacemu Chrzanowskiemu:

Kilka szczegółów o Żeromskim. Jego utwór *Aryman mści się* drukowałem w „Ateneum”. Cenzorem był Iwanowski. Otóż skreślił on 6 słów, ale b. znamiennych,

²¹ Zob. S. Żeromski, *Listy 1884–1892*, w: tegoż, *Pisma zebrane*, red. Z. Goliński, t. 34, Warszawa 2001, s. 313.

²² Zob. np. S. Żeromski, *Listy 1897–1904*, w: tegoż, *Pisma zebrane*, dz. cyt., t. 36, Warszawa 2003, s. 145.

²³ Zob. S. Żeromski, *Listy 1884–1892*, dz. cyt., s. 84; S. Żeromski, *Listy 1905–1912*, w: tegoż, *Pisma zebrane*, dz. cyt., t. 37, Warszawa 2006, s. 95-96.

²⁴ Zob. A. Hutnikiewicz, *Żeromski*, Warszawa 1987, s. 125.

²⁵ Zob. L. Hass, *Sekta farmazonii warszawskiej. Pierwsze stulecie wolnomularstwa w Warszawie (1721–1821)*, Warszawa 1980, s. 18; L. Hass, *Wolnomularstwo w Europie Środkowo-Wschodniej w XVIII i XIX wieku*, Wrocław 1982, s. 493-494.

²⁶ L. Hass, *Wolnomularstwo w Europie Środkowo-Wschodniej...*, dz. cyt., s. 28-29.

²⁷ Zob. A. Roob, *The Hermetic Museum: Alchemy and Mysticism*, Köln 2005, s. 17-25.

²⁸ A. Hutnikiewicz, *Żeromski*, dz. cyt., s. 81.

dowodzących aż nadto wyraźnie, że się wówczas (1900) Żeromski zajmował ezoteryzmem. „Gdy słońce, gdzie Bóg mieszka w wieczności, słońce, którego natura jest naturą Boga (słońce, które samo jest Jezusem Chrystusem)”. Skreślone słowa wzięte w nawias. Żeromski nie protestował, gdym go o tym zawiadomił, tylko śmiał się²⁹.

W drukowanej wersji tekstu brakuje rzeczywiście słów, wykreślonych przez cenzora³⁰. Autor *Popiołów* uznał chyba, że ich usunięcie nie wpłynie na ostateczną wymowę tekstu, udało mu się bowiem umieścić w nim kilka przejrzystych aluzji do swoich ówczesnych fascynacji. Już w samym tytule pojawia się imię Arymana, perskiego boga ciemności, demonów i otchłani. Wielce interesująca jest też postać mistrza Parakleta, z jednej strony ewangelicznego Pocieszyciela, który pojawia się w Nowym Testamencie, z drugiej zaś – co warto przypomnieć – centralnej osoby w prorocत्वach normandzkiego robotnika Vintrasa (uważającego się za nowe wcielenie Eliasza), twórcy znanej wówczas w Europie francuskiej sekty³¹. Pod koniec tekstu bohater Żeromskiego wypowiada bluźniercze słowa: *Dobry jest szatan i państwo jego rozkoszy: noc*³². Stąd tylko krok do rozważań Tadeusza Micińskiego, wielkiego znawcy gnozy, w którego systemie dobro i zło były tożsame. Tę ideę streszcza słynna gnostycka formuła z *Xiędza Fausta* (1913 r.): *Christus versus Luciferus*³³. Jak celnie zauważa Artur Hutnikiewicz, Żeromski bardzo cenił Micińskiego, poświęcił mu nawet pełne admiracji wspomnienie³⁴.

Wątki ledwie zasygnalizowane w *Arymanie* będzie kontynuował pisarz w *Popiołach*, gdzie w bełkotliwym wywodzie księcia Gintuła na plan pierwszy wysuwa się dramatyczne pytanie: „Azali ta sama ręka tworzy dobro i zło?”³⁵ Hutnikiewicz pisze o...

(...) osobliwym uroku, jaki miały dla Żeromskiego pewnie w dalekich jeszcze czasach starożytności wylęgle pomysły i poglądy filozoficzne gnostyków i manichejczyków, głoszące odwieczność i samoistność zła³⁶.

Gnostyckie motywy pojawiają się także w *Róży* (1909). Stanisław Miłaszewski w tekście pod tytułem *Kilka spotkań z Żeromskim* uznaje Bożyszczę za szatana gno-

²⁹ W. Borowy, *Z rozmów i listów o Żeromskim*. Ignacy Chrzanowski, w: *Wspomnienia o Stefanie Żeromskim*, oprac. S. Eile, Warszawa 1961, s. 402; *Stefan Żeromski. Kalendarz życia i twórczości*, oprac. S. Kasztelowicz i S. Eile, Kraków 1961, s. 169.

³⁰ Zob. S. Żeromski, *Aryman mści się*, w: tegoż, *Duma o hetmanie i inne opowiadania*, Warszawa 1957, s. 10.

³¹ Zob. M. Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire 1772–1861*, Paris 2007, s. 767.

³² S. Żeromski, *Aryman mści się*, dz. cyt., s. 31.

³³ T. Miciński, *Xiędz Faust*, Kraków 1913, s. 367.

³⁴ Zob. A. Hutnikiewicz, *Żeromski*, dz. cyt., s. 326.

³⁵ S. Żeromski, *Popioły*, dz. cyt., s. 47.

³⁶ A. Hutnikiewicz, *Stefan Żeromski*, Warszawa 1991, s. 90.

styków lub różokrzyżowców³⁷. Ta dziwna postać o wielu imionach (*Deity* z wiersza Percy'ego Shelleya, stanowiącego motto do dramatu; *Mithra*, do którego sam się porównuje: „Ja, który jak Mithra posiadam tysiąc oczu, który widzę daleką przeszłość i najdalszą przyszłość, pokażę ci w przestrzeni czasu odmienne losy³⁸; Dajmonijon, jak nazywają go Głosy w Prologu³⁹) ujawnia wiele cech wywodzących się z antycznych wierzeń: na głowie nosi frygijską czapkę, symbol Mithry⁴⁰, pod koniec *Sprawy Czwartej* ukazuje się zaś w greckim chitonie, a na rękojeści miecza ma posążek Diany z Efezu z trzema rzędami piersi, karmiących życie ziemi⁴¹.

Miłaszewski zwraca uwagę, że bóg Mithra patronował rzymskim misteriom siły, które miały swoich zwolenników również w nowożytnej Anglii – zaliczał się do nich między innymi Rudyard Kipling. Poza tym kojarzona z Mithrą frygijska czapka pojawia się w symbolice rewolucji francuskiej, która znajdowała się pod wpływem tajnych stowarzyszeń „sięgających pośrednio przez przyswojone sobie tradycje i mity wyklętych zakonów średniowiecza aż w głąb mistyki świata antycznego⁴². Dodajmy, że – zdaniem Miłaszewskiego – Bożyszczce posługuje się „stylem dwuznacznym, zapożyczonym od gnostyków⁴³. W jego słowach można bowiem znaleźć aluzje do klasycznej formuły o tożsamości dobra i zła:

Nienawidzę złego, które w was jest, aczkolwiek przez wieki patrzenia w złe zrozumiałem, ja, lekarz waszej natury, że jest ono twardym i grubym nasieniem, z którego, gdy minie długa zima i wiosna wasza nastanie, dobro wypuści kły⁴⁴.

Jeśli wierzyć Miłaszewskiemu, Żeromski to „rasowy mistyk”, a karty *Róży* przesłania „mgła ezoteryzmu⁴⁵.

Zainteresowanie ezoteryką, tym, co przekracza ludzkie zmysły, towarzyszyć będzie pisarzowi również w ostatnich latach życia. W odrodzonej Polsce jest Żeromski częstym gościem w warszawskim mieszkaniu Stefana Ossowieckiego przy ul. Pięknej. Jego nazwisko pojawia się w relacjach z eksperymentów przeprowadzanych najczęściej podczas spotkań towarzyskich⁴⁶. Jak pisze Jerzy Jacyna, siostrzeniec Ossowieckiego: „W latach dwudziestych wielka przyjaźń łączyła jasno-

³⁷ Zob. S. Miłaszewski, *Kilka spotkań z Żeromskim*, w: S. i W. Miłaszewscy, *Wspominamy*, t. 2, Poznań 1939, s. 89.

³⁸ S. Żeromski, *Róża*, Warszawa 1956, s. 21.

³⁹ Tamże, s. 27.

⁴⁰ Tamże, s. 12.

⁴¹ Tamże, s. 149.

⁴² S. Miłaszewski, dz. cyt., s. 90-91.

⁴³ Tamże, s. 91.

⁴⁴ S. Żeromski, *Róża*, dz. cyt., s. 28.

⁴⁵ S. Miłaszewski, dz. cyt., s. 99 i 97.

⁴⁶ Zob. K. Boruń, K. Boruń-Jagodzińska, *Ossowiecki – zagadki jasnowidzenia*, Warszawa 1990, s. 21.

widza z Przybyszewskim, Żeromskim, Reymontem”⁴⁷. Oprócz nich mieszkanie inżyniera Ossowieckiego odwiedzali również między innymi wspomniany już przeze mnie Charles Richet, Juliusz Osterwa czy sam marszałek Piłsudski⁴⁸.

Stefan Ossowiecki był jedną z najbardziej tajemniczych postaci międzywojennej Warszawy. Nazwany przez Adama Grzymałę-Siedleckiego *Przybyszem z czwartego wymiaru*⁴⁹, ten uczeń rosyjskiego jogi-jasnowidza Wróbla⁵⁰, wykazywał nad wyraz rozwinięte własności paranormalne. Po latach Jerzy Jacyna tak będzie wspominał swojego wuja:

Ossowiecki zajmuje szczególne miejsce wśród fenomenów zjawisk parapsychicznych, do których zalicza się telepatię, jasnowidzenie, telekinezę, telesugestię, rozdwojenie osobowości, widzenie przyszłości itd⁵¹.

Wydaje się, że znajomość ze Stefanem Ossowieckim zaspokajała w jakiś sposób swoisty głód niesamowitości, który doskwierał Żeromskiemu przez całe życie. Próżno jednak szukać tej fascynacji u bohaterów autora *Popiołów*; w żadnym jego tekście nie znajdziemy też opisu seansu spirytystycznego czy relacji z wprowadzania w stan hipnozy. Wyraźne wzmianki na te tematy pojawiają się właściwie tylko w *Dziennikach*, stanowiących przecież materiał autobiograficzny.

Myślę, że Żeromski celowo nie wykorzystywał swoich prywatnych zainteresowań w tekstach literackich. Słabość do tego, co przekracza ludzkie zmysły, co nęci i wabi tajemnicą, w której pobrzmiwają echa pradawnych wierzeń i kultów, nie mieściła się po prostu w zaproponowanym przez pisarza racjonalnym etosie polskiego inteligenta. Twórczość Żeromskiego, uważana przez wielu za „chustę Weroniki, na której się odbiło umęczenie wszystkiego, co na tym padole pokrzywdzone”⁵², wyznaczała pewien niedościgły wzorzec osobowy, w którym nie było miejsca na żadne intelektualne eksperymenty. Z punktu widzenia dzisiejszego badacza literatury, który zainteresowanie okultyzmem i ezoteryką powinien uznać za ważny kulturowy fenomen, istotne wydaje się „odczarowanie” Żeromskiego i jego spuścizny.

⁴⁷ J. Jacyna, *Fakty i mity o Ossowieckim. Odc. 17 – Widmo Reymonta*, „Tygodnik Demokratyczny” 1970, nr 44, s. 8.

⁴⁸ Zob. K. Boruń, K. Boruń-Jagodzińska, dz. cyt., s. 20-21; zob. też: S. Ossowiecki, *Świat mego ducha i wizje przyszłości*, Łódź 1991, s. 113; Z. Tuwanowa, *Inżynier Stefan Ossowiecki, polski jasnowidz*, Warszawa 1927, s. 56.

⁴⁹ Zob. A. Grzymała-Siedlecki, *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim*, Kraków 1961, s. 278-294.

⁵⁰ Zob. S. Ossowiecki, dz. cyt., s. 64-65; L. Hass, *Wolnomularstwo w Europie Środkowo-Wschodniej...*, dz. cyt., s. 491.

⁵¹ J. Jacyna, *Fakty i mity o Ossowieckim. Odc. 1 – Wirujące stoliki*, „Tygodnik Demokratyczny” 1970, nr 28, s. 8.

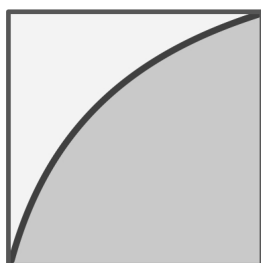
⁵² A. Grzymała-Siedlecki, dz. cyt., s. 177.

W ten sposób twórczość autora *Popiołów* zyskuje nowy walor, a sam pisarz staje się w jakiś sposób podobny do rozdwojonego między jasnością świata widzialnego a mrokami tego, co niepoznawalne, bohatera *Tajemniczych opowieści* włoskiego nowelisty, Mario Pucciniego, z którym Żeromski prowadził korespondencję, a także pośredniczył w wydaniu polskiego tłumaczenia jego tekstów⁵³.

Żeromski mistyczny? Czemu nie...

⁵³ Zob. S. Żeromski, *Listy 1919–1925*, w: tegoż, *Pisma zebrane*, dz. cyt., t. 39, Warszawa 2010, s. 280–282.

III.
INTERPRETACYJNE
PRZYBLIŻENIA WOLNOŚCI



przełomy
pogranicza
studia literackie

Jerzy Paszek

(Katowice)

S/Z, CZYLI SMAK I ZAPACH W ŻYWYCH KAMIENIACH I WIETRZE OD MORZA

Do the Senses make Sense?

(V. Nabokov)

Dwaj nasi dzielni tłumacze próbując rozjaśnić dowcipny tytuł, pojawiający się w pierwszym akapicie *Lolity*, proponują następujące polskie odpowiedniki: „Co myśleć o zmysłach?” (Robert Stiller) lub „Czy zmysły są zmysłne?” (Michał Kłobukowski)¹. Na tak postawione pytania odpowiadał ongi Stanisław Witkiewicz (ojciec Witkacego), iż „dźwięk, kształt, barwa, zapach” i smak tworzą „mowę, którą świat zewnętrzny przemawia przez zmysły do naszego umysłu”². I choć dziś kładzie się akcent na aksony, dendryty, neurony i synapsy w mózgu, to jednak o walorach estetycznych zmysłów najlepiej dowiadywać się z wiedzy potocznej, jaką wnosi m.in. literatura piękna.

Tytuł mojego studium nawiązuje oczywiście do książki Rolanda Barthes’a *S/Z* (Paryż 1970), ale nie będę odwoływał się tu do pięciu wielkich kodów interpretacyjnych prozy (hermeneutyczny, konotacyjny, symboliczny, proajretyczny i referencjalny), zaproponowanych przez francuskiego strukturalistę, bo cytowany tom to rodzaj ankiety z pytaniami, jakie powinniśmy zadawać analizowanym utworom. Bardziej owocne są natomiast – by tak rzec postmodernistycznie – bankiety, na które zaprasza Barthes w trakcie rekomendowanej przezeń lektury ponownej arcydzieł beletrystyki, „praktyki tolerowanej tylko w pewnych marginalnych kręgach czytelników (dzieci, starcy, profesorowie)”³. Jako że należę do obu ostatnich niszowych grup, spróbuję się przyjrzeć *Żywym kamieniom* Wacława Berenta i *Wia-*

¹ V. Nabokov, *Lolita*, Harmondsworth 1989, s. 5; tegoż, *Lolita*, przeł. z ang. i ros. R. Stiller; tegoż, *Lolita*, przeł. M. Kłobukowski, [Warszawa] 1997, s. 5.

² S. Witkiewicz, *Sztuka i krytyka u nas*, oprac. M. Olszaniecka, Kraków 1971, s. 263.

³ R. Barthes, *S/Z*, przeł. M. P. Markowski, M. Gołębiowska, Warszawa 1999, s. 50.

trowi od morza Stefana Żeromskiego, by „oceniać, z jakiej mnogości zostały one ukształtowane”, czyli zanurzę się w „tekście rozgwieżdżonym”⁴.

Zmysły w laboratorium filologów

Badania tematologiczne, w których głównym punktem skupienia uwagi są zmysły, mają u nas dość długą tradycję, o czym świadczy cytowany już esej Witkiewicza pod tytułem *Mickiewicz jako kolorysta*, opublikowany w „Wędrowcu” w roku 1885. Przed drugą wojną światową mój nauczyciel z Uniwersytetu Jagiellońskiego, Józef Spytkowski, wydał broszurę – zapewne nie bez pomocy prof. Ignacego Chrzanowskiego – pod znamienym nagłówkiem: *Barwy, kształty i ruch w „Królu-Duchu”* (1936). Po wojnie ukazały się, przykładowo, książki Ewy Teleżyńskiej *Nazwy barw w twórczości Cypriana Norwida* (1994) czy Roberta Cieślaka *Poezja wobec kryzysu władzy wzroku. Studia o słowie, obrazie i percepcji* (2006).

Żeromskiemu lingwiści w latach 2002–2007 poświęcili trzy tomy dotyczące zmysłów w serii „Słownictwo Pism Stefana Żeromskiego” – chodzi mi o *Świat barw* Kwiryny Handke oraz dwa opracowania Barbary Bartnickiej: *Świat dźwięków* i *Świat doznań zmysłowych (węch, smak, dotyk)*. Berent miał dotąd mniej analiz aspektów sensualnych jego dorobku. Można tu wspomnieć o książce Pauliny Kierzek *Muzyka w „Żywych kamieniach” Wacława Berenta* (2004) i moim studium *Symboliczne triady „Próchna”* (1973), w którym opisuję rolę kolorów białego, czarnego, czerwonego i szarego w tej dekadencjonalnej powieści. Także kwartalnik warszawski „liteRacje” (2013) przyniósł kilka esejów o zmysłach w prozie Berenta.

W kwietniu 2013 roku odbyła się w Pobierowie konferencja naukowa, zorganizowana przez filologów z Uniwersytetu Szczecińskiego, pod interesującym dla czytelników tego tekstu tytułem: „Funkcja barw w literaturze pięknej” (a referaty będą zapewne ogłoszone niebawem drukiem).

Dlaczego Berent i Żeromski?

Mogłoby się wydawać, że dobór analizowanych utworów nie wymaga usprawiedliwień, ale można zrobić tutaj wyjątek, by wskazać na kwestie, które w trakcie zasadniczych badań nie będą poruszane. W latach 2013 i 2014 mijają 140. oraz 150. rocznice urodzin obu pisarzy, stąd moje ponowne (bez wpływu Barthes’a!) lektury ich dzieł. Lektury dla mnie jubileuszowe, bo w roku 2013 upłynęło 50 lat od obrony mojej pracy magisterskiej, zatytułowanej „Ewolucja stylu Berenta”

⁴ Tamże, s. 39 i 47.

(nb., 55 lat temu wszczynałem – na seminarium doc. Adama Jarosza – pracę roczną na temat *Mogily* Żeromskiego (to wypracowanie Jarosz przechowywał ponad pół wieku w swej bibliotece!).

Żywe kamienie (1918) i *Wiatr od morza* (1922) są tworem dojrzałych artystów słowa. W obu akcja (kod proajretyczny Barthes'a) obejmuje okres średniowiecza i dochodzi do czasów współczesnych pisarzom, bo w pierwszym sugeruje się, że epoka Królestwa Ducha nadejdzie wtedy, gdy do daty 1890 doda się życie jednego pokolenia i jeszcze kilka lat, związanych z „poprawką niewielką, licząc od onego czasu, gdy papież Grzegorz dobył nas z omyłności Cezarowego kalendarza”⁵; w drugim – inicjalne opowiadanie dotyczy czasów najazdów wikingów na Pomorze Zachodnie, a 17. (z ogólnej liczby 18) mówi o budowie portu w Gdyni w roku 1921.

Aleksandra Paszek w tytule swojego szkicu sugeruje, iż Żeromski pisząc sage pomorską mógł nawiązywać do techniki kolekcjonerskiej Berenta, objawiającej się wyliczaniem nazw i atrybutów różnych cennych przedmiotów (Żeromski w brulionie *Wiatru od morza* sporządził sobie listę towarów, którymi handlowano na Jarmarku Dominikańskim w Gdańsku w 1308 roku⁶). Ja do jej argumentów dodałbym jeszcze motyw tańca (fascynujący opis płaśów Smętka a namiętne tańce skoczki na scenie i na cmentarzu) oraz zachwyty szatana nad bursztykami⁷, co może być odpowiednikiem przechwalań „kamieni najszlachetniejszych zza morza” przez zagranicznego jubilera (ŻK 74).

Nie najmniej istotne jest tu i to, że oba tytuły mają walory sensualne – *Żywe kamienie* nie mówią li tylko o zarysach wyrzeźbionych postaci czy ich kolorystyce – w tekście powieści pojawiają się aluzje do smaku („Lizały ich [zebraków] wargi kształły mnogie w kamieniu tam zdziałane”, ŻK 7) i zapachu tych posągów. Tytuł zbioru opowieści Żeromskiego zawiera w sobie dwa żywioły, z których jeden kojarzy się ze „słoną wodą” (autor wspomina o tym kilka razy), a drugi jest wehikułem wrażeń aromatycznych i kinetycznych.

Smaki Berenta

W *Żywych kamieniach* bardzo rzadko opisywane bywa smakowanie pokarmów! Są tu w zasadzie dwa dłuższe epizody dotyczące jedzenia: jeden przedsta-

⁵ W. Berent, *Żywe kamienie*, Warszawa 1982, s. 330. Cytując to wydanie, używam skrótu ŻK, a majuskuły w przytoczeniach pochodzą ode mnie [J. P.].

⁶ A. Paszek, *Enumeracyjna emulacja Żeromskiego z Berentem*, w: *Alfabet Paszka. Berent – stylistyka (i okolice) – Żeromski*, red. J. Jakóbczyk et al., Katowice 2010, s. 311-318.

⁷ S. Żeromski, *Wiśła. Wiatr od morza. Międzyomorze*, oprac. Z. Goliński, Warszawa 2012, s. 59-62. Cytując tę edycję, używam skrótu WoM, a majuskuły w przytoczeniach pochodzą ode mnie [J. P.].

wia zachowanie żebraków, stale głodnych i stale marzących o pożywieniu; drugi ukazuje goliarda, który łatwo się upił, gdyż od dłuższego czasu nic nie miał do przegryzienia. Najpierw miniatura z najuboższymi mieszkańcami średniowiecznego grodu:

W owym zaś tłumie ręki upraszającej nikt nie podejmował: w zniechęceniu ku własnej doli zasklepiały się te serca GORYCZNĄ nienawiścią ku ludziom. [...] Bywało wszelako, że czyjeś zęby ŻUJĄ odruchem głodu CHLEB nie widziany i tym zbydłęczeniem w gnuśności roztkliwią tępe miłosierdzie SYTYCH: padnie mu pod nogi KĘS jak. On polknie go rychło, wraz w tył się ślania i, z wypogodzonym obliczem, powiada za podziękę całą:

„Święty CHLEBUŚ pod kościoła murem NAJSMACZNIEJSZY!” (ŻK 9).

A teraz opis ratowania goliarda, powieściowego autora *Spowiedzi Archipoety*, przez jego przyjaciół-wagantów i dziewczynę z karczmy:

A te ich [rybaltów] szepty w rozgwar podziwu zamieniły się nagle, gdy goliard przysiadłszy na ławie, zażądał KĘSA CHLEBA – kto po CHLEB sięga, ziemi się chwytta. Tylko widok potem towarzysza, jak oto ŻUJE smutnie KROMCZYNEJ jakowąś BEZ OKRASY, a i nuży się co chwila przy tej robocie dziecka [...] GORYCZĄ i żalem wypełniły serca kamratów. Obiadą go kołem, każdy wtyka mu jaki KĘS z sakwy, proszą, by się dobrą myślą całkiem ozdrowił. Nie dziw, że mu WINO tak rychło uderzyło do głowy, skoro je wlewał w puste kiszki. Dziewka już tam WARZY dla niego na żuźlach komina POLEWKĘ krzepiącą. Żonglerzy tymczasem [...] przysiedli się doń na ławie i skrzepiają słowem: żyć winien, potrzebna ludziom sztuka jego:

- „Komu?” – pyta goliard z gębą pełną CHLEBA.

- „Choćby kamratom wszystkim. Żaki jak MLEKIEM żywią się nią” (ŻK 151).

W obu tych obrazkach rodzajowych, poświęconych przybliżaniu realiów i obyczajów odległych pokoleń, a związanych z odżywianiem się (o polewce powie poeta „za pierwszym zaraz ŁYKIEM”, że jest „dobra”, ŻK 151), spodziewalibyśmy się wzmianki o smaku potraw, ale nic takiego tu nie uświadczysz! Jak gdyby wino, chleb czy polewka miały raz na zawsze ustalony skład i smak! Ba, jedynie poezja goliarda zrównana jest z mlekiem, czyli – w domyśle! – czymś pożywnym i słodkim. Wszak czytamy: „SŁODKIE MLEKO nauki” (ŻK 20).

Berent traktuje ludzi średniowiecza tak, jak gdyby smakując potrawy – nie lubili chwalić się przed kimkolwiek ze swoimi spostrzeżeniami o jakości spożywanego chleba, mleka, wina czy polewki (piwnej, zapewne). Są one bezwyjątkowo dobre, a nawet „święte”! Albo inaczej: boć to oczywiste, że mleko jest słodkie, wino gorzkawe, a chleb powszedni (po wsze dni!) będzie nam swoiście smakował – tautologicznie – „jak chleb”! Takie ogólnikowe traktowanie zmysłu smaku wi-

doczne jest w zdaniach: „zongler o tej pieczeni długo, SMACZNIE gwarzy” (ŻK 42); „kompania swoja, ciepło, WINO obiecuje się SMACZNIE” (ŻK 127); rybałtki „wybierają wśród nich [żaków] KĘSY co NAJSMACZNIEJSZE” (ŻK 200); faun „z lubością SMAKOWANIA [winogron, bo „żrzale już grono winnej macicy”] czo-chra się wciąż po kudłach” (ŻK 254).

Drugą cechą charakterystyczną tej powieści są dość częste połączenia wrażeń smakowych z abstraktami typu cytowanej już frazy „słodkie mleko nauki”. Oto kilka wymownych i smacznych przykładów: „w przeszkód GORYCZY dojrzewa SŁODYCZ namiętności naszych” (ŻK 33); goliard był „CIERPKI duszą” (ŻK 55); „odepchnie go [poetę] rycerz CIERPKO” (ŻK 66); w takim stroju „kobiety ZJEDZĄ go za CUKIER” (ŻK tamże); suknię skoczki „SMAKUJĄ ich [zonglerów] oczy” (ŻK 138); „KARMIĄC DOSYTNIO swe [zonglerów] oczy dziecinne” ubiorem tancerki (ŻK 139); „ta GORZKA próżność, z POSMAKIEM jakby krwi samej” (ŻK 197); „pierś moja [mnicha] jest pełna GORZKOŚCI” (ŻK 273); „Gdzie SŁODYCZ twoja, mnichu, ogrójce twoich cichych pacierzy?” (ŻK tamże); śmierć „w tym szamotaniu taka SMACZNA się czyni!” (ŻK 309).

Zacytowałem w poprzednim paragrafie większość wyimków wiążących się ze zmysłem smaku w *Żywych kamieniach*. Uderza niedookreślenie w prezentowaniu wina, chleba, mleka czy polewki. Dziwią nieco metafory kanibalistyczne (żaki jako „kęsy najsmaczniejsze”, kobiety zjadające każdego, kto pojawi się w wykwintnym stroju) oraz eschatologiczne – chodzi o narrację wyzyskującą motywy średnio-wiecznych obrazów z cyklu „*danse macabre*”: płatnerz gości w swej pracowni kobietę przebraną za kostuchę, a autor – wcielając się w dawną uczuciowość i wiarę w zabobony – sugeruje, że jej „WIEW kobiecości” (ŻK 309) był tylko złudzeniem mistrza żywych kamieni, bo w końcu „dziwna GORZKOŚĆ wykrzywiła mu wargi” (ŻK 310). Pointa całego rozdziału zawarta jest w dwuznacznym ontologicznie zdaniu: „Wówczas śmierć – widzieli stróże [ciecie] i zbiry [straż miejska] – opuściła chyłkiem dom jego” (ŻK 314).

Mogę zaznaczyć, że mamy tu do czynienia z pierwszym przykładem „roz-gwieżdżenia tekstu”, gdyż czytelnik *Oziminy* (1910–1911) przypomni sobie, że lud warszawski (ciecie i rekruci) w malarce Oli, pochylającej się nad trupem Bolesława Zaremby, też widzi wprost śmierć, Morę. Inny jest natomiast kontakt z uosobioną śmiercią w *Próchnie*, gdzie napada ona na muzyka i poetę „jak pantera”. Poeta „Widzi na jej [brunatnej twarzy kobiety] skroniach puszyste pęki przepaścistej czerni włosów; zielonawa głęb polipowych oczu wpija się w niego, wsysa mu się w krew. Chłodne, lodowe dłonie oplotły mu czoło, skuły głowę w te kleszcze i cisną, wmiążdżają mu czaszkę w granitową pierś...”⁸ (dodać należy, iż Żeromski konkuruje i w tych obrazach eschatologicznych z Berentem: obok ukazania rzezi

⁸ W. Berent, *Próchno*, oprac. J. Paszek, Wrocław 1998, s. 325.

w Gdańsku AD 1308 – w następnej opowieści swej pomorskiej sagi – wprowadza wątek smakowitych gruszek, które wyrosły na popiołach wiernego psa).

Z punktu widzenia estetyki ważne mogą się okazać takie uwagi bądź sugestie interpretacyjne: 1. sztuka średniowieczna lubowała się w alegorii (zob. tytuł książki Juliana Krzyżanowskiego: *Historia literatury polskiej. Alegoryzm – preromantyzm*, 1939), stąd u Berenta postaci pan Ypokryzji oraz starej panny Immaculaty (ŻK 33); 2. do odległych czasów wiedzie nas także posługiwanie się przez Berenta strukturami metaforyki biblijnej, czyli zderzaniem rzeczowników abstrakcyjnych z konkretnymi, typu: „mleko nauki” (ŻK 20), „mleko marzeń” (ŻK 88); 3. pisarz wprowadza też chwyt uniezwyklenia, spoglądania na ukazywaną rzeczywistość jakby z punktu widzenia ówczesnych ludzi; spójrzmy na opis nadchodzącej burzy, który zaczyna się „kręglami niebieskimi”:

Tymczasem tuż nad klasztorem samym zagruchotał grzmot, potoczył się górą jak ta KULA przez KRĘGLE niebieskie. I trzasnął... Furtian poczuł nagły ból w piersiach, w uszach szum okrutny i ten SZCZYPIĄCY z nagłą POSMAK w ustach (ŻK 288).

Czy Żeromski podobnie traktuje zmysł smaku? Czy znajdą się u niego inne konkretyzacje wrażeń podniebiennych? Trzeba tu mieć w pamięci, znane dzięki *Dziennikom* pisarza, całe lata przymierania głodem nie tylko na stacji uczniowskiej w Kielcach, ale przede wszystkim na studiach weterynaryjnych w Warszawie – czyż taki człowiek nie powinien być wyczulony na smakowanie pożywienia?

Smaki Żeromskiego

W *Wietrze od morza* – w odróżnieniu od *Żywych kamieni* – jest jeden dość szczegółowy opis biesiady, w którym dostrzega się wyrafinowane (jak przystało na koniec XVIII stulecia) pokarmy, dobierane przez konesera ze względu na swoje osobiste przyzwyczajenia kulinarne. Król Prus, Fryderyk Wielki (1712-1788), zajęty głównie kolonizacją byłych ziem polskich, spożywa w domu wieśniaka kaszubskiego taką oto wykwintną wieczerzę (opartą na przywiezionych zasobach): „wołowinę w wódce gotowaną, turecką pszenicę pieczoną na maśle, z serem parmezańskim i SOKIEM CZOSNKOWYM”, a kucharz jeszcze dodatkowo „odegrzał pasztet z WĘGORZA z przystawkami, ciastka z sera, ŚLEDZIE, KAPUSTĘ KISZONĄ i inne SMAKOŁYKI” (WoM 209).

Można się domyślać tylko, jaki smak mogła mieć ponad dwa wieki temu owa kiszona kapusta tudzież turecka pszenica pieczona na maśle, okraszona zgliwiałym lekko parmezanem i polana sokiem czosnkowym! O tamtejszych i tamtoczesnych (jak mawia Żeromski) węgorzach i śledziach nawet nie wspomnę! W kontra-

ście do tej małej uczty (król wypijał przy takiej okazji całą butelkę wina) zajmijmy się pożywieniem mieszkańców Gdańska i jego okolic w wieku XIV:

MAKI żytniej używali na ZACIERKI i KLUSKI, stanowiące ich ulubioną potrawę. W czasie przednówku żywili się SUROWIZNAMI i KWASAMI, a częstokroć PLEŚNI i ZGNILIZNA wydobyta ze spróchniałego drzewa, z przymieszką PLEW i najgrubszej MAKI za CHLEB im służyła

[...] Matki zbierały w lasach [...] ZIELSKA i BADYLE jesienne, żeby je ZAKWASIC i jako KAPUSTĘ zgotować. Z drzew owocowych tylko KWAŚNA KRZEŚNIA, małoziarnista tubylcza WISIENKA, tuliła się w lecie obok domostw, a tej jesieni krzywe JABŁONKI pocieszały gromady dzieci swym nad wszelkie słowo CIERPKIM i małym owocem (WoM 134).

Jest dla mnie pewne, że kiszona kapusta na stole Fryderyka Wielkiego to zupełnie inna potrawa aniżeli zakwaszane badyle, podawane przez kaszubskie matki swoim dzieciom! Nie jest to nawet namiastka czy atrapa, lecz wprost parodia prawdziwej kiszonej kapusty! Zresztą w całym opisie XIV-wiecznych i XVIII-wiecznych gdańszczan dominuje smak KWASU, ZAKWASU i KWAŚNEJ drobnej wiśni (Linde wspomina o kwaśności wisienek: „wiśnie, *cerasa acida*”⁹ i odsyła do hasła o trześniach, bliskich etymologicznie kaszubskiej krześni); komtur Henryk von Plotzke powiada o mieszkańcach Pomorza Gdańskiego: „SUROWIZNY i KWASY to pokarm tych ludzi. CHLEBA prawie nie znają” (WoM 160).

Cała opowieść o dziejach okolic nadmorskich – od Szczecina po Gdynię, od średniowiecza do roku 1921 – przebiega pod znakiem goryczy, kwasu i słonej wody: „zapach wody SŁONEJ” (WoM 279); „SŁONY SMAK łez” Teresy (WoM 245); żołnierze polscy nad Bałtykiem „wciągali w nozdrza SŁONE pyły i orzeźwiali się chłodem niezmiernego przestworza” (WoM 168); „Śmieje się bajczarz GORZKIM swym śmiechem” (WoM 109); „GORZKA rada” króla Władysława I Łokietka, aby bronić Gdańska przed krzyżakami (WoM 130). Rzadsze są tu niż u Berenta połączenia wrażeń smakowych w strukturach metaforyki biblijnej: „SŁODKA młodości godzina” (WoM 149); „budzić w nim [Ottonie I] SŁODKIMI słowy miłość [...] ojczyzny niebieskiej” (WoM 99); „SŁODKA wieść o miłości” (WoM 73).

Na zakończenie tych dywagacji, niekoniecznie zawsze smakowitych (bo przeważają tu kwasy!), zachowałem sobie coś, co reprezentuje Barthes'owski tekst rozgwieżdżony. Oto Żeromski wkłada w rozmyślania sędziwego (stuletniego!) Wisława Zamk Trzebiatowskiego zadumę nad losem ludzi i otaczających ich zwierząt domowych:

⁹ S. B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 6, Warszawa 1951 (reprint), s. 340, s.v. *Wiśnia*.

Pod tamtą gruszą leży zakopany pies, zestarzały stróż dziedzica, wierny Czuja. Ten się z gruszką połączył. Za wszystko dobre, co kiedykolwiek z ręki dostał [...] o wszystkich w SMAKU GRUSZEK pamięta i za wszystko dziękuje. W dzień Bożego Narodzenia wspomną o nim rokrocznie [...] gdy ostatnią z jesieni GRUSZKĘ SMAKOWACĄ będą, że ta oto z prochów starego Czui, na szlachetnym popiele zrodzona (WoM 155-156).

Związana z delektowaniem się smakiem gruszek palingeneza jest autoplagiatem pisarza, który, przykładowo, w *Popiołach* (1903) pozwalał na takie eschatologiczne myśli niechętnego zazwyczaj filozofii egzystencjalnej (jej zarodków i pierwiosnków) Rafała Olbromskiego: „O puchy miękkich traw, które przyniesie wiatr wiosny! Kwiaty, mające się z nas urodzić... Błogosławione nasionka, którymi proch nasz zapłodnią ptacy i motyle...”¹⁰.

Zapachy Berenta

Wrażenia związane z powonieniem są częstsze w *Żywych kamieniach* i *Wietrze od morza* od poprzednio przedstawianych doznań smakowych. W powieści Berenta obraz średniowiecza musi być skojarzony i włączony w sferę *sacrum*, która wprowadza tu – obok wzniosłych, kościelnych „DYMÓW KADZIDEŁ” (ŻK 39) czy „królewskiego łoża puchów i WONNOŚCI” (ŻK 33) – również mniej pachnące okolice, bo otchłanie piekielne, grożące mieszkańcom grodów europejskich notorycznie, gdyż bywają wielkimi grzesznikami. Najwyraźniej (łącznie z szeroko propagowanym lacińskim kalamburem, skierowanym przeciwko nadmiernej gorliwości dominikanów w tropieniu niewiernych lub nieczystych) uwidocznione zostało owo niebezpieczeństwo szatana w zdaniu wypowiedzianym z pozycji franciszkańskiej: „Niejeden *domini canis*¹¹ biegł z nosem tropiącym i chwycił w nozdrza ZALOT DIABŁA w grodzie, gorsze jeszcze pomsty Boże obiecując Sodomie i wysłańcom szatana – co oznaczać miało: grodowi i wagantom” (ŻK 184-185). Z tymi piekielnymi aluzjami wiążą się niechętnie spojrzenia na obcych; mnich dominikański zwraca się wyzywająco do cudzoziemskiego kupca: „Myślisz, nie poznając ludzie, coś za jeden, po grzechów twoich SMRODZIE, lewito?!...” (ŻK 78).

Berent, ukazując rzetelnie średniowieczną wspólnotę mieszkańców, nie może zapominać o rzucających się w oczy wszechobecnych żebrakach i ludziach dotkniętych trędem. Już w drugim zdaniu powieści („Pod żebraków litanie i śpiewne

¹⁰ S. Żeromski, *Popioły*, oprac. J. Paszek, Warszawa 1988, t. 1, s. 129.

¹¹ W cytowanym wydaniu błędnie wydrukowano te dwa zapisane kursywą słowa łącznie. Zob. W. Berent, *Żywe kamienie (Opowieść rybalt)*, Poznań 1918, t. 1, s. 242; tegoż, *Żywe kamienie*, oprac. M. Popiel, Wrocław 1992, s. 202.

turkanie gołębi przyklekiwało to chłopstwo”, ŻK 7) wszczyna się ten temat. Z „Ibami kołtuniastymi”, „nogami czarnymi jak ziemia” biedni i chorzy ludzie muszą wnosić ze sobą niemiłe węchowe doznania dla obserwatorów: „srogi ich FETOR” (ŻK 82). Nawet dbający o popularność wśród wagantów lekarz zadowolony jest z faktu, „że go od SMRODU tych kalek odciągnięto między weselszych chorych” (ŻK 147). O zapachu ulic grodu mówią jednoznaczne fragmenty tekstu: „Brzydzą się Panki SZCZURÓW ZALOTEM i ciemnymi zakamarki” (ŻK 121); goliard „z biegiem CUCHNĄCEGO ścieku zanurzył się w jakiś zaułek, ni to w piwnicę” (ŻK 95), więc nic dziwnego, iż „SZCZUR odraży wcisnął mu się za kołnierz” (ŻK tamże); „Ponurą była ta droga w ś w i a t, między murem i okopem klasztoru. W długi zacięń tego rozdołu ziało zewsząd WONIĄ ziemnej próchnicy i piwniczną ZATĘCHLIZNĄ cegieł” (ŻK 231); „WOŃ popiołów z szuflad stalli, kapturów mnisznych warta nad zmarłym [poetą], białe karty brewiarza w czyichś dłoniach, odczytywanego pacierza pomruki i te kucia młotów w wieko trumny” (ŻK 318). Ta ostatnia piątka członów nominalnej składni retorycznego periodu podkreśla swą niezwykle formą rzadkość zauważonego zjawiska – „WONI popiołów stalli” kamiennych i rzeźbionych, czyli właśnie zapachu żywych kamieni (o czym wspomniałem poprzednio).

Serie bardziej pociągających zapachów skorelowane bywają z wizerunkami niewiast i ich kosmetyków. Berent nawet używa łaciny, by zaakcentować i zaakceptować powiew kobiecości – „*Aura feminae!*...” (ŻK 154). Goliard, wahający się pomiędzy kultem piękna sztuki antycznej a skromnością chrześcijańską, zgorzony jest nowomodną suknią tancerki: „Sprośność sama! – podjudza się patrzyeniem – tym półodkryciem wabliwsza stokrotnie niżli ciało gołe, a WONNOŚCIĄ OLEJKÓW pragnąca się dowabić, dołechtać ku ostatnim pożądlivościom mężczyzn” (ŻK 140-141). Ta umiłowana przez niego skoczka zalotnie przechwala się: „Natarłam się dla cię MIĘTĄ i TYMIANEM” (ŻK 258) – a wiadomo nam – choćby z mediów – o aromatach wytwarzanych z tymianków czy mięty.

Innym pachnącym żywym kamieniem jest figura Najświętszej Maryi Panny, o której marzy mnich, będący w klasztorze malarzem i w związku z tym noszący imię Łukasza: „Nie w purpurze i złota glorii wyjawia się myślom z żywego kamienia, lecz w modrościach niezabudek u strugi i w JAŚMINOWYCH aż ZAPACHACH bieli” (ŻK 278). Aromat mięty, tymianu i jaśminu – to najrzadsze zapewne z występujących w omawianej powieści woni. Choć i płatnerza przedśmiertne wspomnienie dawnej miłości z takim szczegółem, jak „rak opalowych JABŁONKOWE u skroni ZAPACHNIENIE” (ŻK 311) jest godne zauważenia.

Z miłością natomiast goliarda i skoczki wiążą się zapachy wrzosów (jak w późniejszym erotycznym tomiku Emila Zegadłowicza): on „wywinał się z tego objęcia [tancerki] i rzucił się opodal gdzieś, między WRZOSY, by raczej w skwarnych WONIACH się tarzać, w słońcu pławić i swarzyć się śmiechem z myślami

swymi" (ŻK 257); „Zamyślenie nad... Ot nad tym bodaj tylko, jaką to zapiekłą WONIĄ zieją WRZOSÓW FIOLETY wśród nagrzaných głązów – jak ta WOŃ aż pęka w białych motyli wytryski i muszek brzękliwe roje" (ŻK 346). Nie pierwszy to przykład tutaj ciekawej, impresjonistycznej synestezji – boć pachną nie wrzosy, ale fiolety wrzosów (zob. cytowane poprzednio „jaśminowe zapachy bieli") oraz metafor czasownikowych, rodem z poezji Juliana Przybosia („woń pęka w białych motyli wytryski"). Te dwa napomknienia o lirykach XX wieku znów mówią o tekście rozgwieżdżonym, tym razem wychylonym w *futurum*, a nie w mediewistyczne klimaty.

Zapachy Żeromskiego

W 18 segmentach sagi nadmorskiej przedstawione zostały ponętne strony życia (romans Ottona i Teresy, zachwyty nad jantarami, bogactwo towarów na Jarmarku Dominikańskim) na przemian z aspektami groźnymi (rzeź Gdańska) i mniej przyjaznymi dla człowieka (m.in. brak powietrza w tonącej łodzi podwodnej). Zaczę od tych niesympatycznych obrazów z zakresu zmysłu powonienia. Marynarze „Poczęli czuć ZADUCH swój własny, SMRÓD bezdenne go prerażenia" (WoM 258: zwraca na siebie uwagę epitet „bezdenne" w kontekście zakopania się łodzi w piasku podmorskim!); ciż sami ludzie wyczuwali „CZAD znużenia" (WoM 257). Inni żołnierze pierwszej wojny światowej zdają sobie sprawę z „FETORU strasznego grobów pospólnych" (WoM 262); z tego, że dzięki ich poświęceniu berlińczycy „Wynurzyli się jak straszliwa zmore z piwnic, ze strychów, z sal fabrycznych, zawałonych opiłkami i strzępami, zalanych POWIETRZEM ZEPSUTYM, ZIONĄCYMI MIAZMATAMI, które stanowią atmosferę pracy. Oczy tych ludzi ZIONĘŁY nienawiścią, a usta miotały przekleństwa na tych właśnie, którzy jarzmo niewoli na karki polskie wtłoczyli" (WoM 263). I znów – jak u Berenta – widać tu „zionące miazmaty" (czyli wyziewy wygenerowane z gnijących szczątków roślin czy zwierząt) oraz „zionące nienawiścią" oczy, czyli zderzenie zjawisk z otaczającej rzeczywistości wojennej i symptomów życia psychicznego.

O pięknie doczesnego świata świadczą przeciwstawiane poprzednio wspomnianym fetorom i miazmatom obrazy przyrody i nadobnych kobiet (Teresa von Arffberg, kochanka komandora Ottona von Arffberg). Miłe zapachy wnoszą kwiaty: „PACHNĄCE kwiaty" to „róże, ruta, barwinek, rozmaryn" (WoM 67); rzadszym ewenementem jest zapewne „ZAPACH rozkwitającej topoli" (WoM 85); powtarzają się „ZAPACHY rokitin słońcem przygrzanych, ziół rezedy" (WoM 93); mamy również „ZAPACH konwali" (WoM 96); Olbracht Niedźwiedz sprawdza, „jako też to WONIEJĄ zanoteckie lipy. Miód słowiański daleki do nozdrzy

Niedźwiedzia wiatr niesie" (WoM 113). Tu niewinna gra słów, oparta na jednostce onomastycznej (przydomek Olbrachta) i skojarzeniach z oskomą misiów na określone smakołyki.

Tak samo jak Berent – choć na mniejszą skalę – lubi Żeromski wiązać zmysł powonienia z abstraktami. Przykładowo: „PACHNĄCY kwiat dzieciństwa" (WoM 155); „CUCHNĄCA zgrzyzota" (WoM 203); „CZAD znużenia" (WoM 257). Nie ma tu damy Ypokryzji czy starej panny Immaculaty, ale konkretnych odniesień do znanych zapachów roślin obserwuje się i odczuwa w *Wietrze od morza* więcej niż w obszerniejszej (o ponad sto stron) powieści Berenta. Niekiedy zjawiska węchowe wkraczają w krainę baśni: „ubezwładniająca WOŃ" melodii Smętka, wygrywanej na „pięciostrunnej normandzkiej wioli" „wychynęła z nicości, rzekomo KWIAT o tęgim, przenikającym, subtelnym ZAPACHU i koronie nigdy nie widzianej" (WoM 92-93).

„Pryśły zmysły"

Zacytowanie fragmentu refrenu piosenki z Kabaretu Starszych Panów (w pamiętnym wykonaniu Ireny Kwiatkowskiej) oznacza nie tylko zbliżanie się nieuchronne do końca moich wywodów i dociekań (nb., skąd te podspodnie – jako rzeczce Żeromski – aluzje akwatywne?). Chciałbym tu jeszcze zaprezentować dygresję dotyczącą zmysłu dotyku w obu analizowanych tekstach na przykładzie funkcji pocałunku w powieści średniowiecznej i opowieściach pomorskich.

Otóż w utworze Żeromskiego opisano romans Ottona z młodą wdową po bracie kapitana łodzi podwodnej. Narracja ma banalny przebieg, a pocałunki pojawiają się w różnych jej miejscach. Początkowo Teresa wspomina Rudolfa („We snach bardzo często czuła jego POCAŁUNKI", WoM 241), a w kolejnej sekwencji proajretycznej brat zabitego żołnierza i bratowa „Nachylali się wraz obydwójce i na zimnym kamieniu [grobu Rudolfa] składali POCAŁUNEK długi nieskończenie, jakoby na czole marmurowym bohatera" (WoM 242). Autor skupia naszą uwagę na „defloracji duchowej Teresy" (WoM 245): „Ach, jakąż poczuł rozkosz, SKŁADAJĄC USTA na cudnym LICU i czując w WARGACH ostry, słony SMAK ŁEZ płynących spomiędzy rzęs zmoczonych!" (WoM tamże); „Gdy osuszała rozżarzonymi ustami jej mokre policzki, nie czuła tego, że ją CAŁUJE. Te POCAŁUNKI były jakby czynnymi słowami ukojenia i uciszenia" (WoM tamże). „Fuga szaleństwa" (WoM 246) miłosnego objęła m.in. „ginięcie od wzajemnych POCAŁUNKÓW" i „wydzieranie wszelkiej siły ZMYŚŁÓW przez siłę ZMYŚŁÓW" (WoM 248). Gdy Żeromski dociera do fraz „Byli obydwójce WYSCHNIĘCI, WYCHUDLI z miłości, płonący od wewnętrznych piekieł pasji" (WoM tamże), to czytelnik dzieł

wszystkich tego pisarza musi przypomnieć sobie analogiczne sploty słów w opisie tatrzańskiej sielanki w *Popiołach*: „Przyciskając do piersi SCHUDŁE od miłości ciało, WYSZCZUPLAŁE a zawiędłe i twarde od słońca, od wiatrów barki – przedstawiał widzieć w niej radości cielesne, szczęście człecze”¹².

Koneser literacki pamięta te erotyczne cytaty z refutacji stylu twórcy *Popiołów*, wygotowanej przez Antoniego Liberę, który w głośnej (chwilowo, jak to bywa z bestsellerami?) powieści *Madame* (1998) przedstawia dyskusję szkolnych, młodocianych seksuologów, dochodzących do wniosków, iż „Żeromski [...] był erotomanem i dobrze wiedział, co pisze”, że „jest to kicz pełen ‘ochów’ i ‘achów’”, że „proza ta [...] kryła w sobie coś, co świeżo dojrzała młodzież [...] bezbłędnie wychwytywała. Tym czymś była perwersja i – fascynacja perwersją”¹³.

Rozgwieżdżając tekst *Wiatru od morza* poprzedzającymi go *Popiołami* i stąpającej jego śladem *Madame*, chciałbym jeszcze porównać zmysłowość Żeromskiego z sensualizmem Berenta. Wychodzi na to, że całowania i pocałunków w *Żywych kamieniach* jest dużo więcej niż w 18 opowieściach nadmorskiej sagi. W cytowanym tu kilka razy inicjalnym akapicie powieści średniowiecznej chłopstwo ukazano w geście „kornego UCAŁOWANIA kościelnego podmurza”, a także wówczas, gdy „ich wargi” lizaly „kształty mnogie w kamieniu tam zdziałane, CAŁUJĄC [...] i mądrych, i głupich panien wyobrażenia” (ŻK 7), a „żebractwo zamadlało te CAŁUNKI bogomolne” (ŻK tamże).

Lancelot całuje się z królową: „Ledwie się podjąć zdążył, poczuł na wargach muśnięcie powitalnego CAŁUNKU” (ŻK 30); pani „chwyci rycerza oburącz za głowę [...] i przylgnie mu do ust w długim CAŁOWANIU bez oddechu” (ŻK 32); „w pierwszym doskoku zwały się ich usta” (ŻK 34); „na rozstaniu przykazywała mu pani prośbą i POCAŁUNKAMI, aby dziś w tych oto szatach dumnych wystąpił na rynek” (ŻK 35).

W kontaktach rycerza z Łukaszem pojawia się pocałunek jako sposób na przejęcie przez mnicha grzechu kochanka żony króla grodu: „Węgiel rozżarzony chyba podał mu w usta rycerz w gwałtownym POCAŁUNKU warg swoich” (ŻK 90); „Bo od czasu POCAŁUNKU rycerza już tylko o niej [królowej] myślał mnich” (ŻK 111); „rycerz POCAŁUNKIEM ust swoich wzionął mu [Łukaszowi] w piersi grzech swój” (ŻK 186). W czwartym ogniwie tego lejtmotywu szatan mityguje mnicha: „Bacz, jakoś to poniżył w sobie rycerski grzech pana Lancelota, który [...] wzięł się w POCAŁUNKU warg jego” (ŻK 186, toż na s. 212).

Oczywiste jest, że całują się też główni kochankowie powieści, czyli goliard i skoczka. Tancerka „sączy mu [poecie] w usta jeden POCAŁUNEK bez końca”

¹² S. Żeromski, *Popioły*, t. 2, s. 75-76.

¹³ A. Libera, *Madame*, Kraków 1998, s. 56 i 58. Zob. moją polemikę z Liberą: J. Paszek, *Muchomory i zimowity. Kłęczą i złączą powieści XX wieku*, Katowice 2003, s. 13-22 (esej pt. „*Madame*” nad „*Popiołami*”).

(ŻK 130); kusi go: „szczęścia nadmiar wypijesz, WYCAŁUJESZ ludziom oświeconym na szerokim świecie” (ŻK 144); „spadają mu CAŁUNKI na policzki” (ŻK 235). Inni również ulegają tej pocałunkowej pokusie i pasji: tak bywa z niedźwiednikiem, który skoczke „po rękach CAŁOWAŁ” (ŻK 140); tak bywa z żakami, którzy „CAŁUJĄ żarliwie” posąg Bogurodzicy (ŻK 279). Studenci ci „po rękach CAŁOWALI” też furtiana (ŻK 291), a przeor również jest przez nich „OBCAŁOWYWANY” (ŻK 319). Płatnerz „CMOKNAŁ przeora w łokieć” (ŻK 323), a nawet kostucha podsuwa pod wargi mistrza swą czaszkę (ŻK 311), a na koniec „POCAŁOWAŁA go w te wargi GORZKIE” (ŻK 313).

Dlaczego u Berenta tak często bohaterowie się całują? Myślę, że przez tę erotyczną persewercję (wcale nieperwersyjną!) autor *Żywych kamieni* chce coś ważnego nam powiedzieć. Pragnie przekazać własną wizję średniowiecza (ludzie byli wtedy bardziej aktywni i łatwo wyrażali swe emocje) oraz obraz epoki Królestwa Ducha – gdy człowiek znów będzie przede wszystkim bliźnim, a nie wrogiem drugiego człowieka. Żeromski całowanie pozostawia kochankom! U niego zawodzą i wiodą donikąd, podczas gdy u Berenta wiążą ludzi w adoracji „świętego” chleba. Świętego, bo i pożywnego, i pachnącego jak ta „bułka, jeszcze ciepła, nie ZAKWASEM niecki PACHNIAŁA, lecz dobrocią samą” (ŻK 215).

*

Uważam, że moje S/Z oznacza przełamywanie się Smaku i Zapachu, ale również zazębiania się *Żywych kamieni* (Szlachetnych klejnotów) z *Wiatrem od morza*, w którym symbolem czasoprzestrzeni staje się bursztyn (wielki i cenny miejscowy klejnot!). Szczęśliwym zaiste trafem zmysł Smaku uzupełnienie odnajduje w zmyśle Zapachu, a historia średniowiecznej Skoczki (i jej Sukni) odbija się jak w lustrze w sadze Ziemi Gdańskiej!

POSTSCRIPTUM

CZCIONKA Z KASZTY ZECERA

Dopowiedzenie i mała errata

W pełnym ożywczych idei, pomysłów i stwierdzeń tomie *Żeromski. Tradycja i eksperyment* zamieściłem esej *O próbach ustalenia tekstu „Wiatru od morza”*. Cytowałem w nim słowa Stanisława Pigonia o potrzebie erudycji i dywinacji podczas do-

ciekań filologicznych¹⁴. Tadeusz Sinko tłumaczy, iż „mądrość wieszczą, dywina-cyjną” można dziś oddać jako „trafność intuicji”¹⁵. Myślę, że w moim szkicu filologicznym wykazałem się taką właśnie „trafnością intuicji”, co postaram się tu udowodnić! Chodzi o anagram słów „ongi” oraz „ogni”. W opisie starych dębów w *Wietrze od morza* (1922) czytamy: „Tysiącoletnie ich pnie pokryte były bulwami narośli i szerniałego brązu, głębokimi pęknięciami, któredy przez stulecia wody niebieskie spływały ku ziemi, i gzygzakami strzeleń **ongi** piorunu”¹⁶.

Chciałem podkreślony zaimek przysłowny „ongi” zastąpić bardziej pasującym do kontekstu rzeczownikiem „ogni”, by uniknąć w tym opisie powtarzania chronologicznych koordynat („tysiącoletnie”, „przez stulecia”, „ongi”). Tę moją intuicję potwierdziła lektura szkicu geograficznego *Sambor i Mestwin* (1920), w którym można przeczytać następujące zdanie o dwu bukach: „Pnie jakby ze stali ukute okryły się pancierzami, które osnuła rdza, śniedź i suchy mech, a zbrzdziły chyże **płomienie** piorunów, co się po tej niezłomnie odpornej mocy ześlizgnęły i u podnóża jej zagasły”¹⁷.

Znając perseweracyjność obrazowania w prozie Żeromskiego, nie mam wątpliwości (a szkic buków z *Sambora i Mestwina* został wielokrotnie wyzyskany przez autora w *Wietrze od morza!*), iż frazę „ongi piorunów” należy zastąpić wyrażeniem „ogni piorunów”, nawiązującego do wcześniejszych o dwa lata słów „płomienie piorunów” – wyrażenia zastosowanego w „zdjętym” z natury literackim pejzażu.

*

W cytacie o mewach, w którym ptaki nadmorskie „przystroiły się” w płaszcze i spódnice, pomyłkowo wypadły najważniejsze słowa – „i spódnic” – w zdaniu: „barwą głowy i spódnic naśladową piany”¹⁸. Oczywiście jest, iż w *Spisie treści* w tytule mojego eseju zabrakło jednego „u”, bo podtytuł powinien brzmieć: *O próbach ustalenia tekstu „Wiatru od morza”*.

¹⁴ S. Pigoń, *Demagogia philologica*, „Tygodnik Powszechny” 1947, nr 25. Zob. J. Paszek, *Kaszta zece-
ra, plansza skrablisty i warsztat filologa. O próbach ustalenia tekstu „Wiatru od morza”*, w: Żeromski. *Tradycja
i eksperyment*. Idea i układ: J. Ławski. Red. naukowa: A. Janicka, A. Kowalczykowa, G. Kowalski, Biały-
stok – Rapperswil 2013, s. 219 i 230.

¹⁵ T. Sinko, *Literatura grecka*. T. 2: *Literatura hellenistyczna*, cz. 1, Kraków 1947, s. 78.

¹⁶ S. Żeromski, *Wisła. Wiatr od morza. Międzymorze*, oprac. S. Pigoń, Warszawa 1967, s. 86 (podkr. J.P.). W najnowszym wydaniu tegoż utworu – S. Żeromski, *Wisła. Wiatr od morza. Międzymorze*, oprac. Z. Goliński, Warszawa 2012, s. 92 – zamiast epitetu „tysiącoletnie” mamy banalny przymiotnik „tysiąc-
letnie”!

¹⁷ S. Żeromski, *Sambor i Mestwin*, w: *Bicze z piasku. Projekt Akademii Literatury Polskiej*. Inter arma, Warszawa – Kraków 1929, s. 73 (podkr. – J. P.).

¹⁸ S. Żeromski, *Wisła. Wiatr od morza. Międzymorze*, oprac. S. Pigoń..., s. 288.

Małgorzata Pietrzak

(Warszawa)

W LUSTRZE SCENY. STEFAN ŻEROMSKI WOBEC SZTUKI SŁOWA I SZTUKI TEATRU

Myśląc i pisząc o literaturze w roku 1918, rozumiał ją Stefan Żeromski jako „sztukę pisarską” oraz „sztukę najbardziej czynną”, której dorobek zawsze był, jest i będzie własnością społeczeństwa, a przede wszystkim zasobem duchowym narodu. Jest to, jak określa to pisarz, „pokarm intelektualny pokoleń”. Odnosząc się do losów polskiego pisarza i poety na przestrzeni wieków, upatruje Żeromski w zatargu „poeta – świat” winy nie w poecie, sprawcy swego złego losu, ale w niedostatecznej opiece państwa, instytucji publicznych, towarzystw literackich, organizacji społecznych, kas i instytucji pożyczkowych, które winny być sprzymierzeńcami wspólnej sprawy, jaką jest literatura polska. Postuluje więc Żeromski stworzenie wzorem zachodnich instytucji – „akademii literackich”, bowiem literatura „z życiem tajemną pępowiną zrośnięta”, pełna wzruszeń, uczuć, myśli zewsząd czerpanych nie może być pododdziałem Akademii Umiejętności, ani nie może należeć do sekcji „jakiegoś ministerium sztuki w wolnej Polsce”. Tym samym literatura nie jest czymś, co mogą „obrabiać i załatwiać urzędnicy”, a nawet filologowie czy historycy literatury ją, czyli literaturę – taksować i oszacowywać – nie mówiąc już o dziełach poety. Literaturą winna zajmować się instytucja czysto literacka, czyli Akademia Literatury Polskiej, a przesłankami do takiej funkcji są, zdaniem autora tej koncepcji, zarówno sprawa rozszerzenia kultury literackiej w środowiskach inteligencji i ludu, sprawa stworzenia warunków i obrony wolnej i nieskrępowanej twórczości oraz sprawa „czystości i piękności języka”.

Myśląc o specyficznej roli języka literackiego, a języka artystycznego w szczególności, odniósł się także Żeromski do oświadczenia z lutego 1917 roku, jakie wydała w sprawie ujednoczenia pisowni Akademia Umiejętności pod tytułem *Zasady pisowni polskiej przyjęte na walnym administracyjnym posiedzeniu Akademii Umiejętności d. 17 lutego 1917 r.* Opracowane one były bez konsultacji z poetami i zagroziły całej polskiej spuściznie poetyckiej i prozatorskiej, między innymi ukazowe zaprowadzenie jotowej pisowni w wyrazach typu *Marya*, zamiana wygłosowego *-jem* na *-im*, na przykład w wierszu Jana Kochanowskiego:

I pasterze chodzą za niem,
Budzą lasy swoim graniem

- co miałyby tragiczny wpływ na zmianę rymów i wersyfikacji, a niekiedy i stylu czy wymowy całego utworu, oraz skutkowałyby także niezrozumieniem treści utworów (przy, na przykład, skasowaniu pisowni rodzajów). Najwięcej na tej, zdaniem Żeromskiego, „naukowej pisowni” ucierpieć miały utwory autorów dawnych, już nieżyjących (choćby Kochanowskiego), ale i poeci żyjący, jaki by w tym momencie otrzymali wybór twórczy? O kształcie tej ustawy zdecydowali wszak uczeni, filologowie i gramatycy. Artystów nikt o zdanie nie zapytał, bo uczeni, filologowie i gramatycy, jak stwierdził Żeromski, „nie tworzą sami wierszy”. Żeromski pisze wprost: „Nieznane im są trudy, wysiłki, przeszkody, upadki i triumfy, nieraz istne wynalazki w sztuce przetwarzania tej właśnie miazgi: mowy powszedniej, gwary tłumów, na niezmienny i wiekuisty wytwór innego porządku”¹, chociaż kilku pisarzy było w tym czasie profesorami na wszechnicach i wyższych uczelniach (J. Kasprówic, E. Porębowicz, L. Rydel). Ale najistotniejszą wydaje się w koncepcji Żeromskiego praca nad, jak to sam określił, „gruntownym oczyszczeniem naszego słowa z wyrazów-przybłądów”.

Pisarz postulował, aby każdego artystę słowa i wydawcę zobowiązać do doskonałości językowej, do czystości drukowanego słowa i aby do sześciu tysięcy wyrazów niemieckich, które już w języku polskim gościły, nie przybył ani jeden nowy. Żeromski szczególną uwagę poświęcił roli gwar ludowych, pisząc: „Należałoby zbadać gwary ludowe wszystkich okolic i odszukać w nich pod zewnętrzną naleciałością, którą wieki sypały, złotą żyłę mowy słowiańskiej, czysty język piastowski”². Źródłem bogactwa językowego była, według Żeromskiego, także mowa środowiskowa (cieśli, murarzy, kopaczy ziemi, górników, rolników, pastuchów, rybaków), nazwy i imiona własne „statków i rzeczy najprostszych” oraz przekazywany ustnie w formie mowy język pieśni, klechd, bajek, podań, przesądów, guseł, zabobonów „mieszkańców na wybrzeżu helskiego międzymorza” i „na brzegach jezior i rzek”. W tym to materiale, niczym w krynicy nowej i wiecznej piękności, rzesza piszących po polsku artystów znajdzie „instrument oczekujący na ujęcie go tworzącą dłoń artysty”. A zestawienie nazw dzisiejszych ze słownictwem w najstarszych źródłach mowy byłoby początkiem „słownika mowy czysto polskiej”.

Szacunek Żeromskiego do słowa pisanego i mówionego objawiał się nie tylko w jego zauroczeniu twórczością Adama Mickiewicza, o którym pisał, że był „rewolucjonistą w sprawach politycznych, rewolucjonistą i reformatorem w krainie po-

¹ S. Żeromski, *Projekt Akademii Literatury Polskiej*, w: S. Żeromski, *Pisma literackie i krytyczne*, red. S. Pigoń, *Dziela*, t. 2, Warszawa 1963, s. 36.

² Tamże, s. 39.

ezji i rewolucjonistą w dziedzinie nauki o społeczeństwie”³, wierząc, iż prawdziwe odkrywanie poezji i „treść ducha Adama Mickiewicza” nie zostały jeszcze wyczerpane. Zachwycał się Żeromski arcytrudnym, ale pięknym słowem sienkiewiczowskiej prozy, bowiem, co podkreślił pisarz w *Przemówieniu o Henryku Sienkiewiczu*, posiadał Sienkiewicz dar natury, jakim był „dar słowa”⁴. Kunszt pisarski łączył Sienkiewicz z kunsztem opowiadacza, który opisuje świat literacki także żywym słowem. Żeromski sformułował to w sposób następujący:

Czytając utwór Sienkiewicza jakiegokolwiek natury nie doznajemy przykrości i nieznosnych zahaceń o skazy, zadry i szczyrby – ani jednego tam fałszu dla oka, ani jednego dla ucha. Trzeba mu przyznać pierwszeństwo jako mistrzowi sztuki pisania, samego kunsztu wypowiedzenia się po polsku na piśmie. Nie poprzestał on jednak na wszechwładnym ogarnięciu mowy dzisiejszej, którą się posługiwał w utworach malujących współczesność albo którą uderzał jak szpada, gdy trzeba było stawać w obronie wszystkich Polaków – lecz posunął się do rozłamania wrzeczadźwów skarbcza mowy starej, prapradziadowskiej, do gwaru wojny i pokoju Rzeczypospolitej. Otworzył przed nami ów skarbiec siedemnastego wieku i dał literaturze polskiej arcydzieło stylu: – usłyszeliśmy na własne uszy żywą mowę naddziadów, leżących po lochach kościołów, po szlakach dzikich pól, między wybrzeżem a wybrzeżem obudwu mórz, dokądkolwiek dobiegało polskiego konia kopyto. To władztwo nad językiem żywym i martwym służyło przede wszystkim do uwydatnienia elementu zdrowia i siły – do podkreślenia wynikającego z nadmiaru siły pierwiastka walki jako motywu twórczego – i chwały jako rezultatu i nagrody⁵.

Miał Żeromski wreszcie ogromny szacunek dla tłumaczy, dzięki którym polskim czytelnikom dostępne winny być dzieła największych poetów, pisarzy, dramaturgów, którzy winni być obecni w polskiej literaturze, pomimo tragicznej obecności na ziemiach polskich zaborców, najeźdźców, okupantów, także tych najbardziej zniechęconych. Marzyła się bowiem Żeromskiemu obecność przede wszystkim literatury słowiańskiej – w obiegu literackim i w obiegu bibliotecznym. Biblioteka przekładów największych dzieł, dokonanych „czystym językiem polskim”, powinna być dostępna dla każdego, nie nastawiona na zysk, ale tania, nie schlebająca gustom i upodobaniom publiczności, ale obejmująca całość dzieł najwybitniejszych pisarzy, zaś przekłady już dokonane winny być redakcyjnie dobre, odszukane w antykwariatach, w bibliotekach, w dawnych czasopiśmie, także odzyskane z rękopisów nieogłoszonych. Tym samym wzbogacone zostanie słow-

³ S. Żeromski, *Spuścizna po Adamie Mickiewiczu*, w: S. Żeromski, *Pisma literackie i krytyczne*, s. 90.

⁴ S. Żeromski, *Przemówienie o Henryku Sienkiewiczu*, w: S. Żeromski, *Pisma literackie i krytyczne*, s. 95.

⁵ Tamże, s. 95-96.

nictwo poetyckie, literackie, dziennikarskie, gwarowe, a czytać będą mogli wszyscy, od ucznia w gimnazjum aż do subtelnego poety.

Zwracał także uwagę Żeromski na rolę kształtowania postaw językowych w szkole i wzorce, jakie sam posiadał, dzięki wybitnemu nauczycielowi, którym był Antoni Gustaw Bem, językoznawca, historyk, krytyk literacki i „pierwszorzędnny, wzorowy, nieskazitelny polski stylista”. Żeromski wspominał:

Na szkolnej ławie, a raczej pod tą ławą pisane stopy liryk, olbrzymich poematów i nie mniejszych tragedii oraz powieści – ten mój mistrz młodych lat i nigdy niezapomniany dobroczyńca duchowy cierpliwie wertował i okrutnej poddawał krytyce, nie tylko na dalekich samowtór spacerach, lecz i publicznie na lekcjach. Każdy wówczas rusycyzm, gdyby się był okazał, podlegał wypaleniu białym żelazem szyderstwa, którego mi ten pasjonat nie szczędził, jak we wszystkim, do czego przykładał ręki. Zabawna to rzecz – gdy się stwierdzi, że wypalanie rusycyzmów na lekcjach języka polskiego dokonywało się – w języku rosyjskim⁶.

Ale największym uznaniem darzył Żeromski słowo najtrudniejsze, słowo żywe padające ze sceny, a pisząc *Pochwałę sztuki teatru*, rozpoczął tekst od słów „O niezrównana sztuko teatru!”. Kiedy Żeromski miał dwanaście lat, przywieziono go po raz pierwszy ze wsi do miasta, do teatru, na przedstawienie operetkowe, którego dziecko nie rozumiało, ale które przeżywało w swojej wyobraźni, porównując obrazy sceniczne z obrazem swojego dzieciństwa i miejsca zamieszkania. Największe wrażenie wywarły na chłopcu kulisy teatru, pełne dekoracji i tajemnicy, które od strony widowni jawiły się jako obraz podobny do rodzinnej wsi, a z perspektywy kulisy były tylko sponiewieranymi szmatami z papieru, poprzybijanymi do drągów, kijów, tarcic i listew⁷. Długą drogę przemierzył w twórczości Żeromski od swojego pierwszego spotkania z niezrozumiałą operetką, w której na scenie coś wykrzykiwały czy mówiły aktorki poprzebierane za mężczyzn w aksamitne majtki, po premiery swoich sztuk na deskach Teatru Narodowego, o którego roli w służbie kultury narodowej w 1925 roku Żeromski napisał:

Teatr Narodowy winien być właśnie świątynią dla takich tłumów. Dla kogoś przecie ta mównica artystyczna być musi. (...) Teatr Narodowy winien mieć na oku te szerokie masy inteligencji spracowanej wielkiego miasta, która wszystkiego pożąda umysłem zgłodniałym i sercem spragnionym, a która „nigdzie nie jeżdżąc, tu się pasie na dziedzinie jako w lesie zając”⁸.

⁶ S. Żeromski, *W obronie języka*, w: S. Żeromski, *Pisma literackie i krytyczne*, s. 218-219.

⁷ S. Żeromski, *Pochwała sztuki teatru*, w: S. Żeromski, *Pisma literackie i krytyczne*, s. 106.

⁸ S. Żeromski, *Organizacja i program Teatru Narodowego w Warszawie*, w: S. Żeromski, *Pisma literackie i krytyczne*, s. 107-108.

Teatr Narodowy winien opierać swoją działalność na rodzimym repertuarze, niosącym wielkie natchnienie i na repertuarze obcym, ale rangą – najwyższym. Geniusz Słowackiego, Fredry, Wyspiański jest podług Żeromskiego wielki, ale czy zrozumiały dla współczesnego Żeromskiemu odbiorcy? Pisarz postuluje, aby może zagrać *Odę do młodości*, błogosławieństwo wichrów z *Beniowskiego*, niektóre sceny z *Nie-Boskiej komedii*, *Do przyjaciół Moskali* – grane nawet, jako „wstrząsające misterium”. Gra sceniczna to taka gra, którą pojmuje Żeromski, jako jedność religijnego wzruszenia, muzycznego natchnienia i słowa, splecionych w jeden wyraz z ruchem i gestem, tworząc „zadatki sztuki nowej, jeszcze nieznannej na świecie”, którą miał możliwość oglądać na popisach zespołu „Reduty”. Zwracał uwagę Żeromski na upadek słowa scenicznego, przytaczając przykład przedstawienia *Cyda* w przekładzie Wyspiańskiego, kiedy to aktorka wygłaszająca przedmowny wiersz Morsztyna o wspanialej potędze, mówiła go w sposób, jak określił to pisarz: „potworny, domagający się kary publicznej”. Słowo sceniczne było w tym okresie w Polsce „obniżone i niemal znieważone”. A przykłady doskonałej recytacji zapamiętał pisarz z czasów swojego dzieciństwa: „Ideal niezapomnianego kunsztu recytacji wiersza mam we wspomnieniach młodości, gdy miałem szczęście słyszeć Józefa Rychtera. Do tego wysokiego artyzmu trzeba wrócić i dążyć”⁹.

Słowa bohaterów mają dla Żeromskiego – konstruktora dramatu – znaczenie wyjątkowe. Słowa wypowiedane przez nich nie tylko konstruują dramat, ale wypowiedane w przestrzeni scenicznej, stwarzają tę przestrzeń i stwarzają sceniczny czas i miejsce. Słowo padające z ust bohatera nie tylko odtwarza, ale stwarza jego losy, jego historię, stając się równoważnym z losem-fatum, o którym decyduje dramaturg. Słowo staje się dramaturgiem zdarzeń dramatu i zdarzeń scenicznych.

Tak więc w dramacie dedykowanym jednemu z największych polskich aktorów XX wieku, założycielowi Reduty, Juliuszowi Osterwie, *Ponad śnieg bielszym się stanę* z roku 1919, postaci wymagają od siebie odpowiedniego sposobu mówienia, celem lepszego zrozumienia wypowiedanych intencji, nawet samemu określając figury stylistyczne. Najlepiej jest to widoczne w Akcie I, w scenie Ireny, Heleny i Rudomskiej:

Helena:

Co ty mówisz, Irenko?

Irena:

Wypowiedziałam napuszone porównanie stylistyczne.

Użyłam metafory, przenośni, czyli jak się tam nazywa taka sztuczka językowa.

Niestety!

Nigdy nie byłam dobrą uczennicą w żadnym kierunku.

⁹ Tamże, s. 109.

Postaci nie tylko znają wagę wypowiedzianych słów, ale i tego, co nie zostało powiedziane wprost – czyli celowo zastosowanego niedomówienia:

Irena:

Umarli żyją i widza! Moja matka wie i widzi wszystko!

Rudomska:

Co to znaczy? Co chciałaś przez to powiedzieć?

Irena (*opanowując uniesienie*):

To wszystko, co mogłam dziś powiedzieć...

Postaci znakomicie odgadują intencje interlokutora, także te ukryte i nieszczerze, a nawet te, znakomicie maskowane, o czym informują się nawzajem:

Helena:

Byłoby lepiej, gdybyś mówiła spokojnie, lecz z głębi duszy, jasno i szczerze.

Irena (*z szyderstwem*):

Jasno mówić i szczerze... Oduczyłam się mówić jasno i szczerze.

Helena:

W tym dniu powinnaś zdobyć się na to, czego nie umiesz.

Powinnaś zdobyć się na wolna i wyraźną mowę duszy.

Irena:

Mowa duszy... Mowa duszy... Nie uczono tutaj mojej duszy przemawiać.

To niemowa! A gdyby nawet przemówiła, nie ma ucha, które by głosu jej wysłuchało.

Helena:

Mylisz się!

Irena:

Niestety! Nie myślę się. Gdybyś ty sama mowę mej duszy usłyszała, pierwsza byś na mnie rzuciła kamieniem potępienia.

Helena:

Nigdy nie rzucam kamieniem potępienia.

Irena:

Zastanawiam się, że się łudzisz. Dla mnie zostało jedno jedyne, stare moje milczenie. Toteż milczę.

Wszystkie werbalne elementy konstrukcji postaci w tym dramacie nie tylko określają intencje bohaterów – szczerze, jasne i te ukryte – ale także stwarzają zadania dramaturgiczne i sceniczne postaci oraz zadania reżyserskie i aktorskie. W tej scenie, mówiąc szczerze, Irena tak naprawdę ukrywa swoje uczucia do Wincentego przed Rudomską i Heleną, a jej milczenie jest słowną deklaracją ukrytą pod przewrotnym zaprzeczeniem. Irena zdaje sobie bowiem sprawę, jaką wagę miałyby słowa prawdy o jej miłości do Wika i żalu do Rudomskiej o przywłaszczenie jej

majątku, gdyby chciała je wypowiedzieć w oczy swoim interlokutorkom i słuchaczom.

Słowa będą narzędziem perswazyjnym postaci dramatu, w scenie której nie ma w dramacie, a która rozgrywa się w posiadłości, po powodzi, gdy ludzie, oburzeni postępkami Wincentego (podniesienie stawideł i odciągnięcie wody od przepływu), który spowodował powódź i śmierć niewinnych, domagają się jego ukarania. Rudomska nalega, aby to nie Wincenty, ale Joachim uspokoił ludzi, ponieważ potrafi to zrobić „swym mądrym, uczciwym słowem”, na co Joachim odpowiada, że „Tych ludzi nie ma czym uspokoić”, bowiem żadne słowa nie ukoją żalu po śmierci bliskich i strat wyrządzonych przez wodę. Joachim zresztą nie chce brać na siebie tej odpowiedzialności, gdyż wie, iż to nie on powinien się tłumaczyć. Mówi więc do Wincentego: „Ja do ludzi gadać nie będę. Panicz tu stoi. Niechże sam idzie i gada do nich. (...) Cóż ja im powiem? Jak gębę otworzyć?...” Podobne argumenty powtórzą się w Akcie III, kiedy Wincenty wróci do majątku i Helena każe Joachimowi przemówić do ludzi w obronie Wincentego. Jeszcze raz ten zabieg zostanie powtórzony jako zamykająca koda w końcówce Aktu III, kiedy Helena rzucając się do drzwi zza sceny zawoła do ludzi, którzy zaraz wejdą do domu, aby ich zastrzelić wymierzając sprawiedliwość dziejową i ludzką: „Ludzie! Wysłuchajcie mnie! Wysłuchajcie mnie! Ludzie! Ludzie! Ludzie! Ludzie!”.

Odpowiedzią na te słowa będą tylko strzały pięciu karabinów i „radosny wrzask tłumu” (oczywiście zza kulis), które opisane są w didaskaliach.

Słowo ma także w tym dramacie moc sprawczą. Rudomska, za rozmyślnie zaplanowaną zbrodnię zatopienia ludzi, w tym narzeczonego Ireny – Olekowicza, przeklina Wincentego, życząc mu, aby mu nogi i ręce połamało i odjęło, a za osądzenie matki „bodaj ci podły język zniszczyło”, co staje się w Akcie III, kiedy Wincenty powraca okaleczony z wojny. A co Helena skwituje w Akcie III słowami: „O, straszne, straszne słowo. (...) W złą to zostało powiedziane godzinie”, a potwierdzi Rudomska: „Moje przekleństwo urwało ci rękę, urwało nogę, zepsuło mowę”. Jeszcze raz ten zabieg rzucenia przekleństwa zastosuje Żeromski w zachowaniu Rudomskiej w scenie z Oficerem, do którego kieruje słowa odnoszące się do wszystkich rewolucjonistów: „Chamie! Znieważam cię! W tobie znieważam waszą wojskową tyranię!”. Jest w tej kwestii zobrazowany także stosunek Rudomskiej-dziedziczki do idei rewolucji, do nowego porządku świata, w którym to lud przejmuje władzę i majątki. Dla Rudomskiej ani Oficer, ani lud nie są godni dyskusji i jakiegokolwiek rozmowy.

Słowa w formie opowiadania będą namiastką rozrywki, kiedy Wincenty i Irena rozpoczną swoje małżeńskie życie w samotności, w biedzie, co pokazuje Akt II. Irena tak to określi: „Naszą jedyną rozrywkę stanowi opowiadanie sobie nawzajem snów, bardzo rzadko przyjemnej treści”.

O stanie emocjonalnym bohaterów, ich zdenerwowaniu, niepewności, opanowywanych emocjach świadczyć będą także tony głosu, jakim wypowiedane są słowa postaci, nawet o żalu czy pretensji nie wspominające, jak choćby słowa Ireny w scenie rozmowy z Wincentym w Akcie II, kiedy Irena, nie chcąc urazić męża, jednak narzeka na swój los i nieumiejętność Wincentego postawienia sprawy Rudomskiej, co do swojego posagu i należnych im pieniędzy. Jednocześnie Irena zdaje sobie sprawę, iż jest to temat dla Wincentego niewygodny:

Wincenty:

W tonie twojego głosu...

Irena:

W tonie mojego głosu ciągle coś niewłaściwego brzęczy dla twego ucha.

Sposób myślenia i rozumowania postaci przekłada się także na ich sposób mówienia i wysławiania, co podkreśla Żeromski choćby w postaci Joachima, który w rozmowie z Wincentym w Akcie II o sobie sam mówi: „(...) ja bym się oto spytał o jedno, taj nie śmiej prostym moim językiem. Wysłowienia ja nie mam pańskiego, po chłopsku myśl swoją wydaję”, na co Wincenty odpowiada, aby Joachim wrócił do takiego sposobu rozmowy z nim, jaki niegdyś istniał, gdy „jakeśmy to ze sobą dawnym dawno gadali”. Sposób rozmowy postaci informuje także czytelnika i widza o terażniejszych i przeszłych relacjach między nimi, pomimo różnic społecznych. Obrazuje to dalszy ciąg sceny Joachima i Wincentego z Aktu II, kiedy obaj rozmawiają, mając do siebie całkowite zaufanie „jak przyjaciel przyjacielowi, jak brat, bratu”. Sposób mówienia jest także charakterystyką narodową dla obcych, o czym mówi jasno, ale z wyraźną pogardą w głosie Oficer w Akcie III, kiedy Helena podaje swoje nazwisko:

Helena:

Moje nazwisko – Helena Strzemieńczykówna.

Oficer:

Helena i oprócz tego dużo świszczących spółgłosek.

Słowa są także próbą deklaracji uczuć, jakie jedna postać kieruje wobec drugiej. Światobór w Akcie II deklaruje Irenie swoje uczucia poprzez wypowiedziane słowa „Przysięgam pani” z emocjami określonymi jako „z *uniesieniem*” – jak napisał to Żeromski w didaskaliach do tej kwestii. Na co Irena oświadcza, iż przysięgi „to mowa właśnie słabych i chytrych” oraz „tych (...) co się obawiają, że ich naturalnemu językowi nikt nie uwierzy”. Irena początkowo nie wierzy w deklaracje amanta, ale docenia jego kunszt słowa, piękną wymowę, prawidłowo skonstru-

owane zdania, konsekwentnie pomyślane, w których może i kryje się prawda, bo zakochany prawnik jest „wymowny i tak mądry”.

Słowa kojarzone ze szczęśliwym dzieciństwem będzie „uroczyście mówił” Wincenty, przypominając sobie w Akcie III, jak w prastarym kościele przed niedzielnym nabożeństwem kościelny Łukasz stawał z kropielnicą miedzianą, pełną święconej wody i intonował po łacinie psalm:

Pokropisz mię hyzopem i będę czysty
Obmyjesz mię i ponad śnieg bielszy się stanę,

– który skojarzy się Wincentemu także ze słowami, jakie śpiewają żałobnicy idący za trumną zmarłego, a które to słowa raz jeszcze powtórzy Wincenty wyciągając rękę „w kierunku dalekiego przestworu”, jakby w geście przebaczenia za popełnione grzechy i uczynione nieszcześcia.

Swój stosunek do zawichości języka polskiego, sposobów mówienia i zachowań werbalnych ujawnia także Żeromski w komedii *Uciekła mi przepióreczka* z roku 1924, kiedy to w Akcie I Kleniewicz naigrywając się ze Smugonia i jego relacji do Celiny Sieniawianki, miejscowej arystokratki, powie: „Co? Pan pewnie mówi do niej – »wasza książęca mość«. Przyznaj no się pan, panie Smugon...” i po chwili, kiedy Smugon nie chce wdawać się w rozmowę, dodaje, pytając Ciekockiego, nauczyciela gramatyki, ale z jawną ironią w stosunku do Smugonia: „Ale ale, znawco mowy ludzkiej, jak mam mówić: panie Smugon czy panie Smugoniu?”, na co prawie obrażony takim zachowaniem Ciekocki odpowiada: „Mów, jak ci serce dyktuje. Najlepiej, żebyś mocniej trzymał język za zębami”; i dodaje, co Żeromski podkreśla „z *cicha*” w didaskaliach: „Za dużo mówisz”, a wskazując oczyma na Smugonia, dodaje: „przy tym” jako niewygodnym świadku tych wypowiedzi.

Sposób zwracania się do konkretnego bohatera świadczy także o jego pozycji w towarzystwie. O pozycji Księżniczki w towarzystwie i osobistym stosunku do mniej innych osób dramatu świadczy także deklaracja Smugonia o tym, jak by nie ośmielił się do niej mówić – na pewno nie tak, jak to robią w tej scenie inni panowie, którzy kwitują swoje zachowanie słowami Ciekockiego: „Dowcipki” i Kleniewicza: „Mówię co złego?”. A administrator Bęczkowski do Księżniczki powie wprost: „Czy pani ma mi coś do rozkazania?”, tym samym dając do zrozumienia, że spełni każde jej – racjonalne – życzenie i żądanie, na co Księżniczka odpowiada: „Pan wie, że nikomu nigdy nic nie rozkazuję”.

O tym, jaki wpływ wywiera Przełęcki na otoczenie, świadczy nie tylko jego wygląd i postura („Robicie z Przełęckiego jakiegoś bożka Apollina” – Ciekocki), ale i sposób jego zwracania się do innych, o co ci mają pretensje, co podkreśla Kleniewicz w kwestii: „Nie podoba mi się to burmistrzowanie Przełęckiego. Przybiera tony jakiegoś nad nami rektora czy dziekana”, a Zabrzeziński dodaje: „Tymczasem

on najwyraźniej »rozkazał«, powtarzam »rozkazał« i mnie, i Radostowcowi, i naszemu historykowi, no i wam...”. Tego sposobu dyspozycji nie przyjmuje do wiadomości Ciekocki: „Cóż mnie mogą obchodzić życzenia albo rozkazy Przełęckiego” i przedrzeźnia mówiących słowami: „Przełęcki kazał... Nie rozumiem!”, nie rozumiejąc, jak ktoś może przyjmować rozkazy od Przełęckiego. A słowa „Mów jak ci serce dyktuje” Ciekocki powtórzy raz jeszcze w scenie z Księżniczką.

Słowo mówione będzie miało ważne znaczenie w edukacji nauczycieli ludowych, realizowane w formie wykładów, w tym wykładów z gramatyki, z czego będzie się naigrywać Przełęcki, opowiadając, jak to Ciekocki wykladał słuchaczom o zawilosciach gramatyki na podstawie zaimka, którzy: „O mało nie płakali całym tłumem wraz ze swym mistrzem...”. W obronę Ciekockiego i jego sposobu zainteresowania słuchaczy językiem polskim weźmie Smugoniowa, mówiąc: „Jest to właściwie wykład wiedzy o naszym języku”, dodając i argumentując to stwierdzenie słowami: „pobudził nauczycieli ludowych do studiów samodzielnych, do pracy nad mową”, tym samym ukazując, jaką rolę odgrywa mowa i język w edukacji i kształceniu najniższych warstw społecznych. Będzie to jednocześnie autorska deklaracja Żeromskiego, która zostanie wyartykułowana w postaci słowa scenicznego, jakie powinna usłyszeć publiczność zgromadzona w teatrze. W tym momencie Smugon chce się pochwalić pedagogicznymi osiągnięciami, dodając, jakie zainteresowanie wzbudzają wykłady i dyskusje o miejscowej gwarze i gwarach innych.

Kiedy wszyscy przedstawiają plany budowy nowej szkoły na zamku w Porębianach, Ciekocki zaznacza, że potrzebuje mieć „widną salę do ustawienia skrzynek z katalogami gwarowymi tej ziemi” oraz do prowadzenia wykładów i rozmów ze słuchaczami, co znów ironicznie Przełęcki kwituje słowami: „Na sposobie zbierania gadania...”.

Do słuchania wykładów i prelekcji publicznych profesora Przełęckiego, przynajmniej publicznie także Księżniczka, która słuchała jego organizowanych w mieście wykładów o regionalizmie oraz konieczności organizowania kursów wakacyjnych. Sam wkład Przełęckiego w ideę edukacji nauczycieli i prostych ludzi skwituje księżniczka w rozmowie z Bęczkowskim, mówiąc o Przełęckim, że jest „głównym inicjatorem inwazji oświatowców na naszą okolicę”. Sposób odnoszenia się Przełęckiego do innych osób, jak i jego ocena tego, co chcą one powiedzieć, zaznacza Żeromski często ironicznymi uwagami Przełęckiego oraz sposobem przerywania wypowiedzi innych, czy komentarzami, na co zwraca mu uwagę Kleniewicz słowami: „Pierwszym warunkiem grzeczności jest to, żeby nie przerywać mowy”.

Podkreśla także Żeromski dla całej intrygi znaczenie wiejskiej plotki, powtarzanej ustnie, szczególnie jeśli chodzi o tzw. sprawy sercowe, kiedy to jedna osoba w zaufaniu coś mówi innej: „skoro jedna w kimś tam zakocha się »szalenie«, zaraz cwałuje do drugiej i opowiada jej pod największym sekretem, do ucha, wszystko,

od góry do dołu. A ta druga..." oczywiście powtarza wszystkim, komu popadnie, czego już Żeromski nie pisze wprost, ale można tego się domyślać, a co potwierdza Przełęcki, mówiąc do Smugoniowej: „paniusia robi plociuchy o tej księżniczce”. W tej scenie z Aktu II Smugoniowa pozwala sobie także na insynuacje, jakoby Księżniczka miała zamiar czynić wyznania Przełęckiemu, a nawet oświadczyć się Przełęckiemu w ruinach zamku owym „czarownym słowem”, które ponoć już padło, czemu Przełęcki zaprzecza, a nawet gdyby tak było, „nie wydałoby melodyjnego oddźwięku”, co na dowód swoich racji Smugoniowa insynuuje, przekonując, iż darowane Przełęckiemu przez Księżniczkę Porębiany, są „pierwszą sylabą tego słówka”.

Sama Smugoniowa, wyznając miłość Przełęckiemu w Akcie II, zwraca uwagę, że także jego styl mówienia ukazał jej różnicę między tym, co reprezentuje sobą Przełęcki, a tym, co reprezentuje ona: „Jakiem pana zobaczyła, jakim posłuchała, co pan tam mówi, jak pan mówi”, a wcześniej, na uwagę Przełęckiego o wyjawieniu swojego miłosnego sekretu, dodaje: „Nie samo tylko gadulstwo było przyczyną mych zwierzeń, zaraz powiem, co jeszcze...”. Cała scena wyznań Smugoniowej jest, zdaniem Przełęckiego, „ckliwym sentymentalizmem”, a Smugoniowa „hymny na moją cześć wyśpiewuje”, co sama zainteresowana potwierdza: „Ja dobrze wiem, co wyśpiewuje i wiem, jako przebiegła kobieta, że wyśpiewuję prawdę”. Dopelnieniem tej sceny jest gest nałożenia dłoni na głowę Smugoniowej i słowa mające odpędzić jej miłość do Przełęckiego, ale jednocześnie jest to jakby obrócenie ról o 180 stopni, bowiem w tym momencie to Przełęcki będzie miał problem sercowy ze Smugoniową, niechcący wyrażając swoje zainteresowanie Smugoniową jako kobietą słowami: „Cóż ja mam począć z prośbą tych czarujących oczu? Co mam powiedzieć tym usteczkom różanym?”. A dalej: „Gdybym wszystko powiedział – nie byłoby dobrze” oraz „Chciałem powiedzieć (...) dlaczego unikałem zawsze rozmowy z panią, dlaczego chciałem wszystko zdeptać, zaszastać nogami, zamazać i zakrzyczeć”, co już jest jawną deklaracją skrywanych uczuć miłosnych Przełęckiego do Smugoniowej. W następnej scenie, kiedy zjawia się Smugon z swoimi pretensjami i podejrzeniami, wydaje się on w sposobie wyrażania się prostakiem i chamem, na co zwraca mu uwagę Przełęcki, a co Smugon kwituje słowami: „Nie umiem mleć językiem tak jak pan. Mówię po prostu od samego dna mojej krzywdy”, nazywając dalej Przełęckiego „apostolem frazesów o względności wszystkiego”.

Bardzo ciekawa jest scena przygotowywania się do przyjęcia ministra, kiedy wszyscy profesorowie uniwersyteccy ustalają, kto i co będzie wówczas mówić, proponując, aby Przełęcki, który „sam wie doskonale”, co ma mówić, może zagajać, a który tak naprawę nic powiedzieć nie ma zamiaru.

Mówi także Żeromski słowami Przełęckiego i Ciekockiego, który „bada mowę ludową”, o roli klechdy i legendy w świadomości ludowej oraz ich wpływach na

świadomość społeczną i historyczną ludu. Przełęcki widzi w tych formach przekazu, poprzez skojarzenia z przeszłością, zacytn nowej rewolty, a Ciekocki traktuje je jak dobro i dorobek kultury ludowej i jak sam mówi: „Ja się znam na legendach ludu. Ja je wszystkie umiem na pamięć”. W scenie z Aktu III o nagłej zmianie stanowiska Przełęckiego wobec odbudowy zamku Bukański powie: „Coś tu wygadywał, deklamatorze?”, nie mając pojęcia, jak i wszyscy inni, że wszystko, co od sceny ze Smugoniem kończącej Akt II będzie mówił i czynił Przełęcki, jest z rozmysłem prowadzoną grą, aby zniechęcić do siebie Smugoniową i ratować jej małżeństwo, kosztem swojej miłości, swojej prawdomówności, wizerunku wspaniałego człowieka i profesora, swojego męskiego honoru, a nawet, jak sam mówi: „Złotą sławę swoją podeptałem”. Nieświadoma tego Smugoniowa z niedowierzaniem stwierdzi, nie wierząc własnym oczom i uszom: „Pan śmie mówić takie rzeczy wobec mnie... wobec tutejszej nauczycielki...” Dalszy rozwój tej sceny pokazuje, że działanie Przełęckiego, jego (celowe i świadome) zaprzeczenia własnym ideałom, wręcz mobilizują profesorów i Księżniczkę do lepszego działania, co podkreśla i deklaruje Ciekocki: „zwiążemy się ustną, a nawet pisaną przysięgą, iż żaden z nas jak ty sprawy nie zdradzi”. A Księżniczka zaskoczona całym obrotem sprawy powie: „Nie wiedziałam, z kim mówię. Do kogo mówię!”.

Oba utwory zostały wystawione na scenie. Dzień przed premierą *Ponad śnieg...*, wieczorem 28 listopada 1919 roku, odbyła się próba generalna z udziałem widowni, którą stanowili zaproszeni goście. Był to jednocześnie pierwszy pokaz Reduty, która jako jedyny teatr w Polsce z tej formy pokazu (brak suflera, brak rampy oddzielającej publiczność od sceny, zrównanie poziomu sceny z poziomem widowni, oszczędna charakterystyka i kostium) uczynił regułą i zasadą dla całej swojej działalności w Salach Redutowych¹⁰. Osterwa określał tę pokazową, przedpremierową publiczność jako „najniewdzięczniejszą, ohydłą”.

Dramat *Ponad śnieg...* miał swoją prapremierę 29 listopada w roku 1919 w trakcie uroczystej inauguracji warszawskiej Reduty, w obecności 294 widzów i nie schodził ze sceny przez prawie sto wieczorów. Sztukę reżyserowali: Juliusz Osterwa i Mieczysław Limanowski, dekoracje wykonał Zbigniew Pronaszko¹¹. Osterwa o tej sztuce tak pisał:

Opatrzność zesłała Żeromskiego, który nam złożył swój utwór *Ponad śnieg*. Uważaliśmy to za zarządzenie Opatrzności. To, że zgłasza się do nas. Przyjęliśmy to i zrazu w wielkiej tajemnicy odbywaliśmy próby w kancelarii dyrektora Lorentowicza, w wielkiej tajemnicy. Wtedy doszliśmy do przekonania, że abyśmy mogli b y ć, nie

¹⁰ J. Szczublewski, *Żywot Osterwy*, Warszawa 1973, s. 146.

¹¹ M. Limanowski, *Był kiedyś teatr Dionizosa*, oprac. Z. Osiński, Warszawa 1994, s. 61.

może nam nikt przeszkadzać. Dlatego usunęliśmy suflera i od tego czasu nie ma suflera¹².

Recenzenci odnotowali co prawda, że „Szczególnie akt pierwszy był prześlizgnięty w dekoracji, melodii i rzeźbie dialogu”, ale jednak są podług nich „Potężne fragmenty w chybionym dziele poety”¹³. Rolę Wincentego grał Juliusz Osterwa, którego grą nieliczni recenzenci byli zachwyceni, opisując to w następujący sposób: „ten cudowny artysta o niezgłębionym bogactwie duchowego rozwoju, mistrzowski jednak wśród hałaśliwego tłumu żołnierzy i nad stołem nie ludzkiej męki aktu drugiego”¹⁴.

Hanna Małkowska, która w tym przedstawieniu grała rolę Helenki, tak wspominała swoją rolę:

Sztuki tej (...), która pozostawała w repertuarze Reduty przez kilka lat, nie znosiłam do tego stopnia, że gdy już w Instytucie dostałam do opracowania rolę Helenki, odpowiadałam krnąbrnie, że nie będę się uczyć tekstu w tak źle napisanej sztuce. Miałam z tego powodu całe przejście z Osterwą. Ostro skarcił mój brak dyscypliny. Wymagał, zupełnie słusznie, aby uczennica pracowała nad materiałem wskazanym przez pedagoga, Dyscyplina, jak nam to wpajał Osterwa, jest podstawą pracy zespołowej¹⁵.

Komedia *Uciekła mi przepióreczka* dostała się na scenę jesienią 1924 roku i była grana w Teatrze Narodowym w Warszawie od dnia premiery 27 lutego 1925 roku¹⁶, odnosząc olbrzymi sukces u widzów i krytyków. Sam Żeromski o roli dramatu współczesnego i tej sztuce pisał w liście do Heleny Romer-Ochenkowskiej: „Twórczość dramatyczna tkwi wciąż w romantyzmie albo czerpie soki i wzory za granicą. Obca jest życiu i życie jest jej obce. Scena nie jest mównicą do tłumów żadnych idei, ducha, nowości, myśli, jakowego nieznanego świata”¹⁷. Sam Żeromski przeżywał prawdziwe dni chwały i to nie tylko w trakcie samej premiery, ale, jak podkreślali krytycy i recenzenci opisujący premierę, w dniu „święta teatru, święta literatury”, kiedy to „ogarnęło nas wzruszenie głębsze, bardziej ludzkie od zwykłych emocji teatru”¹⁸. Wśród obsady znalazły się największe nazwiska znane z historii teatru polskiego: Juliusz Osterwa (Przełęcki), Maria Malanowicz-Niedzielska (Smugoniowa), Stefan Jaracz (Smugon), Ludwik Solski (Kleniewicz), Tekla Trapszo (Księżniczka), Józef Kotarbiński (Wilkosz).

¹² J. Szczublewski, *Żywot...*, s. 142.

¹³ Tamże, s. 147-148.

¹⁴ Tamże, s. 149-150.

¹⁵ L. Muszyńska, *Reduta jako mistyczne zwierciadło świata*, Toruń 2009, s. 91.

¹⁶ S. Pigoń, *Nota redakcyjna*, w: S. Żeromski, *Pisma*, red. S. Pigoń, t. XXIII, *Dramaty 4*, Warszawa 1956, s. 245.

¹⁷ J. Szczublewski, *Żywot...*, s. 275.

¹⁸ Tamże, s. 272.

W Wilnie *Uciekła mi przepióreczka* miała swoją premierę 25 listopada 1925 roku w Sali Miejskiej, a przed przedstawieniem wygłoszono uroczyste przemówienia – w pięć dni po śmierci Żeromskiego¹⁹.

Osterwa w jednym z listów do Żeromskiego opisuje wrażenie, jakie wywarła sztuka na widzach w Poznaniu: „*Przepiórka* zrobiła w Poznaniu głębokie wrażenie. Cisza w słuchaniu, w przyjmowaniu była stale tak ogromna, że wzruszała do łez. Zamiast projektowanych trzech razy graliśmy ją razy dziewięć. Szereg moich znajomych opowiadali mi z dumą, że szereg ich znajomych i oni sami bywali na *Przepiórcie* po kilka razy. Jednocześnie w teatrze konkurencyjnym na występach Ćwiklińskiej były pustki”²⁰. Osterwa wspomina także w korespondencji z Żeromskim premierę *Uciekła mi...* i zapowiada objazd z tą sztuką po innych miastach: „(...) tak i teraz rozpoczynamy swoją działalność »regionalną« od *Przepiórki*. 1 września wyjeżdżamy do szeregu miast. Ja osobiście będę grał w Białymstoku i Brześciu, potem Przełęckiego gra Knobelsdorf [Wilamowski] Kaziu, którego przygotowuję na dalszą drogę (...)”²¹.

Warto w tym miejscu zadać sobie pytanie: Co łączy szczególnie te dwie sztuki Żeromskiego i Redutę oprócz oczywistych związków literacko-teatralnych? Tym łączącym Żeromskiego i Osterwę elementem jest kult słowa – literackiego i scenicznego. Obaj – człowiek pióra i człowiek sceny – doskonale wiedzieli, że słowo jest potężnym orężem w walce z analfabetyzmem, ciemnotą, że słowo padające ze sceny ma moc podwójną – oddziałuje bezpośrednio na przedstawiających sztukę realizatorów i na widzów. O żywym słowie Osterwa napisał w *Raptularzu* w roku 1941: „Jak dusza z ciałem – tak głosomowa jest złączona z ruchomową, tak słowo z ruchem – ruch jest oznaką życia. Więc żywe słowo nie może istnieć bez ruchu tego, który je wypowiada”²².

Zaś pisząc w swoim *Raptularzu* w roku 1945, zwracał się Osterwa do Ministerstwa Oświaty, pragnąc założyć Poradnię Wymowy, która służyłaby wszystkim „którym zależy na posiadaniu poprawnej wymowy – księżom, adwokatom, mówcom, radcom, zarządnikom, urzędnikom” i miałyby za zadanie badanie narzędzi wymowy, dawanie wskazówek, jak należy z nich korzystać oraz jakie ćwiczenia wykonywać oraz kształcić „puczycieli wymowy”, którzy będą pracować w uczelniach powszechnych wiejskich, podmiejskich, miejskich. Głównym celem tych wszystkich działań było „ćwiczyć młode pokolenie w powszechnej prawidłowej wymowie społecznej”²³. W *Raptularzu* w 1940 roku napisał, iż pragnie tak-

¹⁹ M. Limanowski, *Był kiedyś teatr...*, s. 69.

²⁰ J. Osterwa, *List z dn. 20 VII 1925*, w: *Listy Juliusza Osterwy*, red. E. Krasieński, Warszawa 1968, s. 64-65.

²¹ J. Osterwa, *List z dn. 27 VIII 1925*, w: *Listy Juliusza Osterwy*, s. 66.

²² J. Osterwa, *Przez teatr – poza teatr*, oprac. I. Guszpit, D. Kosiński, Kraków 2004, s. 272.

²³ Tamże, s. 371-372.

że, aby jego teatr był *Żywostownią*, *Piękno-słownią* lub *Słowopieknią*, a nie teatrem tradycyjnym²⁴.

A sam Żeromski, widząc jak ważne jest słowo wypowiedziane, propagował nie tylko ideę słowa w swoich utworach, ale także ideę słowa scenicznego – jako tego, które ma oddziaływać na świadomość społeczną i narodową Polaków. Podczas rewolucji 1905–1907 roku to właśnie z inspiracji Żeromskiego odegrano tajnie *Dziadów część III* Mickiewicza w Nałęczowie, a wspominająca tę inscenizację Jadwiga Gardecka²⁵ podkreślała znaczącą rolę Żeromskiego jako tego, który *czytał i wykladał* ideę *Dziadów* zwykłym rzemieślnikom-koszykarzom z okolic Nałęczowa, ledwie umiejącym czytać. To z tymi ludźmi, co podkreślał sam Żeromski, zaproszony do współpracy Józef Gardecki, w tym przedstawieniu odgrywający rolę Konrada, pracował i ćwiczył przeszło pół roku w szopie na polu. Efekt ich żmudnej pracy był taki, że zgromadzona publiczność, a wśród niej Prus oraz Matuszewski, odbierała to przedstawienie tak, że wywierało to głębokie wrażenie na widzach. Jak podkreślił sam Żeromski: „Uprzytomnienie wiejskim słuchaczom tych scen arcydzieła poety w ciemnej jamie, o nagim, gliną zlepionym murze – bez dekoracji, przy blasku lampki naftowej ma we wspomnieniu urok podwójny, tym głębszy, gdy się zważy, że znikła już potęga żandarmów i kozaków, tak wówczas niezłomna i nieposkromiona, a został i zwyciężył sens biednego chłopskiego i rzemieślniczego teatru”²⁶.

Obaj wielcy ludzie sztuki, Stefan Żeromski i Juliusz Osterwa, pozostawili po sobie przemyślenia nad słowem i nad mową, pozostawili wskazówki, jaką drogą może i powinna podążać wielka literatura, pedagogika, sztuka teatru, sztuka aktorska, sztuka słowa pisanego i sztuka żywego słowa. Dlaczego więc dzisiaj, w czasach tak olbrzymiej degradacji słowa i mowy, twórcy i artyści, ludzie pióra i ludzie sztuki, którzy winny nieść ową tradycję pięknego mówienia i pięknego słowa, nie potrafią lub nie chcą powrócić na drogę, która już została wytyczona?

²⁴ Tamże s. 274.

²⁵ J. Gardecka, *Zasypane gruzami. Wspomnienia o Józefie Gardeckim*, Warszawa 1963, s. 22-23, 36. Za: J. Kozłowski, *Życie teatralne proletariatu polskiego 1878–1914*, Kraków 1982, s. 116.

²⁶ S. Żeromski, *Snobizm i postęp*, Warszawa – Kraków 1923, s. 105-106. Za: J. Kozłowski, *Życie teatralne proletariatu polskiego 1878–1914*, Kraków 1982, s. 117.



Dom Quakers w Brukseli, architekt Georges Hobe, 1899

Urszula Górską

(Warszawa)

„DWAJ CI BOGOWIE, DWA TE DUCHY
TOCZĄ WE MNIE BÓJ ZACIĘTY”
- O NOWOCZESNEJ ŚWIADOMOŚCI
STEFANA ŻEROMSKIEGO
NA PODSTAWIE JEGO *DZIENNIKÓW*

Dzienniki Stefana Żeromskiego, pisane w latach 1882–1891, stanowią fascynującą połączenie zapisków osobistych, rozważań ideologicznych, dziennika pisarskiego i intymnego, stanowiąc tym samym unikatowy dokument epoki oraz doskonały obraz mentalności całego pokolenia młodych inteligentów warszawskich w latach osiemdziesiątych XIX wieku. *Dzienniki* można zatem postrzegać jako zapis „dramatu życia ideologów nowoczesnych”¹ w Warszawie. Dzięki temu, że pisarz przyjął strategię całkowitej otwartości, możemy dowiedzieć się wielu rzeczy nie tylko na temat sporów ideologicznych, umysłowych ówczesnej młodej inteligencji postępowej, ale również na temat codzienności ich życia – zainteresowań, obyczajów, rytuałów ściśle intymnych.

Dzienniki, pomimo tego, że były pisane na przestrzeni 9 lat, traktuję jako dzieło synchroniczne, gdyż problemy, wokół jakich krąży rozważania Żeromskiego, są stałymi punktami w jego całej twórczości: kwestia cielesności, poszukiwania własnej tożsamości, dezintegracji wewnętrznej, rozerwania pomiędzy cielesnym pożądaniem a wiarą w niezmiennie ideały. Pomimo tego, że stosunek autora do kobiet czy jego strategia dyskursu miłosnego przeżywały swoje różne fazy, to jednak samo jądro tych problemów pozostawało niezmiennie przez cały okres prowadzenia *Dzienników*. Poczucie rozdwojenia pomiędzy prawami cielesności a ideałami umysłu/duszy zaznacza się już we wpisie z drugiego września 1882 roku, czyli na samym początku intymistycznej drogi młodego autora i trwa aż do wpisu z drugiego września 1890 roku, kiedy to pisarza nachodzą typowe dla niego wątpliwości:

¹ S. Wojciechowski, *Moje wspomnienia*, T. 1, Lwów 1938, s. 27.

Nadmiar namiętnych uniesień sprowadza do serca gorycz i znudzenie, sto razy gorsze od braku kobiety. (...). Jest w człowieku ogromny kawał świni. Bo z kobietą tak inteligentną, tak znającą świat, z którą można prowadzić rozmowy mające pożytek w sobie, mówić o głupstwach, wyciągać z niej pornografią (...), mogąc mówić o Szekspirze, mówić o spodniach i babskich majtkach – nie jestże idealnym świństwem?²

W latach osiemdziesiątych XIX wieku prądy pozytywistyczne krzyżowały się u nas z prądami romantycznymi. Pozytywistyczny kult rozumu i nauki, darwinizm, naturalizm i materializm historyczny podważał wprawdzie dogmaty wiary, ale wyobraźnia pozostawała pod wpływem romantyków. Pokolenie Żeromskiego było tym pokoleniem, które choć starało się realizować ideały pozytywistycznego samorozwoju, to jednocześnie dorastało w kulcie kultury i literatury polskiego romantyzmu, co stworzyło specyficzny dysonans w jego światopoglądzie i rozumieniu rzeczywistości.

Owe antynomie i aporie światopoglądowe przekładały się również na dyskurs erotyczny, stosunek do kobiet, miłości, seksualności i cielesności. Z jednej strony, typowe dla młodego autora było – co świetnie ukazują *Dzienniki* – romantyczne uwznioślenie i idealizacja kobiety, a z drugiej strony zaskakująca wulgaryzacja sfery cielesnej, bezpośredniość opisu erotycznego, zapis licznych schadzki i prostytutek, traktowanie seksualności jako rozładowania napięcia wewnętrznego.

Nieustanne „bycie-pomiędzy” duchem a ciałem, naturalizmem a romantyzmem, zmysłowością a ideą decyduje o oryginalności polskiego autora na tle ówczesnej literatury. Nieprzypadkowo tytuł pierwszego szkicu powieściowego Żeromskiego brzmiał *Romantyk realizmu*, a Jerzy Kądziera, znawca twórczości pisarza, określił pisarza jako „Hamleta dzisiejszego”³. Owo zawieszenie autora pomiędzy stanem wiecznego hamletyzowania, ciągłych wątpliwości co do kierunku własnego rozwoju i sensu twórczości pisarskiej a pragnieniem zmysłowego odczuwania życia świetnie ukazał Stanisław Brzozowski w tekście o autorze *Popiołów*. W pisarstwie Żeromskiego dostrzegał on oryginalną syntezę romantyzmu i realizmu, cierpienia i euforii, duchowości i zmysłowości, erotyki i intensywności: „Upaja się tęsknotą, widokami szczęścia, w których upojenie i męka zlewają się w jedną ekstazę rozkoszy utraconej. Intensywność odczucia życia, najdrobniejszych szczegółów jego przekracza tu zwykłą miarę”⁴.

Owa intensywność odczuwania jest w *Dziennikach* nieustannie kwestionowana przez metodę bardzo świadomej autoanalizy, zdystansowanego opisu i ironii. Nie tylko emocje, uczucia i myśli są skrupulatnie analizowane, ale również wszystkie aspekty cielesności, stany zdrowia, choroby, bólu fizycznego. Autor nie

² S. Żeromski, *Dzienniki*, opr. i przedmowa J. Kądziera, t. 6, wyd. 2 uzup., Warszawa 1966, s. 254.

³ J. Kądziera, *Młodość Stefana Żeromskiego*, Warszawa 1979, s. 207.

⁴ S. Brzozowski, *Współczesna powieść i krytyka literacka*, Warszawa 1971, s. 143.

cofa się przed opisem najbardziej wstydlivych anomalii i doznań fizycznych, jak chociażby wrzodu na pośladku czy upojnych nocy z Heleną.

Zdaniem Anthony'ego Giddensa, jednym z przejawów nowoczesnego stosunku do ciała jest jego kontrola, autokontrola, opisywanie jego stanów, diagnostyka, dietetyka itp.⁵. Ciało, jak pisze Michel Foucault w *Historii seksualności*, jest w centrum uwagi nowoczesnej „władzy”, która chce uczynić z niego ciało posłuszne, kontrolowane, zdyscyplinowane, gdyż tylko pohamowanie własnego pragnienia seksualnego umożliwi realizowanie ścieżki samorozwoju. Inaczej człowiek staje się, tak jak w micie o Don Juanie, autodestrukcyjny: „wbrew sobie owdądnięty mrocznym obłędem seksu”⁶.

Dlatego, aby rozładować nieustanny, podświadomy przymus seksualny, powstała w XIX wieku dziedzina *scientia sexualis* – „naukowy” obraz ludzkiej seksualności sprowadzony do katalogu wszystkich odchyłeń od normy – perwersji, zбочeń, psychoseksualnych wynaturzeń. Jak podkreślił Foucault, owa *scientia sexualis*, XIX-wieczny dyskurs seksualny, okazuje się nowoczesnym typem *ars erotica*, której podstawą stała się:

(...) przyjemność z prawdy o rozkoszy, przyjemność z jej poznawania, z wystawiania na pokaz, z odkrywania, fascynowania się jej oglądaniem, mówienia o niej, podbijania za jej pomocą i zdobywania innych, zwierzania w jej sekrecie, wydzierania podstępem – oto specyficzna przyjemność płynąca z dyskursu prawdy o przyjemności⁷.

Dzienniki Żeromskiego są również, moim zdaniem, takim zapisem kontroli i analizy stanów własnej cielesności. Jest ona jednym z podstawowych tematów wokół których krążą intymne wyznania autora wewnętrznie rozdwojonego pomiędzy silnym pragnieniem seksualnym a frustracją wynikającą z niemożności pohamowania swojego apetytu:

Diabły namiętności rozpychają rogami każdy mój nerw. Królestwo, królestwo za kobietę zdrową, a zdolną wytrzymać dziesięć choćby ofiar całopalnych! (...). Szelest sukni kobiecej, widok kształtu piersi, dotknięcie ręki, kształt pończoszki, rysunek jakikolwiek – sprawiają, że żyły jak grube baty wychodzą mi na czoło i podobnym się staję do dzikiego zwierzęcia, nie do nauczyciela rzeczy tak niewinnych jak literatura⁸.

⁵ A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość*, tłum. A. Szulżycka, Warszawa 2007, s. 79.

⁶ M. Foucault, *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, Gdańsk 2010, s. 35.

⁷ Tamże, s. 55.

⁸ Wpis z 20 listopada 1888 roku, w: S. Żeromski, *Dzienniki*, dz. cyt., t. 5, s. 303.

Jak podkreśla Giddens, cechą charakterystyczną nowoczesnych zapisów intymnych jest narracja z perspektywy chłodnego, niezaangażowanego, cynicznego bądź nawet kpiącego obserwatora własnej cielesności. Prowadzi to w efekcie do schizoidalnych stanów dysocjacji ciała i świadomości⁹. W *Dziennikach* często pojawia się taki dyskurs rozpadu pomiędzy cielesnością a intelektem. Dezintegracja okupiona jest u Żeromskiego silnym poczuciem wstydu i wstrętu do samego siebie, co, zgodnie z teorią Giddensa, pochodzi z poczucia chaosu wewnętrznego, dominacji aspektu fizycznego, a w konsekwencji prowadzi do zerwania spójności własnej narracji tożsamościowej. Wstyd bierze się z niemożności sprostanienia oczekiwaniom, jakie stawia ideał *ego*¹⁰, który przejawiał się u Żeromskiego w postaci „mitu” pisarza zaangażowanego, oddanego w swojej twórczości najważniejszym problemom kraju i społeczeństwa. Owa „wewnętrzna” schizofrenia widoczna jest zwłaszcza w zapisie z 27 maja 1887 roku:

Fatalny był wczorajszy dzień. Jakież obrzydliwy! A jednak pomimo tego obrzydzenia, pomimo samowiedzy, że takie on zostawi wspomnienie – rzucasz się w błoto? (...). Siedzę w kawiarni na Szpitalnej ulicy, myślę poważnie – nagle napada po prostu nieodparta, nieprześlądana, nachalna chęć, popęd, namiętność, potrzeba niemal zbrukania się, zbezczeszczenia. Jestem spokojny – a te dreszcze gwałtowne wstrząsają mną całym. Bez woli, bez chęci idę, nasunąwszy kapelusz na oczy. Pierwsza spotkaną biorę i... idziemy. Jest to mus i konieczność, jakiej nie zdołają zniszczyć ani religia, ani moralność, ani perswazja, ani siła woli. Boisz się samego siebie – a upadasz. Niezgaszony węgiel, żarzący się wiecznie¹¹.

Choć ten dualizm ciało/umysł czy ciało/dusza może nam się wydawać anachroniczny i nienowoczesny, to jednak całkowicie świadome uwikłanie autora *Popiołów* w różne horyzonty i często ze sobą sprzeczne projekty egzystencjalne (od romantyka, Don Juana, hedonistę, dekadenta przez pozytywistę, socjalistę, patriotę itp.) wydaje się bardzo nowoczesnym doświadczeniem siebie i świata. Owa Kierkegaardowska „możliwość wolności”¹² – poza oczywistą funkcją autokreacji – prowadzi również do silnego lęku przed utratą ciągłości tożsamości i brakiem zakorzenienia w rzeczywistości.

Próby rzucenia się w wir wydarzeń i lęk przed byciem przez nie zmiażdżonym, gra w teatrze codziennego, świadomość własnej cielesności i pragnień, używanie specyficznych dyskursów miłosnych w zależności od sytuacji i odbiorcy, planowanie indywidualnej trajektorii życia¹³, uwikłanie w wielość projektów egzy-

⁹ A. Giddens, dz. cyt., s. 84.

¹⁰ Tamże, s. 94.

¹¹ S. Żeromski, *Dzienniki*, dz. cyt., s. 303.

¹² S. Kierkegaard, *Pojęcie lęku*, tłum. A. Dżakowska, Warszawa 1996, s. 109.

¹³ A. Giddens, dz. cyt., s. 98-150.

stencjalnych, eksperymentowanie z własnym życiem, silne stany lękowe, poczucie nieadekwatności i wykorzenia społecznego, precyzyjna autoanaliza własnej osobowości, świadomość rozsadzenia integralności ciała i umysłu – te wszystkie punkty składają się na nowoczesne dylematy jednostki myślącej i wszystkie z nich dają o sobie znać w młodzieńczych *Dziennikach* Stefana Żeromskiego. Dlatego też dzieło to wydaje się wciąż aktualne w swojej wymowie, a jego erotyczny dyskurs i strategie miłosne były wypadkową nowoczesnego uwikłania w życie, w wielość projektów egzystencjalnych, we własną cielesność i zmysłowość, której intelekt nie był w stanie do końca opanować: „Gorąco rozwija we mnie skłonność do jamorów. Na wspomnienie kobiety, form ciała jej, na widok jakichkolwiek buczków, pończoch, majtek – krew bulgoce we mnie. A tu... ani jednej...”¹⁴.

Jednak nie tylko wokół problemu ciała krążą rozważania młodego autora. Kwestia cielesności przynależy raczej do fundamentalnego w *Dziennikach* pytania o własną tożsamość, która staje się tu projektem refleksyjnym, autoanalitycznym, samoświadomym: „Ja nie rewolucjonista, ja – to nie czyn. Ja (...) – to refleksja, ja – to psychologiczne gmeranie, poetyczne ślamazarstwo, czułościowiec, romantyk w kapeluszu pozytywisty, ja – to człowiek z ubiegłego pokolenia, zabłąkany w pokolenie dzisiejsze, ja – to krok w tył, ja – to dziś zero, ja – hamletyk, hamletyk i jeszcze raz hamletyk...”¹⁵. W *Dziennikach* nieustannie padają pytania dotyczące własnego „ja”, celu życia, sensu, ambicji pisarskich. 14 maja 1887 roku autor zapisał: „Nieustannie, dniem i nocą, zajęty rozmową czy czytaniem książki, uczeniem się, czy leżąc beczynnym w łóżku – gorączkowo, to gwałtownie, to spokojnie, to z goryczą, to z przebaczeniem rozmyślam nad sobą”¹⁶.

Poczucie wewnętrznego rozdarcia towarzyszyło Żeromskiemu prawie przez cały czas pisania *Dzienników*, co stanowiło świadectwo nowoczesnego doświadczenia własnej osobowości jako chaosu niespójnych i nieprzystających do siebie elementów. W perspektywie rozważań Anthony’ego Giddensa czy Marshalla Bermana¹⁷ nowoczesność jest procesem życia będącym nieustannie w toku, *in progress*, który nigdy nie poddaje się stagnacji ani zastoju. To oznacza otwarcie na nieskończoną ilość możliwości i projektów często ze sobą wzajemnie kolidujących. Jak pisał Jerzy Franczak:

Nowoczesność to dysharmonia sfer, naprzemiennie zastyganie i niszczenie, stabilizacja i transgresja, ład i anarchia. Człowiek nowoczesny, rozdarty wewnętrznie, dotknięty traumą, naprzemiennie rewolucjonista i konserwatysta, pozostaje w pewnym sensie wrogiem nowoczesności. (...). Radości z uwolnienia od pozorów towarzyszy jak

¹⁴ Zapis z dn. 28 VII 1887, w: S. Żeromski, *Dzienniki*, dz. cyt., t. 4, s. 132.

¹⁵ Tamże, t. 3, s. 14-15.

¹⁶ Tamże, t. 3, s. 280.

¹⁷ M. Berman, *Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu: rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, tłum. M. Szuster, Kraków 2006.

cień lęk, niepewność życia w świecie odczarowanym, pragnieniu objęcia nieograniczonych możliwości nowoczesnego doświadczenia – tęsknota za trwałymi, czytelnymi wartościami, fascynacji przemijającą, ulotną i przypadkową stroną dzieła sztuki – dążenie do wartości wiecznych i niezmiennych¹⁸.

Ten rozłam na fascynację życiem nowoczesnym, szybkim, niespójnym, mentalnym i na jednoczesną tęsknotę za wzniosłością wiecznych ideałów stanowi fundamentalny problem nowoczesności, tak jak to ujął Charles Baudelaire w *Malarzu życia nowoczesnego* z 1863 roku przy opisie ideału piękna jako syntezy wieczności i ulotności¹⁹. W *Dziennikach* Żeromskiego również jednej strony dostrzegamy fascynację miejskim życiem, jego nocnymi rozrywkami, kawiarniami, tłumem i kobietami lekkich obyczajów, z drugiej zaś strony tęsknotę za wielkimi ideami, romantycznymi wartościami, ideałem duchowości i sztuki. W dodatku Warszawa lat osiemdziesiątych XIX wieku była miejscem krzyżujących się prądów politycznych, artystycznych, idei patriotycznych, socjalistycznych, syjonistycznych, emancypacyjnych, pozytywistycznych itd. Ten rynek idei był wielkim rynkiem możliwości egzystencjalnych i projektów tożsamościowych, co, choć prowadziło do wolności wyboru, przynosiło także lęk i poczucie chaosu: „Świat wypełnia się możliwymi, w sensie eksperymentalnych gier, jakie może teraz zacząć jednostka, sposobami bycia i działania”²⁰.

Dzienniki ukazują pokolenie przedstawicieli młodej inteligencji w wielkim mieście na rozdrożu przeróżnych ideologii, stylów i map życia, którzy próbują przyjąć jakieś stałe wytyczne, co w nowoczesnym świecie wielu możliwości musi zakończyć się niepowodzeniem. Świat jednak jawi się jako rozbity i chaotyczny, pozbawiony umocowania w tradycyjnych wartościach i przedpozytywistycznej wizji świata. Językiem opisu takiej rzeczywistości jest w *Dziennikach* styl impresjonistyczny, opisujący ulotne, przemijające wrażenia, fragmenty dnia codziennego, zmysłowe chwile i erotyczne doznania.

Co ważne, erotyzm w *Dziennikach* staje się jednym z głównych narzędzi auto-poznania. Tutaj cielesność, seksualność to aspekt relacyjny, ważny wymiar egzystencji, istotny sposób przeżywania, doświadczania siebie i świata. Jak pisał Bataille, jedną z cech dystynktywnych nowoczesnego stylu życia jest ekspansja erotyki, fascynacja nią²¹, dlatego też doświadczenie cielesności zostaje włączone do eksploatacji pisarskich poszukiwań także u Stefana Żeromskiego.

¹⁸ J. Franczak, *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej*, Kraków 2007, s. 542-543.

¹⁹ C. Baudelaire, *Rozmaitości estetyczne*, tłum. J. Guze, Gdańsk 2000, s. 340.

²⁰ A. Giddenes, dz. cyt., s. 108.

²¹ G. Bataille, *Doświadcze wewnętrzne*, tłum. O. Hedemann, Warszawa 1998.

Figurą narracyjną, która pojawia się często w *Dziennikach*, jest wojna z samym sobą. Walka z własnym pożądanym staje się u Żeromskiego typową relacją agoniistyczną na wzór grecki, polegającą na walce między dwoma stronami własnej osobowości: racjonalną, umiarkowaną a rozwiązłą: „Przeciwnicy, których jednostka powinna pokonać, nie tkwią po prostu w niej, ani nie są tuż obok. Stanowią jej część”²². Z kolei wpis pod datą 2 września 1882 doskonale ukazuje poczucie nieadekwatności i dezintegrację osobowości pisarza, który poprzez symbolikę słowiańską próbuje określić stan swojego umysłu:

Cała moja istota wewnętrzna składa się z dwu natur, z dwu duchów niejako, z Czern- i Biełoha. Jedna z tych natur wzniosła, jeden duch unoszący mię niekiedy w błogosławione szczęścia krainy na skrzydłach poezji, duch czyniący mię zdolnym do poświęcenia, pozwalający mi kreślić bogate obrazy przyszłości (...), duch w ogóle czyniący mię człowiekiem, jakim człowiek być powinien (...). A druga... druga natura (...) na miejsce poświęcenia przedstawiająca zysk osobisty, na miejscu uwydatnionej w boskich kształtach przez Biełboha cnoty niewinności rozpasaną ze śmiechem szatańskim na ustach – rozpustę... Dwaj ci bogowie, dwa te duchy toczą we mnie bój zacięty, bój wściekły i nigdy, nigdy jeden drugiego zwyciężyć nie może. I dalej jednak: Ach! Gdyby to Biełboh odniósł zwycięstwo!

Zgodnie z myślą grecką, którą dogłębnie analizuje Foucault, utrzymywanie żądz na wodzy obecne jest tylko u ludzi wybitnych, którzy odebrali najlepsze wychowanie i których celem jest dążenie do doskonałości. Rozwaga (*sofrosyne*) to ład i wewnętrzne panowanie nad przyjemnościami i nad żądzami. Natomiast *enkrateia* to aktywna forma panowania nad sobą, która pozwala, dzięki sile rozumu, opierać się pokusom oraz mieć władzę nad pragnieniami i przyjemnościami²³. Każde odstępstwo od tych zasad wtrąca Żeromskiego w otchłań rozpacz, wstrętu do siebie, poczucie zniewolenia przez seksualność:

Przed namiętnością ustąpiło wszystko. Żadnej książki nie miałem w tym tygodniu w ręku. Nie dbam o nic. Podobno wyglądam obrzydliwie, schudłem i żółkłem (...). Doznaję wszystkich walk aniołów cienia i światłości. Zdaje mi się, że jestem sam zmieniony w ducha cienia. Dusza moja nie umie się już pokłonić przed żadnym z frazesów, które ludzie nazywają – cnotą. Jakaż ruchoma granica między złem i dobrem! Potrafię uanielić wszelką potworność, bo kocham cień. Chciałbym na wszystko, co święte i dobre położyć dłonie hańby dlatego, że święte i dobre nie do mnie należy. O, jakaż boleść, jaka siła i jaka potworność jest w zazdrości!²⁴

²² M. Foucault, dz. cyt., s. 156.

²³ Tamże, s. 154.

²⁴ Wpis z 9 października 1885 roku, w: S. Żeromski, *Dzienniki*, dz. cyt., t. 2, s. 303.

Nadeszła mię znów nieszczęsna choroba, zjawiająca się periodycznie: zwierzęcość. Darłem na sobie ubranie z wściekłości, wysilałem się. Przeszło jednak wszystko szczęśliwie, bez oddania długów naturze, a pieniędzy tym istotkom nikczemnym, wypełniającym straszliwą rolę społeczną, rolę naczynia, rolę spluwaczki. Dawno już nie było listu. Niewart go jestem, szczególnie teraz... Czuję się jak po wielkim bólu głowy. Są to rzeczywiście paroksyzmy, które opuszczają mię znów na jakie 2 miesiące. Jakby fatum, zsyłało na dobitkę okazy prostytucji tak pociągające szykiem, elegancją, tą straszną elegancją prostytutek... Boże, Helu – ratujcie!²⁵

Z *Dzienników* wylania się podmiot rozrywany przez sprzeczne siły – z jednej strony, przez cielesność/zwierzęcość/libido, które prowadzą do poczucia zawodu, wstrętu w stosunku do siebie samego, a z drugiej strony, przez romantyczne porwy, mechanizm idealizacji kobiet i swojego do nich stosunku, wiarę w wieczne, niezienne wartości, jak miłość, wolność ojczyzny czy wielka sztuka. To skrzyżowanie kolidujących ze sobą pragnień tworzy indywidualność twórczą Żeromskiego, a jednocześnie jest obrazem nowoczesnej świadomości polskiego artysty uwikłanego w ideały polskości i romantyzmu.

Podmiot tekstu *Dzienników* jest więc konstruktem nieprzejrystym, skłębionym semiotycznie w nieskończonej grze masek i iluzji. Wychowanie w duchu romantyzmu, ale również późniejsza fascynacja naturalizmem francuskim, wpłynęły na wybór określonych strategii pisarskich w dyskursie miłosnym. Na ile Żeromski z pełną świadomością przyjmował maskę trubadura/Don Juana/hedonistycynika/romantycznego kochanka, o tym nigdy się nie dowiemy, lecz biorąc pod uwagę inteligencję i czytanie pisarza, możemy zakładać, że często w swoich *Dziennikach*, w sposób zamierzony, żonglował męskimi maskami gry miłosnej. Przeglądając jego zapiski, od tych najwcześniejszych do tych z 1891 roku, czyli do momentu ślubu z Oktawią z Rodkiewiczów, możemy wyróżnić poszczególne role, w jakie Żeromski się wcielał niejako „na oczach” czytelników. Role te w szerszym kontekście kulturowym nie wydają nam się niczym szczególnym czy oryginalnym, gdyż postaci romantycznego kochanka/hedonisty/przyjaciela czy trubadura są mocno osadzone w kulturze od czasów średniowiecza poczynając, po dzisiejszą kulturę popularną z jej przeróżnymi wzorcami męskich ról²⁶.

W świetle rozważań Kierkegaarda styl życia Żeromskiego wahał się pomiędzy tzw. „byciem estetycznym” à la Don Juan, czyli ekstrawertycznym używaniem życia, rozkoszowaniem się momentem pozbawionym ciągłości²⁷, a „trybem etycznym” – ideologicznym projektem egzystencji, wiernością samemu sobie, poczu-

²⁵ Wpis z 13 czerwca 1886 roku, w: tamże, s. 178.

²⁶ Kalejdoskop ról miłosnych, w które wcielał się Żeromski, przedstawiłam w czasopiśmie „Literacje” 2011, nr 21. Zob. tamże: U. Górską, „Dziś z aniołami – jutro z szatany!” – o erotycznym dyskursie „Dzienników” młodego Żeromskiego.

²⁷ S. Kierkegaard, *Albo – albo*, tłum. K. Toeplitz, t. 2, s. 240.

ciem wewnętrznej moralności. To rozbieżność nieraz doprowadzało pisarza do, jak sam pisał, rozpaczki bądź długotrwałej melancholii, która, według Kierkegaarda, miała być właśnie zawsze konsekwencją braku spójności wewnętrznej i przyjęcia postawy estetycznej²⁸. Zgodnie z „hierarchią” typów osobowości duńskiego filozofa, nasz pisarz zajmowałby tam prawdopodobnie miejsce „estetyka refleksyjnego” – ostatnie stadium postawy estetycznej – czyli jednostki posiadającej świadomość swoich wyborów, lecz nieustannie wahającej się pomiędzy sferą zwierzęcej zmysłowości a tęsknotą za wielką ideą:

Gdy ukazało się dno flaszki – zaczęła się bachanalijka *à la* Caligula. Rozebrano damy do koszulek (...) i urządzono posłania na ziemi. Wreszcie upadają na posłanie i kojarzą się wśród chichotu ten z tą, to znów z drugą na przemiany. Dziewczyny szaleją, domagają się tych szalonych, brudnych uścisków, kuszą. (...) sam dołączyłem do tej kupy nie gnoju, nie zwierząt, nie robactwa – lecz ludzi. Orgia ta miała się skończyć w nocy (...). Nie mogłem usnąć, czując obok siebie gorące, drgające, namiętne ciało Władki (...). Zwierzęca namiętność zmusza cię do ulegnięcia tym pełnym ramionom, ręką okrągłym a otaczającym namiętnie twoją szyję. Śpi a drży cała, podsuwa się i poddaje, i budzi się na dziką radość chuci (...). Użyły! Ośmnaście razy summa summarum – czyli dziewięć na jedną. Wstałem: nagie ciała śpiących, spodnie, koszule, szelki, spódnice, gorsety, krawaty, kapelusze, trzewiki, mundury, pończochy, butelki, niedopałki papierosów, szpilki – wszystko to leży na podłodze, na stołkach, pomieszane, powalane, zgniecione; w pokoju zaduch, zapach kwasu karbolowego, dym, oddech wódki, siarkowodór. (...). Gdzie jesteś, moje czyste serce?²⁹

Podsumowanie: *Dzienniki* są, moim zdaniem, unikatową pozycją w literaturze polskiej ze względu na ich niespotykaną otwartość w dziedzinie opisu erotycznego, relacji z kobietami, cielesności, seksualności w każdym jej wymiarze. Uwikłanie podmiotu tekstu w przeróżne, sprzeczne ze sobą wizje własnej osobowości, projekty samorozwoju, pragnienia i wartości ukazują nowoczesną świadomość w swoim poszukiwaniu tożsamości i drogi życia w kraju zdominowanym przez splót różnych ideologii – od narodowyzwoleńczych, postromantycznych, pozytywistycznych przez socjalistyczne.

Intymistyka Żeromskiego jest więc obrazem życia i świadomości polskiego inteligenta pod koniec XIX wieku w dużym mieście Europy Środkowej, u wrót pędzącej nowoczesności.

²⁸ Tamże, s. 253-258.

²⁹ Wpis z 6 maja 1888 roku, w: S. Żeromski, *Dzienniki*, dz. cyt., t. 5, Warszawa 1965, s. 79-80.



Edward Burne-Jones (1833-1898), Aniol grający na flecie

Anna Sobiecka

(Słupsk)

ŻEROMSKI W LABORATORIUM DRAMATU JULIUSZA OSTERWY

Określenie „laboratorium teatru” odsyła nas przede wszystkim do Instytutu Reduty oraz jego twórców – Juliusza Osterwy i Mieczysława Limanowskiego – jako jednego z pierwszych na polskim gruncie eksperymentalnych zespołów artystycznych, poszukujących w trakcie przygotowań kolejnych przedstawień określonych metod pracy z tekstem dramatycznym oraz aktorem¹. W działalności Reduty Zbigniew Osiński zauważa wszystkie podstawowe cechy teatralnego laboratorium, to jest nieograniczony czas prób teatralnych, aspekt badawczy nierozdzielnie towarzyszący działalności artystycznej oraz równoległość prac eksperymentalno-studyjnych, nie zawsze kończących się nowym przedstawieniem². Obok różnorodnych metod związanych bezpośrednio z poszerzaniem techniki pracy aktora Reduta wypracowała także swoisty sposób pracy z tekstem dramatycznym (laboratorium dramatu)³.

Głównym „analitykiem” Reduty przez wszystkie lata jej funkcjonowania pozostawał profesor Limanowski – z zawodu geolog, z zamiłowania artysta teatru – prowadzący zarówno w Teatrze Reduty, jak i w Instytucie, próby analityczne dzieł przeznaczonych do teatralnej realizacji (tzw. „rozbiory analityczne”), ćwiczenia inscenizacyjne, bazujące na wynikach analizy tekstu oraz analizy postaci, ćwicze-

¹ Pamiętać również trzeba o innych zespołach studyjno-laboratoryjnych dwudziestolecia międzywojennego, jak chociażby o Teatrze Studya Stanisławy Wysockiej (funkcjonującym w Kijowie w latach 1916–1918), warszawskim Teatrze Powszechnym Mieczysława Limanowskiego (1915) oraz Polskim Studio Sztuki Teatru im. A. Mickiewicza Limanowskiego (1919), poprzedzającym bezpośrednio założenie Reduty, czy wreszcie najlepiej rozpoznawalnym Teatrze Laboratorium Jerzego Grotowskiego. Zarówno Teatr Studyo Wysockiej, jak i Reduta bezpośrednio odwoływały się do osiągnięć Konstantego Stanisławskiego oraz jego Moskiewskiego Teatru Artystycznego, m. in. w zakresie pogłębionej oraz wielostronnej analizy tekstu dramatycznego czy niezwykle długich próby analitycznych.

² Por. Z. Osiński, *Instytut Reduty jako laboratorium teatralne*, „Pamiętnik Teatralny” 1999, z. 2, s. 16 czy tenże, *Samotność Osterwy. Co dalej w badaniach nad Redutą?*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty”, 2002, nr 1-2.

³ Por. Z. Osiński, *Analiza tekstu w Reducie*, w: tegoż, *Pamięć Reduty. Osterwa. Limanowski, Grotowski*, Gdańsk 2003.

nia kontaktu między partnerami, jak również czytanie tekstów dramatycznych⁴. Samo pojęcie „analizy” oznaczało w systemie Reduty zespolone uzgodnienie w pojmowaniu danego utworu oraz jego postaci:

Zrozumienie sensu (w starym teatrze często tego brak) nie intelektem, lecz czuciowym wnikaniem przy pomocy fantazji artystycznej, umotywowanej ustalonymi punktami zasadniczej intencji autora tekstu. Upodobanie stanu twórczego aktora do stanu twórczego autora.⁵

Jak zauważa Osiński, na pierwszym miejscu w Reducie konsekwentnie stawiany był zawsze utwór dramatyczny oraz jego autor. Dotarcie do „ducha utworu”, a zarazem „ducha autora”, było podstawowym celem pracy nad przedstawieniem, co wielokrotnie podkreślał w swoich wypowiedziach Mieczysław Limanowski⁶. Intuicyjne czytanie dramatu metodą „w głąb” stawiało punkt wyjścia do jego teatralnej transpozycji. Różne poziomy pracy analitycznej (próby analityczne, walcowanie, szkicowanie, próby sytuacyjne, cyzelowanie, wreszcie pokazy wobec widzów) oznaczały także niezwykle poszanowanie dla tekstu i autora, wsłuchanie się w jego głos pośredni czy też bezpośredni⁷. I tu wreszcie pojawia się osoba autora – Stefana Żeromskiego, dramaturga niezwykle istotnego dla poczynań artystycznych Reduty, zwłaszcza dla jej głównego reżysera i aktora zarazem Juliusza Osterwy⁸.

Niniejszy tekst ma na celu przybliżenie wzajemnych relacji czy nawet fascynacji obu twórców, które kształtowały się na przestrzeni lat 1913–1925, a więc pomiędzy pierwszą nieudaną próbą wystawienia przez Osterwę *Sułkowskiego* w warszawskim Teatrze Rozmaitości (1913) a śmiercią Stefana Żeromskiego. Jak przypomina Wojciech Natanson, powołując się na świadectwo Jerzego Zawieyskiego, w gabinecie Osterwy w czasie jego dyrekcji w Teatrze Narodowym i tuż przed prapremierą *Przepióreczki* (1924) wisiał nie tylko portret Żeromskiego, ale także

⁴ Por. Aneks 2. *Program Instytutu Reduty w Warszawie 1924-1925 według zapisu Edmunda Wiercińskiego*, w: Z. Osiński, *Instytut Reduty jako laboratorium teatralne*, dz. cyt.

⁵ Tamże, s. 53.

⁶ Por. M. Limanowski, *Duchowość i maestria. Recenzje teatralne 1901-1940*, zebrał i opracował Z. Osiński, Warszawa 1992, tenże, *Był kiedyś teatr Dionizosa*, wstęp, wybór i opracowanie Z. Osiński, Warszawa 1994 oraz *Mieczysław Limanowski, Juliusz Osterwa. Listy*, opracował i wstępem opatrzył Z. Osiński, Warszawa 1987. Por. także M. Prussak, *Marzyciel czy praktyk? Jak czytać Mieczysława Limanowskiego?*, „Dialog” 1995, nr 8.

⁷ Zachowały się dokumenty „współpracy” z Redutą wielu dramaturgów, m.in. Żeromskiego, ale także Zygmunta Kaweckiego, Kazimierza Przerwy-Tetmajera, Jerzego Szaniawskiego czy Władysława Orkana.

⁸ Por. J. Osterwa, *Reduta i teatr. Artykuły - wywiady - wspomnienia 1914-1947*, teksty zebrali Z. Osiński, T. G. Zabłocka, oprac. i przygotował do druku Z. Osiński, Wrocław 1991, tenże, *Przez teatr - poza teatr*, wybór i oprac. I. Guszpit i D. Kosiński, wstęp I. Guszpit, Kraków 2004 oraz *Listy Juliusza Osterwy*, zebrała E. Osterwianka, wstęp napisał J. Zawieyski, Warszawa 1968.

znajdowała się fotografia z dedykacją pisarza, która stała na biurku dyrektora⁹. Bezpośrednią znajomość Żeromskiego i Osterwy poprzedziła korespondencyjna wymiana spostrzeżeń związanych z możliwością wystawienia w Warszawie *Sułkowskiego*. Obaj twórcy znali się wcześniej pośrednio za sprawą żony Juliusza Osterwy – Wandy Osterwiny, z domu Malinowskiej, która była siostrą Stanisławy Malinowskiej, należącej do grona bliskich znajomych Żeromskiego z okresu jego pobytu w Nałęczowie¹⁰. Jak zauważa biograf Osterwy – Józef Szczublewski, Żeromski nie tylko pozostawał pod wielkim urokiem Wandy Malinowskiej, pisząc pod wpływem tej fascynacji *Różę* (1909), ale także przyczynił się do jej teatralnego debiutu w amatorskim zespole w Nałęczowie (1908) oraz do jej angażu do zespołu Aleksandra Zelwerowicza w Łodzi jesienią 1908 roku¹¹. Osterwa poznał Wandę Malinowską na przełomie roku 1909 i 1910, a ich ślub odbył się w dwa lata później (1912). Można więc sądzić, że znajomość Żeromskiego z Osterwą nie była przypadkowa, bo jak zauważa Szczublewski: „W posagu ślubnym Wanda wniosła kult Żeromskiego”¹².

Droga Stefana Żeromskiego do teatru była już szerzej komentowana, choć większość badaczy zwracała uwagę przede wszystkim na kolejne stopnie „wtajemniczenia” w proces pisania tekstów dramatycznych¹³. Bliskim związkom pisarza z Osterwą i systemem Reduty przyglądano się mniej wnikliwie¹⁴. Początek teatralnych zainteresowań Żeromskiego przypada na okres kielecki (1874–1886), kiedy ówczesny uczeń gimnazjum uczęszcza w miarę regularnie do tamtejszego teatru, a przede wszystkim pozostaje pod wielkim wpływem dramatu romantycznego, choćby *Dziadów*, *Konfederatów barskich*, *Irydiona*, *Balladyny*, *Kordiana*, *Beniowskiego* czy *Księdza Marka*¹⁵ oraz tekstów mu współczesnych (Kazimierza Zalewskiego, Władysława Ludwika Anczyca, Aleksandra Świętochowskiego, Michała Bałuckiego, Józefa Blizińskiego czy Józefa Narzymskiego). Kolejne lata (1882–1897) przynoszą pierwsze próby dramatopisarskie, głównie w postaci sztuk historycz-

⁹ Por. W. Natanson, *Stefana Żeromskiego droga do teatru*, Warszawa 1970, s. 157.

¹⁰ Znajomość z Wandą Malinowską-Osterwinową przetrwa wiele lat i przyczyni się w późniejszym czasie do „rozwinięcia” innej przyjaźni pomiędzy córkami Osterwów i Żeromskich, tj. Elżbiety Osterwianki i Moniki Żeromskiej.

¹¹ Por. J. Szczublewski, *Żywot Osterwy*, Warszawa 1973, s. 66, 74-75 oraz list Żeromskiego do Stanisława Brylińskiego z roku 1908 w: S. Żeromski, *Listy 1905–1912*. Opracował Z. J. Adamczyk, Warszawa 2006, s. 123

¹² Tamże, s. 81

¹³ Por. I. Sławińska, *Droga Żeromskiego do teatru*, „Dialog” 1965, nr 1, W. Natanson, *Stefana Żeromskiego droga do teatru*, dz. cyt. oraz S. Kaszyński, *Pasje teatralne młodego Żeromskiego*, „Scena” 1976, nr 3.

¹⁴ Próbę taką podjął m.in. Marek Białota, który w swojej pracy skupił się na dziejach scenicznych oraz recepcji krytycznej wszystkich dramatów Żeromskiego prezentowanych w Reducie w latach 1919-1939. Por. M. Białota, *Dramaty Żeromskiego w Reducie. Z zagadnień inscenizacji i recepcji krytycznej*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1989.

¹⁵ Podstawowym źródłem informacji o młodzieńczych fascynacjach teatralnych Żeromskiego pozostają jego *Dzienniki*. Por. S. Żeromski, *Dzienniki*, t. 1-3, Warszawa 1953-56 oraz S. Kaszyński, *Pasje teatralne młodego Żeromskiego*, dz. cyt.

nych, na przykład *Janusz i Marta*, *Barbara Giżanka*, *Piotr Doroszenko* czy *Robotnicy*, aż po *Grzech* (1897), wysłany na konkurs dramatyczny „Kuriera Warszawskiego”¹⁶.

Zainteresowanie teatrem przeradza się również w potrzebę czynnego udziału w przedstawieniach amatorskich w Nałęczowie (1891 oraz 1906 – kiedy poznaje obie siostry Malinowskie), a także w Zakopanem (1915), kiedy Żeromski bierze udział – jako reżyser – w inscenizacji fragmentów *Legionu* Stanisława Wyspiańskiego i *Lilli Wenedy* Juliusza Słowackiego w Teatrze Zjednoczonych Artystów w Zakopanem, współpracując ze scenografem obu realizacji Andrzejem Pronaszką¹⁷. Pobyt w Zakopanem przynosi także początek znajomości Żeromskiego z Mieczysławem Limanowskim. Poznają się w roku 1904 podczas jednego z wielu wieczorków poetyckich, odbywających się w zakopiańskiej bibliotece¹⁸.

Bez wątpienia niezwykle istotna dla całej dramatopisarskiej kariery Żeromskiego, ale także jego przyjaźni z Osterwą, okazała się wymiana listów zainicjowana wraz z początkiem 1913 roku. Prawdopodobnie to Żeromski jako pierwszy zwrócił się do Osterwy z pytaniem o możliwość wystawienia *Sułkowskiego* – dramatu z roku 1910 – na scenie Teatru Rozmaitości. List Żeromskiego, co prawda, nie zachował się¹⁹, ale znana jest odpowiedź Osterwy, wówczas już niezwykle popularnego i cenionego aktora scen warszawskich. Obszerny list Osterwy z Meran datowany na marzec 1913 roku, ujawniający niezwykle wnikliwą ocenę, a zarazem teatralnej analizy *Sułkowskiego*, można właściwie uznać za próbę zachęty do dalszego „pisania dla teatru” adresowaną pod kierunkiem Żeromskiego:

Kto wie, może to Drogiego Pana zachęci do pisania dla... Teatru. Tragedia wywoła wstrząsające wrażenie zarówno na polskich sercach, jak i na zblazowanych sno-

¹⁶ Irena Sławińska wczesne lata „terminowania” pisarza w dziedzinie dramatu nazywa „Żeromskiego School of Drama”. Por. I. Sławińska, *Droga Żeromskiego do teatru*, dz. cyt., s. 106.

¹⁷ Żeromski był nie tylko reżyserem tego przedstawienia, ale także autorem wyboru fragmentów obu dramatów. Por. A. Pronaszko, *Parę spotkań ze Stefanem Żeromskim (1915-1925)*, w: *Wspomnienia o Stefanie Żeromskim*. Zebrał, opracował i przypisami opatrzył S. Eile, Warszawa 1961, s. 211- 213 oraz *Stefan Żeromski, Kalendarium życia i twórczości*. Opracowali S. Eile i S. Kasztelowicz, Kraków 1976, s. 427-428.

¹⁸ Por. *Stefan Żeromski, Kalendarium życia i twórczości*, dz. cyt., s. 256. Limanowski był także przewodniczącym Rady Naukowej Powszechnych Uniwersytetów Regionalnych (PUR), którym to pomysłem Żeromski mocno się interesował. Bywał także na posiedzeniach Rady Naukowej PUR (1924).

¹⁹ Prawdopodobnie spłonął lub zaginął w roku 1939 wraz z całym zbiorem bibliotecznoparchiwalnym Osterwy i Reduty, który znajdował się w podziemiach gmachu Powszechnego Zakładu Ubezpieczeń Wzajemnych przy ulicy Kopernika 36-40, gdzie mieściła się siedziba II warszawskiej Reduty (1931-39). Na marginesie warto dodać, że nie zachował się żaden bezpośredni list Żeromskiego do Osterwy. Dzieje ich korespondencyjnej przyjaźni można zrekonstruować jedynie na podstawie listów obu twórców do innych adresatów. Por. m.in. korespondencję Żeromskiego do Adama Grzymały-Siedleckiego, Teofila Trzcńskiego, Konrada Czarnockiego czy Stanisława Miłaszewskiego w: S. Żeromski, *Listy 1919-1925*. Opracował Z. J. Adamczyk, Warszawa 2010 oraz *Listy Juliusza Osterwy*, dz. cyt. Por. także J. Hennelowa, *Listy Osterwy do Stefana Żeromskiego*, „Pamiętnik Teatralny” 1956, z. 2-3.

bach teatralnych; przedtem jednak – trzeba będzie zrobić inną jeszcze amputację... pozacenzorską..., żeby tragedia była... «sceniczna». Niestety, trzeba będzie!²⁰.

Rozpoczęcie prac nad *Sułkowskim* oznaczało dla Osterwy nie tylko uważne przeczytanie dramatu, ale także rozdzielenie poszczególnych ról między aktorów Teatru Rozmaitości oraz namysł nad kolejnością prac reżyserskich:

Czytam – i każde słowo, każde zdanie, każdą sytuację, każdą pauzę stawiam sobie przed oczami plastycznie. Czytam: to jakbym siedział na widowni w Rozmaitościach, odsłonił kurtynę i – rozdawszy już poprzednio role pomiędzy aktorów – słuchał, jak oni wygłaszają tekst. Aktorzy go jeszcze nie opanowali pamięciowo – to mi daje swobodę, że często jeszcze zmieniam obsadę, odbieram role niektórym i powierzam je innym. Dobra obsada, to pół zaoszczędzonej przedpremierowej pracy reżyserskiej. Dobra obsada decyduje nieraz o powodzeniu sztuki.²¹

Zadania reżysera definiowane były przez Osterwę przede wszystkim w kategoriach wierności autorowi, podobnie jak miało to miejsce we wspomianej w liście koncepcji artystycznej Stanisława Wyspiańskiego, wyrażonej w jego *Studium o Hamlecie* (1905). Owa „wierność” autorowi rozpatrywana była po stronie reżyserskiej jako zaniechanie wszelkich niepotrzebnych przeróbek tekstu, zachowanie szyku zdań i wyrażań autorskich, zaś po stronie pracy aktora – na dokładnym wyuczeniu roli, sumiennym opanowaniu szczegółów kreacji oraz zagraniu roli z pietyzmem. Obawy związane z wystawieniem *Sułkowskiego* Osterwa widział raczej po stronie cenzury²², która mogła ingerować w treść historycznego dramatu poświęconego pamięci Józefa Sułkowskiego, zwolennika wojennego czynu, a zarazem adiutanta Napoleona Bonapartego oraz po stronie kierownictwa warszawskiego teatru. Dopiero otrzymanie przez Osterwę ocenzonego egzemplarza dramatu gwarantowało rozpoczęcie prac związanych z jego pełnym opracowaniem scenicznym. Osterwa zakładał jednakże pewną ingerencję w tekst, która miała poprawić nie jego „sceniczność”, ale „teatrowość”²³. Poprawki dokonane za zgodą autora obejmowały skreślenia w niektórych ustępach dialogów, co miało podnieść wyrazistość nastroju oraz odpowiednie tempo dramatu. Osterwa jako

²⁰ *Listy Juliusza Osterwy*, dz. cyt., s. 37 [list do S. Żeromskiego z III 1913].

²¹ Tamże, s. 34.

²² W uzyskaniu zgody na realizację dramatu Żeromskiemu pomagał zaprzyjaźniony warszawski księgarz i wydawca Jakub Mortkowicz, który miał pewne znajomości w Komitecie Cenzury. Ostateczna zgoda cenzury na wystawienie *Sułkowskiego* wiązała się z koniecznością usunięcia całego aktu I oraz zmianą tytułu sztuki na *Sułkowski, adiutant Napoleona*. Por. Stefan Żeromski, *Listy 1913–1918*. Opracował Z. J. Adamczyk, Warszawa 2008, s. 73 i 84 [listy do A. Żeromskiego z maja i czerwca 1913].

²³ W przywoływanym liście Osterwa dokonuje rozróżnienia na dramaty sceniczne oraz teatralne (teatrowe) i stwierdza, iż: „każda książka napisana w dialogach jest sceniczna, ale nie każda rzecz sceniczna jest teatralna (teatrowa), natomiast każda teatralna (teatrowa) jest absolutnie sceniczna”. Por. *Listy Juliusza Osterwy*, dz. cyt. [list do S. Żeromskiego z III 1913], s. 37.

praktyk teatralny oceniał *Sułkowskiego* w samych superlatywach, wyrażając się wręcz entuzjastycznie w związku z pracami nad tekstem Żeromskiego:

Nie mogę się dość nadziwić, że dotąd nikt się nie zabrał do fascynującego zadania, by dzieło dramatyczne Żeromskiego obrócić w żywe ciało i żeby Jego język przemówił głośno ze sceny. Nie mogę się dość nacieszyć, że może mnie przypadnie w udziale ten rozkoszny zaszczyt. Będę szczęśliwy.²⁴

Kolejny list Osterwy do Żeromskiego z 14 sierpnia 1913 roku potwierdzał wątpliwości aktora związane z zamiarami kierownictwa Rozmaitości co do dramatu²⁵. Stanowisko dyrektora i zarazem głównego kierownika dramatu oraz komedii Rozmaitości objął bowiem w lipcu 1913 roku Ludwik Solski, który „eksperyment” związany z wystawieniem *Sułkowskiego* uzależniał od powodzenia dramatu w Krakowie u Tadeusza Pawlikowskiego. Determinacja Osterwy była na tyle poważna, że w przypadku odmowy Solskiego, zamierzał on ingerować u samego Prezesa Warszawskich Teatrów Rządowych, Jerzego Małyszewa. List Osterwy potwierdzał także ciągłe myślenie o dramacie i możliwych poprawkach w jego scenicznej realizacji. Aktor wspominał między innymi o możliwości zmiany I aktu na rodzaj prologu, pytając o stanowisko autora w tej kwestii i jego konieczną zgodę na wszelkie poprawki. Jak wiemy, w roku 1913 *Sułkowskiego* nie udało się wystawić w Warszawie²⁶.

Osterwa powrócił do dramatu dopiero w kwietniu 1917 roku w Teatrze Polskim w Kijowie pod dyrekcją Franciszka Rychłowskiego²⁷, a w kolejnych latach realizował go wielokrotnie na scenach warszawskich, krakowskich oraz w wileńskiej Reducie²⁸. Znajomość z Żeromskim została jednakże zainicjowana, a do kolejnego spotkania obu twórców doszło w roku 1919, kiedy Osterwa i jego Reduta przygotowywała się do inauguracji swojej działalności oraz prapremiery *Ponad śnieg bielszym się stanę*. Dramat ten nie tylko zapoczątkował bliską współpracę pisa-

²⁴ Tamże, s. 40. Elżbieta Kalemba-Kasprzak umieszcza *Sułkowskiego* pomiędzy koncepcją teatru monumentalnego Leona Schillera, a kameralnego, pod patronatem Juliusza Osterwy. Por. E. Kalemba-Kasprzak, *Prometeusz z przepiórką. Dramaty Stefana Żeromskiego od Czarowica do Przełęckiego*, Poznań 2000, s. 175.

²⁵ *Listy Juliusza Osterwy*, dz. cyt., s. 42 [list do S. Żeromskiego z 14 VIII 1913].

²⁶ W Warszawie *Sułkowskiego* wystawiono 8 listopada 1917 roku na inaugurację sezonu teatralnego w Teatrze Polskim w reżyserii Ludwika Solskiego. Por. S. Żeromski, *Listy 1913-1918*, dz. cyt., s. 352 [list do C. Jankowskiego z 19.11.1917].

²⁷ W Teatrze Polskim w Kijowie Osterwa sprawował funkcję kierownika artystycznego, za opiekę dekoracyjną odpowiadał Wincenty Drabik. Osterwa wystawił *Sułkowskiego* w swoim układzie tekstu, zagrał też rolę tytułową.

²⁸ W kolejnych latach Osterwa zrealizował *Sułkowskiego* w Teatrze im. W. Bogusławskiego (1923), w Teatrze Rozmaitości (1923), wileńskiej Reducie (1928), Teatrze Miejskim w Krakowie (1932) oraz na scenie Teatru Polskiego w Warszawie (1936). Wielokrotnie wcielał się także w postać tytułową tej sztuki.

rza z Redutą, ale także uczynił z niego patrona teatralnych poczynań Reduty i samego Osterwy.

„Co za pech z tym teatrem?”²⁹ – takimi słowy Żeromski komentował niepowodzenia związane z wystawieniem *Sułkowskiego*. Dlatego próby do prapremiery *Ponad śnieg* potraktował bardzo poważnie, uczestnicząc w nich osobiście. Początkowo otwarcie nowego teatru zaplanowano na 15 listopada, i jak zauważa Józef Szczublewski, próbowano *Ponad śnieg* dniem i nocą³⁰. Ostatecznie działalność Reduty zainaugurowano prapremierą sztuki Żeromskiego 29 listopada, w rocznicę wybuchu powstania narodowego. Intensywne próby trwały niewiele ponad trzy tygodnie, gdyż jeszcze we wrześniu zespół Osterwy i Limanowskiego odbywał próby do *Pomsty* Władysława Orkana, a w połowie października rozważano wystawienie *W małym dworku* Tadeusza Rittnera. Porządek prac analitycznych oraz sytuacyjnych był już właściwie ustalony. Osterwa pisał do Orkana:

Wybrałem *Pomstę*, bo na niej mogę zaszcześcić studyjną zasadę: życia wobec świadków, zamiast grania dla publiczności. *Pomsta* ma być traktowana za strony aktorów jako zdarzenie, a nie spektakl. Czy będzie traktowana przez publiczność, którą my będziemy traktowali jako właśnie świadków tego zdarzenia, a nie widzów i słuchaczy... to znów inna sprawa.³¹

Kiedy więc nowy dramat Żeromskiego został ukończony latem 1919 roku i „opatrnościowo” (sformułowanie Szczublewskiego) przekazany Osterwie, autor zapewne nieprzypadkowo dedykował go „Panu Juliuszowi Osterwie, niezrównanemu artyście i reżyserowi”, w nadziei na pomyślną realizację. Próby do prapremiery *Ponad śnieg* pochłaniały Żeromskiego do tego stopnia, że sprawy teatralne stały się głównym tematem jego korespondencji z Teofilem Trzczańskim, który w tym samym czasie rozważał wystawienie dramatu w Krakowie³². Żeromski ustalał z Osterwą szczegóły związane z dekoracjami, rekwizytami oraz kostiumami dla całego zespołu. Pisał do Trzczańskiego:

Proszę uprzejmie Wielce Szanownego Pana o skontaktowanie się wprost z p. J. Osterwą, który tak świetnie wyreżyserował ten utwór, a on nie tylko szybko prześle rękopis, ale nadto udzieli tych wszystkich wskazówek, któreśmy, razem pracując w Reducie, wykombinowali co do sytuacji dworu, domowego urzędu, kostiumów i całego zespołu.³³

²⁹ Por. S. Żeromski, *Listy 1913–1918*, dz. cyt., s. 91 [list do O. Żeromskiej z 22 VI 1913].

³⁰ Por. J. Szczublewski, *Pierwsza Reduta Osterwy*, Warszawa 1965, s. 27.

³¹ *Listy Juliusza Osterwy*, dz. cyt., s. 52 [list do W. Orkana z 1 X 1919].

³² Krakowska premiera miała miejsce 6 marca 1920 roku w reżyserii Mariana Jednowskiego.

³³ S. Żeromski, *Listy 1919–1925*, dz. cyt., s. 44 [list do T. Trzczańskiego z 22 grudnia 1919]. Por. także entuzjazm kolejnych listów do Trzczańskiego, w których Żeromski cieszy się ze wszystkich otrzymywa-

Okoliczności przygotowań do prapremiery zapamiętał również Andrzej Pronaszko, którego brat Zbigniew był autorem opracowania plastyki scenicznej do *Ponad śnieg*. W jego pamięci Żeromski zachował się jako osoba pozostająca raczej z boku ożywionych dyskusji, toczących się pomiędzy Osterwą i Limanowskim. Wspominał:

Żeromski, wielki wielbiciel Osterwy, wszystkie pociągnięcia reżyserskie przyjmował raczej bez sprzeciwu. Unikał zaplątania się w dyskusje, a jeżeli nawet zrobił jakąś uwagę, wycofywał się z niej pośpiesznie, zasypywany lawiną słów Limanowskiego, mówionych donośnym szeptem, co, oczywiście, przerywało próbę.³⁴

Nadmienić trzeba, że Osterwa był nie tylko reżyserem tego przedstawienia, ale także wcielił się w główną rolę męską Wincentego Rudomskiego, a partnerowały mu Wanda Siemaszkowa jako Rudomska oraz Wanda Osterwina w roli Ire-ny.

Patronat Żeromskiego nad Redutą doprowadził w ciągu trzech kolejnych lat do prapremiery kolejnego tekstu. Zanim jednak doszło do prapremiery *Turonia* (24 kwietnia 1923 roku), nie obyło się bez kłopotów z obsadą głównych ról przedstawienia. Dramat został ukończony pod koniec stycznia 1923 roku i zapewne wkrótce trafił do rąk Osterwy. Ten w połowie marca informował „Drogiego Pana Stefana” o swoich dylematach, a zarazem o kryzysie artystycznym wywołanym brakiem odpowiedniego kandydata do najtrudniejszej i najciekawszej roli dramatu – Xawerego Cedry³⁵. Pomimo osobistych nalegań Żeromskiego Osterwa ostatecznie odmówił przyjęcia roli, twierdząc, że nie czuje jej w sobie³⁶. Listownie zapraszał autora na próby, upewniając się, że Żeromski akceptuje pomysły scenograficzne Wincentego Drabika, dotyczące sposobu prezentowania postaci Kozy, Żurawia i Turonia:

Piszę o kłopotach, ale wolałbym, żeby Pan nie był ich świadkiem. Toteż zapraszam dopiero na przyszły tydzień. Drabik już rozpoczął pracę – myślę, że zdąży w umówionym terminie. Dowiaduję się właśnie, że Pan akceptuje Kozę i Żurawia – ponieważ Turoń jest nieściśły, więc Drabik poprawi. Namówię go, żeby osobiście porozmawiał z autorem.³⁷

nich informacji o następnych premierach tekstu w Krakowie, w łódzkim Teatrze Polskim (marzec 1920), we Lwowie w Teatrze Miejskim (maj 1920) oraz w Teatrze Polskim w Wilnie (maj 1920).

³⁴ A. Pronaszko, *Parę spotkań ze Stefanem Żeromskim (1915-1925)*, dz. cyt., s. 215.

³⁵ Por. *Listy Juliusza Osterwy*, dz. cyt., s. 57 [list do S. Żeromskiego z 14 III 1923].

³⁶ Por. *Stefan Żeromski, Kalendarium życia i twórczości*, dz. cyt., s. 528.

³⁷ *Listy Juliusza Osterwy*, dz. cyt., s. 57 [list do S. Żeromskiego z 14 III 1923].

Próby do *Turonia* ponownie pochłonęły Żeromskiego. W listach do Konrada Czarnockiego, sekretarza polskiej ambasady w Sztokholmie, Żeromski wielokrotnie skarżył się na brak czasu³⁸. Pochłonięty był nie tylko *Turoniem*, ale także równoległymi pracami Osterwy nad premierą *Sułkowskiego* w Teatrze im. Bogusławskiego w Warszawie³⁹ oraz zabiegami wokół literackiej Nagrody Nobla⁴⁰. Pierwsze zespołowe czytanie *Turonia* odbyło się 9 marca i miało charakter zamknięty, wkrótce też rozpoczęły się próby zbiorowe pod kierunkiem Limanowskiego, w obecności Osterwy. Jak zauważa Józef Szczublewski, Osterwa uznał *Turonia* za „udramatyzowane dzieło społeczne” i zamierzał je grać tak, jak było czytane, skupiając uwagę odbiorców na pięknie słowa, a nie na akcji dramatu⁴¹. „Eksperyment teatralny” jednak nie udał się i *Turonia* przygotowano „metodą skróconą”, zaledwie w 25 próbach⁴². Ostatecznie rolę Xawerego powierzono młodemu warszawskiemu aktorowi Jarosławowi Micińskiemu, synowi Tadeusza Micińskiego. Osterwa jedynie reżyserował *Turonia*, wspólnie z Mieczysławem Limanowskim. Prapremiera *Turonia* stała się zarazem kłamrą spinającą działalność pierwszej warszawskiej Reduty⁴³.

Udział w przygotowaniach do wystawienia *Ponad śnieg* oraz *Turonia* skłonił Żeromskiego do napisania kolejnego dramatu wpisującego się w system Redutowych prób analitycznych. Tym razem jednak główna rola nowej sztuki została specjalnie „skrojona” pod samego Osterwę, co poświadczają członkowie zespołu, a zarazem świadkowie wydarzeń. Michał Orlicz – ówczesny kierownik literacki Reduty – wprost zwracał uwagę na fakt, iż życiowy charakter Osterwy oraz dynamika jego intensywnego życia artystycznego spłotła się w zamierzeniach dramaturgicznych Żeromskiego w gotową postać docenta fizyki Przełęckiego, głównego bohatera sztuki zatytułowanej *Uciekła mi przepióreczka*⁴⁴. Utwór ten można właści-

³⁸ Por. S. Żeromski, *Listy 1919-1925*, dz. cyt., s. 243 i 248 [listy do K. Czarnockiego z marca i maja 1923].

³⁹ Premiera *Sułkowskiego* w Teatrze im. Bogusławskiego z 2 maja 1923 roku odbyła się tydzień po premierze *Turonia*. Osterwa reżyserował *Sułkowskiego* i zarazem kreował rolę tytułową.

⁴⁰ Za pośrednictwem Konrada Czarnockiego Żeromski dosyłał i uzupełniał dokumentację do Instytutu Nobla w Sztokholmie.

⁴¹ Por. J. Osterwa, *Pięć lat Reduty*. Przemówienie z dnia 27 marca 1924 roku na posiedzeniu Towarzystwa Przyjaciół Reduty, w: J. Szczublewski, *Pierwsza Reduta Osterwy*, dz. cyt., s. 288.

⁴² Por. J. Szczublewski, *Pierwsza Reduta Osterwy*, dz. cyt., s. 195 oraz wspomnienia aktora Karola Hoffmana (rola Krzysztofa Cedry w *Turoniu*) *Jak to jest w tej – Reducie*, „*Życie Teatru*” 1923, nr 2 [Hoffman szczegółowo opisuje kolejne próby *Turonia*].

⁴³ W tym czasie funkcjonuje również Towarzystwo Przyjaciół i Instytutu „Reduta” (1923-1925), którego prezesem pozostawał Stefan Żeromski. Pisarz uczestniczył w niektórych posiedzeniach Towarzystwa.

⁴⁴ Por. M. Orlicz, *Uciekła mi przepióreczka... Kompozycja autorska i realizacja sceniczna (fragment pracy o dramaturgii Żeromskiego)*, w: *Program teatralny Uciekła mi przepióreczka Stefana Żeromskiego*, Państwowy Teatr im. S. Jaracza w Łodzi (premiera 20.02.1959), s. 11-27 [program teatralny ze zbiorów Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie].

wie uznać za szczytowe osiągnięcie swoistego laboratorium dramatu, który ukształtował się pod wpływem wzajemnych fascynacji Żeromskiego i Osterwy.

Pisanie *Przepióreczki* Żeromski ukończył na początku stycznia 1924 roku. W tym czasie Reduta zaczęła napotykać na pierwsze poważniejsze kłopoty. W związku z remontem i reorganizacją Teatru Rozmaitości Sale Redutowe miały być wkrótce rozebrane. Osterwa od początku sezonu 1923/24 pełnił obowiązki dyrektora artystycznego warszawskich Teatrów Miejskich, rozważał też objęcie kierownictwa w Teatrze Narodowym. Równie poważnie myślał o przyszłości Reduty i konieczności przeniesienia działalności zespołu na kresy, do Wilna. W połowie roku Osterwa rozpoczął próby do *Przepióreczki*, której prapremierę zaplanował na 29 listopada, ale już na scenie Teatru Narodowego, w piątą rocznicę otwarcia Reduty. Jednakże ze względu na niezwykle powodzenie *Don Juana* Jose Zorilli, z wybitną rolą Józefa Węgrzyna w Teatrze Narodowym, premiera sztuki Żeromskiego zaczęła się opóźniać⁴⁵.

Prapremiera *Przepióreczki* – okrzyknięta przez większość recenzentów za święto polskiego teatru⁴⁶ – odbyła się ostatecznie 27 lutego 1925 roku na scenie Teatru Narodowego w reżyserii Osterwy, z jego rolą Przełęckiego, po ponad pięciu miesiącach prób⁴⁷. Osterwie partnerowali, między innymi: Stefan Jaracz (Smugon – wiejski nauczyciel), Józef Kotarbiński (Wilkosz – historyk), Ludwik Solski (Kleniewicz – antropolog), Józef Śliwicki (Zabrzeziński – historyk sztuki) oraz Maria Malanowicz-Niedzielska (Dorota – żona Smugonia) i Tekla Trapszo (Księżniczka Celina Sieniawska).

Nowy dramat Osterwa otrzymał do opracowania stosunkowo szybko. Jego pierwsze reakcje Józef Szczublewski opisał następująco:

W dwa tygodnie potem, 7 stycznia 1924 roku, Żeromski ukończy komedię *Uciekła mi przepióreczka*. Pierwszą swoją bezbłędną dramatycznie sztukę, z przemyślnie skomponowaną rolą główną, docenta Przełęckiego dla wirtuoza Osterwy, i w rejestrze aktorskim dostępnym w pełni tylko dla Osterwy, sztukę z arcyrolą wiejskiego nauczyciela dla Jaracza, tylko dla Jaracza. Komedię wyrosłą w promieniu Reduty, komedię, która uskrzydli zespół «Rozmaitości». Osterwa przeczytał i upił się ze szczęścia.⁴⁸

⁴⁵ Por. J. Szczublewski, *Żywot Osterwy*, Warszawa 1973, s. 270-271.

⁴⁶ Por. wybrane recenzje *Przepióreczki* zamieszczone w: Stefan Żeromski, *Kalendarium życia i twórczości*, dz. cyt., s. 574-577 [m.in. recenzje T. Boya-Zeleńskiego, W. Rabskiego, J. Lorentowicza, W. Zawistowskiego czy J. Lechonia].

⁴⁷ Do tekstu *Przepióreczki* oraz roli Przełęckiego Osterwa będzie powracał wielokrotnie, m.in.: w Poznaniu (1925), w Wilnie (1925), w letnim objeździe Reduty (wrzesień 1925), we wszystkich kolejnych objazdach zespołu oraz ponownie w Warszawie w Instytucie Reduty (1938). O wszystkich przedstawieniach z roku 1925 Osterwa informował Żeromskiego listownie. Por. *Listy Juliusza Osterwy*, dz. cyt. [listy do S. Żeromskiego z VII i VIII 1925 roku].

⁴⁸ J. Szczublewski, *Pierwsza Reduta Osterwy*, dz. cyt., s. 259.

W kwietniu Osterwa pisał do Żeromskiego nie tylko o szkicowaniu obsady, ale także wyrażał entuzjastyczne oceny nowej komedii:

Czytając po raz drugi i wczytując się – doznawałem uczucia niepokojąco wzruszającego. Ach, Panie Stefanie. Czym ja okażę, jak wyrażę swoją miłość do Pana i wdzięczność za to, co Pan napisał. Zostanie w naszym żelaznym repertuarze. Perła nasza najdroższa. (...) Pragnę obsadzić tak i pokazać tak, żeby nie patrzono jak na «sztukę teatralną», ale żeby widziano i wdychano w siebie, i raz na zawsze zapamiętano – i ciągle sobie przypominano.⁴⁹

W szczerzej wypowiedzi informował także Żeromskiego o swoich artystycznych zamierzeniach związanych z prowadzeniem Teatru Narodowego, w którego repertuarze widział stałe miejsce dla autora *Sułkowskiego*⁵⁰. Osterwa wspólnie z Żeromskim zabiegał o pozyskanie do przedstawienia Ludwika Solskiego, któremu przypadła ostatecznie rola antropologa Kleniewicza⁵¹. Próby rozpoczęły się we wrześniu. Żeromski uczestniczył w nich, gdy tylko pozwalał mu na to stan zdrowia, a jego oczekiwania wobec premiery tekstu – zarówno te artystyczne, jak i bardziej przyziemne – były olbrzymie. W liście do Konrada Czarnockiego pisał: „Jeżeli teraz nie zdobędę teatru, to już *kaputt!* A zdobycie teatru to nie tylko wyjście ze starej skóry, ale i możliwość wyjazdu na zimę na południe”⁵². Zachowało się kilka wspomnieniowych dokumentów z prób oraz z samej prapremiery *Przepióreczki*, między innymi: Ludwika Solskiego, Jerzego Zawieyskiego, Michała Orlicza czy Marii Malanowicz-Niedzielskiej, które najlepiej oddają emocje towarzyszące teatralnym wydarzeniom⁵³. Zachowało się także zaproszenie dla Żeromskiego na premierę – do jedenastego rzędu Teatru Narodowego, ale jak potwierdzają świadkowie zdarzeń, Żeromski cały czas przebywał za kulisami i patrzył na scenę z tej właśnie perspektywy. Jak informuje aktorka Maria Malanowicz-Niedzielska – wówczas debiutantka z Torunia na scenie warszawskiej, grająca w *Przepióreczce* rolę Doroty Smugoniowej – początkowe próby odbywały się pod wyraźne dyktando Osterwy. Dopiero gdy aktor wchodził w rolę Przełęckiego⁵⁴ i nie mógł już

⁴⁹ *Listy Juliusza Osterwy*, dz. cyt., s. 60-61 [list do S. Żeromskiego z 5 IV 1924].

⁵⁰ Wznowił *Sułkowskiego* w lutym 1925 roku, w swojej reżyserii.

⁵¹ Por. L. Solski, *Wspomnienia 1855-1954*. Na podstawie rozmów napisał A. Woycicki, Kraków 1961, s. 332.

⁵² S. Żeromski, *Listy 1919-1925*, dz. cyt., s. 395 [list do K. Czarnockiego z 9 VI 1924].

⁵³ Por. L. Solski, *Wspomnienia 1855-1954*, dz. cyt., s. 331-333, J. Zawieyski, *Żeromski mojego pokolenia*, w: *Wspomnienia o Stefanie Żeromskim*, dz. cyt., s. 357, M. Orlicz, *Uciekła mi przepióreczka...*, dz. cyt. oraz M. Malanowicz-Niedzielska, *Z Żeromskim na premierze Przepióreczki*, w: *Wspomnienia o Stefanie Żeromskim*, dz. cyt., s. 324-329. Por. także M. Białota, *Wokół prapremiery Przepióreczki*, w: *Stefan Żeromski i jego współcześni*, pod red. E. Łoch, Lublin 2000 [tekst Białoty jest w zasadzie powtórzeniem jego uwag z pracy pt. *Dramaty Żeromskiego w Reducie. Z zagadnień inscenizacji i recepcji krytycznej*, dz. cyt.].

⁵⁴ Sposób budowania roli Przełęckiego przez Osterwę szczegółowo opisał Michał Orlicz. Por. M. Orlicz, *Uciekła mi przepióreczka...*, dz. cyt.

dłużej przebywać jednocześnie na widowni i na scenie, obowiązki reżysera przejmował Kazimierz Kamiński. Osterwa próbował jednocześnie „zarazić” metodami pracy Reduty aktorów Teatru Narodowego. Sytuacje powtarzano wielokrotnie, drobiazgowo analizowano tekst, poszczególne sceny, jak i sceniczny kształt postaci. Orlicz te wielokrotne próby zapamiętał następująco:

Osterwa respektując w zasadzie autora, miał ambicję badania funkcji każdego słowa, nie przechodził do porządku dziennego nad żadnym zdaniem, sprawdzał czytelność myśli przewodniej i wyrazistość dialogu, tropił niezgodność słowa z życiem wewnętrznym postaci, przeciwstawiał się nie dość sprecyzowanym sytuacjom, bił się o logikę teatralności z autorem.⁵⁵

Osterwa zachęcał też aktorów – gwiazdy warszawskiego zespołu – do zaangażowania i wnikliwości, a na niektóre próby zapraszał nawet Mieczysława Limanowskiego.

Żeromski był prawie na wszystkich próbach, z wyjątkiem tych dni, gdy czuł się gorzej, już wtedy zaczynał chorować. (...) Na próbach był cichy, skupiony i niemal nieśmiały, w dyskusjach nawet prawie udziału nie brał, o ile się go wprost nie zapytano, tylko oczy mu się świeciły, objawiając głęboką emocję i zainteresowanie. (...) Żeromski płonącymi oczyma chłonał ten cud powolnych narodzin swoich postaci, swoich ludzi. I czasem szereg dni z rzędu graliśmy na próbach tak samo. Żeromski siedział sam na widowni, słuchał i oczy miał pełne łez...⁵⁶

– wspominała Maria Malanowicz. Z kolei, podniosłość prapremiery, zdenerwowanie reżysera, aktorów oraz samego autora Malanowicz zapamiętała w następujący sposób:

Żeromski był za kulisami i patrzył na scenę przez szparę między oknem a ścianą. W drugim akcie, podczas sceny Jaracza z Osterwą, tak się przejął, że wysunął się za daleko i część publiczności zobaczyła w oknie dekoracji twarz autora dosłownie zalaną

⁵⁵ M. Orlicz, *Uciekła mi przepióreczka...*, dz. cyt., s. 13. Na marginesie rozważań warto wspomnieć o odmienności rękopisu *Przepióreczki*, której ostatnia redakcja zasadniczo różni się od pierwszej. W rękopisie widoczne są nieliczne skreślenia, a przede wszystkim odmienne partie tekstu, pisane w nietypowy dla Żeromskiego sposób ołówkiem, kolorem czarnym i czerwonym, co może potwierdzać fakt korekty tekstu dokonanej przez autora pod wpływem prób oraz ustaleń Osterwy (pogłębienie dialogów Przełęckiego z Dorotą i Smugoniem). Por. A. Dobrowolska, *Rękopisy Żeromskiego w Muzeum Świętokrzyskim*, w: *Program teatralny Uciekła mi przepióreczka Stefana Żeromskiego*, Teatr im. S. Żeromskiego Kielce-Radom (premiera 02.04.1955), s. 10-13 [program teatralny ze zbiorów Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie].

⁵⁶ M. Malanowicz-Niedzielska, *Z Żeromskim na premierze Przepióreczki*, dz. cyt., s. 325, 327.

łzami. Potem wielkie brawa – owacje – tryumf zupełny. Żeromski tego dnia był bardzo szczęśliwy. Wreszcie mógł odpocząć, a bardzo mu tego było potrzeba.⁵⁷

W pamięci Ludwika Solkiego zapisał się Żeromski jako osoba pozostająca raczej z boku scenicznych wydarzeń:

Siadywał cichutko w głębi widowni. Czasem ściągał go Osterwa do pierwszych rzędów foteli i sadowił obok siebie. Był nadzwyczaj skromny, opanowany, nawet zażenowany. Jeżeli czynił jakie uwagi, to kierował je dyskretnie tylko do reżysera, który przekazywał je nam, nie zdradzając ich źródła. Podporządkowaliśmy się im tym chętniej, że wiedzieliśmy od kogo pochodzą.⁵⁸

Prapremiera sztuki wywarła na aktorze niezapomniane wrażenia:

Reakcja widowni nie raz go [Żeromskiego – A. S.] nie zadawała. Bez troski śmiech w miejscach, w których gorzyc dyktowała mu ironię, wyraźnie go bolał. Posępne oblicze nabierało wtedy jeszcze posępniejszego wyrazu. Za to gdy wyczuwał, że spotyka się ze zrozumieniem, oczy jego się rozświeślały. Oddychał z głęboką ulgą. Miał świadomość, że dotarł, dokąd zamierzał.⁵⁹

Najukochańsze dzieło Żeromskiego, podarowane po raz kolejny Osterwie, święciło prawdziwy tryumf na warszawskiej scenie Teatru Narodowego⁶⁰. W lutym i w marcu 1925 roku komedia grana była codziennie, przy pełnej publiczności, a do końca sezonu teatralnego wznawiano ją 62 razy. Nieoczekiwanie *Przepióreczką* Osterwa pożegnał się z Warszawą, z Teatrem Narodowym, po to, by objąć kierownictwo Reduty w Wilnie, w Teatrze na Pohulance. Nieprzypadkowo też komedia Żeromskiego weszła od razu do repertuaru pierwszego wrześniowego objazdu Instytutu Reduty (1925) po województwach: wileńskim, białostockim, poleskim i nowogródzkim, jako „dowód miłości” ukochanego autora⁶¹.

Żeromski – mocno już wtedy chory – żywo interesował się teatralnymi losami swojego tekstu. Prosił o listy, recenzje oraz wszelkie informacje o przedstawieniach

⁵⁷ Tamże, s. 327.

⁵⁸ L. Solski, *Wspomnienia 1855-1954*, dz. cyt., s. 332.

⁵⁹ Tamże, s. 333.

⁶⁰ Pamięć o prapremierze *Przepióreczki* na długie lata pozostawała także we wspomnieniach Ireny i Tadeusza Byrskich, którzy niemal dosłownie próbowali przenieść wybrane elementy przedstawienia do swoich realizacji dramatu Żeromskiego na scenie teatru w Kielcach (1955) oraz w Gorzowie Wielkopolskim (1962). Wspólnie reżyserowali *Przepióreczkę* w roku 1986, przygotowaną dla sopockiej Sceny Kameralnej Teatru „Wybrzeże”. Por. I. Byrska, *Nasze Porębiany*, „Teatr” 1975, nr 20 oraz tejże, *Ale i róż szkoda*, „Scena” 1989, nr 10. Byrscy odwoływali się też do metod pracy analitycznej Reduty, prowadząc kolejne studia teatralne, m. in. w Wilnie, Kazimierzu Dolnym nad Wisłą czy w Kielcach. Por. S. Dziubecka, *Zaszczytne porażki Byrskich*, „Krytyka” 1992, nr 39 oraz Z. Osiański, *Nazywał nas bratnim teatrem. Przyjaźń artystyczna Ireny i Tadeusza Byrskich z Jerzym Grotowskim*, Gdańsk 2005.

⁶¹ Por. *Listy Juliusza Osterwy*, dz. cyt., s. 66 [list do S. Żeromskiego z 27 VIII 1925].

Przepióreczki poza Warszawą. Czuł się coraz silniej związany z „niezrównaną sztuką teatru”, która po raz pierwszy oczarowała dwunastoletniego wówczas chłopca na scenie teatru kieleckiego⁶². Przed śmiercią pisarz zdołał jeszcze wypowiedzieć się w sprawie organizacji i programu Teatru Narodowego w postaci odpowiedzi na ankietę „Przeglądu Warszawskiego”⁶³, wygłosić przemówienie na uroczystej akademii w Teatrze im. W. Bogusławskiego z okazji prapremiery *Kniazia Patiomkina* Tadeusza Micińskiego (6 marca 1925), jak również obyć spotkanie, na dzień przed śmiercią, z Leonem Schillerem oraz Andrzejem Pronaszką w związku z planowaną premierą *Róży* w Teatrze im. W. Bogusławskiego⁶⁴. Rok 1925 bez wątpienia otworzył Żeromskiemu drogę do pełnego zaistnienia na polskich scenach. *Przepióreczkę* grano w Teatrze Polskim w Wilnie (rola Aleksandra Zelwerowicza jako Przełęckiego), w Teatrze Polskim w Katowicach oraz w Krakowie, w Teatrze Miejskim im. J. Słowackiego w reżyserii Mariana Jednowskiego. Komedia weszła także na stałe do repertuaru Reduty (grano ją w Poznaniu, Lwowie oraz w objazdach). W teatrze krakowskim także w roku 1925 wystawiono po raz pierwszy *Turonnia* w reżyserii Zygmunta Chmielewskiego oraz *Sułkowskiego* w reżyserii Mariana Jednowskiego.

Na wieść o śmierci Stefana Żeromskiego (dnia 20 listopada 1925 roku) 25 listopada Reduta urządziła w Wilnie uroczystą akademię dla uczczenia pamięci zmarłego pisarza, zaś 26 listopada zespół zagrał – jeszcze przed rozpoczęciem właściwego sezonu teatralnego – po raz pierwszy w wileńskiej Sali Miejskiego Magistratu tylko jedno przedstawienie *Przepióreczki*⁶⁵. Występ poprzedziły okolicznościowe przemówienia Witolda Hulewicza (kierownika literackiego Reduty) oraz Mieczysława Limanowskiego. Po jego zakończeniu zespół prosił publiczność o całkowite wstrzymanie się od oklasków. Dzień później Osterwa recytował fragmenty *Róży* w czasie żałobnej akademii na Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie⁶⁶. Sam nie mógł przybyć na pogrzeb pisarza, którego jeszcze długo wspominał jako twórcę równego Stanisławowi Wyspiańskiemu, a zarazem jako twórcę rozumiejącego „potężną moc czarownic teatru”⁶⁷. Jerzy Zawieyski, aktor i zarazem au-

⁶² Takimi słowami rozpoczynał się nieukończony artykuł Żeromskiego z roku 1924, opublikowany przez Stanisława Pigońa w „Teatrze” w roku 1955. Por. S. Żeromski, „Pochwała sztuki teatru”. Podał do druku i komentarzem opatrzył S. Pigoń, „Teatr” 1955, nr 22, s. 3.

⁶³ Por. S. Żeromski, *Organizacja i program Teatru Narodowego w Warszawie*, odpowiedź na ankietę „Przeglądu Warszawskiego”, pierwodruk „Przegląd Warszawski 1925, nr 42, przedruk [w:] tegoż, *Elegie i inne pisma literackie i społeczne*, przygotował do druku W. Borowy, Warszawa 1928, s. 115-117.

⁶⁴ Por. A. Pronaszko, *Parę spotkań ze Stefanem Żeromskim (1915-1925)*, dz. cyt., s. 218-219. Premiera *Róży* w Teatrze im. W. Bogusławskiego w Warszawie odbyła się 5 marca 1926 w reżyserii oraz inscenizacji Leona Schillera, w układzie tekstu Wilama Horzycy, z dekoracjami Andrzeja i Zbigniewa Pronaszków.

⁶⁵ Właściwa premiera *Przepióreczki* w Wilnie odbyła się w Teatrze na Pohulance 01.09.1925 roku.

⁶⁶ Por. J. Szczublewski, *Żywot Osterwy*, dz. cyt. s. 286.

⁶⁷ Por. J. Osterwa, *Przez teatr – poza teatr*, dz. cyt., s. 187 [fragment raptularza z grudnia 1940 roku].

tor dramaturgicznej kontynuacji losów Przełęckiego pt. *Powrót Przełęckiego* (1936)⁶⁸, który znalazł się w zespole Reduty rok po śmierci pisarza, wspominał o szczególnym kulcie Reduty dla Żeromskiego, trwającym długo po jego śmierci:

O «panu Stefanie» mówiło się w Reducie nieomal szeptem, zawsze z uwielbieniem dla jego twórczości, a ci co go osobiście znali – z uwielbieniem dla jego prostoty i jego zadziwiającej skromności. (...) Osterwa często powoływał się na rozmowy z Żeromskim, na jego opinie, które były czymś wiążącym.⁶⁹

*

Przedstawione powyżej okoliczności dwunastoletniej przyjaźni oraz współpracy na linii dramaturg – reżyser – aktor odsyłają nas do kategorii laboratorium dramatu, którego po raz pierwszy użył w stosunku do metod pracy nad tekstem dramatycznym w systemie Reduty Zbigniew Osiński. W jego ocenie Osterwa oraz Limanowski zamierzali utworzyć z Reduty pierwsze na gruncie polskiego teatru „laboratorium dramatu”, świadomie operując różnorodnymi metodami pracy analitycznej dzieł przeznaczonych do teatralnej realizacji⁷⁰. W pierwotnym znaczeniu pojęcie „analiza” oznaczało dla Reduty nie tylko zespołowe czytanie tekstu dramatycznego, jego drobiazgowo rozkładanie, analizowanie oraz interpretowanie, ale także zespołowe uzgadnianie sposobu grania utworu, jego poszczególnych elementów, w tym również kreacji postaci. System Reduty odwoływał się tym samym zarówno do metod związanych bezpośrednio z poszerzaniem techniki pracy aktora, ale także pracy analitycznej z tekstem dramatycznym. W tym sensie Reduta była pierwszym na gruncie polskiego teatru laboratorium dramatu.

Do podobnej formuły po wielu latach odwoływał się będzie Tadeusz Słobodzianek i jego Laboratorium Dramatu powstałe w Warszawie w roku 2003 jako placówka artystyczno-edukacyjna, której celem jest rozwijanie i propagowanie dramaturgii jako podstawy współczesnego teatru⁷¹. Laboratorium Dramatu (LD) Słobodzianka – na wzór anglosaskiej dramatologii – zamierza na nowo włączyć dramatopisarza w proces tworzenia spektaklu, na równi z reżyserem i aktorem. Stosowana przez LD metoda „otwierania źródeł” polega na angażowaniu w proces powstawania dramatu także innych, poza autorem, osób, głównie aktorów i reży-

⁶⁸ Zawieyski określa swój dramat jako dowód fascynacji Żeromskim, z drugiej strony traktuje go jako osobistą historię walki o uwolnienie się spod wpływu „ukochanego pisarza”. Por. J. Zawieyski, *O Powrocie Przełęckiego*, „Dialog” 1960, s. 2, s. 99-100. Teatralna prapremiera *Powrotu Przełęckiego* miała miejsce 16.06.1937 roku w Teatrze Narodowym w Warszawie, z rolą Osterwy jako Przełęckiego. W latach 1936–39 grana była przez Redutę w objazdach.

⁶⁹ J. Zawieyski, *Żeromski mojego pokolenia*, dz. cyt., s. 357.

⁷⁰ Por. Z. Osiński, *Analiza tekstu w Reducie*, dz. cyt., s. 140.

⁷¹ Podobne cele stawia sobie Forum Dramaturgiczne powstałe przy Instytucie Teatralnym im. Z. Raszewskiego w Warszawie.

sera, ale także publiczności. Z drugiej strony autor włącza się aktywnie w złożony proces powstawania przedstawienia⁷². W ten sposób metoda analizy tekstu, opracowana i wykorzystana w praktyce Osterwy i Limanowskiego, przy współudziale Żeromskiego oraz zespołu Reduty, usiłuje być zaszczepiona do współczesnego myślenia o dramacie i teatrze. Podobnie jak *Przepióreczka* – doskonały efekt współpracy autora, reżysera oraz zespołu – wnikliwe prace analityczne wokół tekstu stosowane współcześnie w Laboratorium Dramatu mają przynieść upragniony sukces teatralny.

Poddana w niniejszym tekście charakterystyce metoda analizy dramatu odkrywa zarazem konieczność nieustannego doskonalenia warsztatu dramatopisarskiego, co stało się udziałem Osterwy i Żeromskiego na jego drodze „mocowania się”⁷³ z dramaturgiczną formą. Nieprzypadkowo też Michał Orlicz przypisuje Żeromskiemu znamienne słowa: „Mogę powiedzieć, że wyniosłem z waszej Reduty wiele wartościowych i śmiałych spostrzeżeń w zakresie scenicznego formowania tematu”⁷⁴. Dowodem ogromnego poszanowania Reduty, ale przede wszystkim samego Osterwy dla dramatu, jak i autora może być historia związana z przeróbką (a właściwie drugą redakcją tekstu) *Powrotu Przełęckiego* Jerzego Zawieyskiego, która została dokonana pod wpływem rozmów z Osterwą, a do której wprost przystąpił autor.

⁷² Tak powstało już kilkanaście projektów teatralnych, które najpierw przeszły próby czytane, próby z udziałem publiczności, a następnie realizacje w Laboratorium Dramatu, np. *Absynt* według debiutanckiej sztuki Magdaleny Fertacz w reżyserii Aldony Figury (2005), *Agata szuka pracy* Dany Łukaszińskiej w reżyserii Krzysztofa Rekowskiego (2005), *Tiramisu* Joanny Owsianko w reżyserii Aldony Figury (2005), *Szajba* Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk w reżyserii Anny Trojanowskiej (2007) czy *Biedny Ja, Suka i Jej Nowy Koleś* Michała Walczaka w reżyserii Piotra Jędrzejasa (2009).

⁷³ Określenia tego użył także Michał Orlicz. Por. M. Orlicz, *Uciekła mi przepióreczka...*, dz. cyt., s. 11.

⁷⁴ Tamże, s. 14.

Marcin Dzikowski

(Warszawa)

O PEWNEJ ZAPOMNIANEJ *NIEDZIELI*, POLEMICZNYM ARTYZMIE I MIĘDZYLUDEKIM BRATERSTWIE

Niedzielę Stefana Żeromskiego opublikowano po raz pierwszy w „Tygodniku Literacko-Społeczno-Politycznym” „Głos”, dnia drugiego stycznia 1892 roku. Opowiadanie to weszło następnie w skład pierwszego książkowego wydania utworów Żeromskiego¹. Śmiało powiedzieć można, że jest to jedna z ciągle mniej wyeksploatowanych nowel Autora. Tekst ten nie należy niewątpliwie do najwybitniejszych dzieł młodego Żeromskiego, stąd też zapewne pochodzi dosyć nisko zainteresowanie obrazkiem² wykazywane przez badaczy twórczości autora *Zapomnienia*³. Z sytuacją tą idzie w parze niewielka wiedza o genezie utworu. W edycji *Opowiadań* wydawnictwa Czytelnik (a jest to obecnie najmłodsza krytyczna edycja tych tekstów⁴) znajdziemy jedynie stwierdzenie, iż nowela ta powstała najprawdopodobniej w roku 1891, a przesłanką do tego wniosku jest fakt publikacji w styczniu roku następnego⁵.

Więcej miejsca (bo prawie dwie strony) poświęcił noweli siedemnaście lat wcześniej Henryk Markiewicz w studium *Opowiadania Żeromskiego*, zamieszczono

¹ Chodzi o *Opowiadania* (nakładem T. Paprockiego i Spółki, Warszawa 1895).

² Nie zajmuję się tu kwestią genologicznych różnic między opowiadaniem, nowelą, obrazkiem czy szkicem, stąd terminów tych używam wymiennie na określenie pierwszych beletrystycznych prac Żeromskiego.

³ *Niedziela* nie znalazła się w *Wyborze opowiadań* Żeromskiego w wydaniu Biblioteki Narodowej (S. Żeromski, *Wybór opowiadań*, oprac. A. Hutnikiewicz, wydanie 2 zm., Wrocław 2003, BN I, 203); nie omówił jej Z. Lisowski w pracy *Nowelistyka Stefana Żeromskiego* (Kielce [brak daty wydania]).

⁴ Chodzi o serię pod redakcją Z. Golińskiego. Tom ten ukazał się w opracowaniu Z. J. Adamczyka (Warszawa 1981), jako I tom serii *Pisma zebrane*.

⁵ S. Żeromski, *Opowiadania*, Warszawa 1981, s. 335 (*Dodatek krytyczny*). Dla porównania: *Oko za oko* ukończył Żeromski najpewniej w czerwcu lub lipcu roku 1892 (zobacz: B. Burdziej, „Więcej Żyda niż jakiegos tam Hamleta”. „Temat [...] ohydnie trudny” w opowiadaniu „Oko za oko” (1892) Stefana Żeromskiego, w: *Klucze do Żeromskiego*, red. K. Stępnia, Lublin 2003, s. 40), a utwór ten również został opublikowany w „Głosie” w styczniu roku następnego. Oczywiście to opowiadanie jest znacznie dłuższe niż omawiany tekst Żeromskiego, zatem mogła tu pojawić się konieczność uwzględnienia innych publikowanych przez „Głos” utworów literackich, która w przypadku obrazka mieszczącego się w jednym numerze była mniej istotna.

nym w zbiorze *Prus i Żeromski*. Markiewicz odnotował tam kwestię dosyć istotną: otóż właśnie w *Niedzieli* dostrzegł...

[...] narodziny ulubionego [przez pisarza – M. D.] pozytywnego bohatera: «proletariusza pracy umysłowej», samotnego inteligenta, który g ł ó w n i e z p o b u d e k u c z u c i o w y c h [podkreślenie moje – M. D.], w pojedynkę i na własny, przez siebie samego wymyślony sposób – podejmuje walkę o poprawę losu nędzarzy.⁶

A zatem jest to nowela ważna, choć artystycznie chybiona, czy może łagodniej: niewybitna, niewyróżniająca się niczym na tle ówczesnej produkcji⁷ noweliścycznej Żeromskiego. Obserwacja Markiewicza wydaje się zasadna, nawet jeśli wziąć pod uwagę, że *Niedziela* to utwór o mniej więcej pół roku młodszy od *Silaczki* (oczywiście jeśli brać pod uwagę datę publikacji prasowej, czyli jedyną pewną informację). Wprawdzie opowieść o doktorze Obareckim i Stasi Bozowskiej wywołała szeroką polemikę na łamach „Głosu”⁸, ale tam głównym bohaterem jest postać ostatecznie skompromitowana, a wiejskiej nauczycielki nie poznajemy bezpośrednio w działaniu, z różnych przesłanek jednak domyślać się można, że jej emigracja na prowincję wynikała tyleż z pierwotnie etycznego wyboru, co konieczności ekonomicznych. A zatem *Niedziela* zawiera po raz pierwszy genezę typu postaci, jaki będzie tworzył Żeromski z różnymi modyfikacjami aż do swej przedostatniej powieści – trylogii *Walka z szatanem*. A to z pewnością kwestia niebagatelna. Co więcej, mamy tu możliwość obserwowania narodzin ideowca – tymczasem często o momentach pierwotnych wyborów prometejsko uposażonych bohaterów prozy Żeromskiego czytelnik dowiaduje się jedynie z reminiscencji. Także więc i dlatego warto przyjrzeć się tej zapomnianej noweli, tym bardziej, że zapewne powstawała ona w okresie niezwykle płodnym w nowe idee na politycznej i kulturowej mapie społeczeństwa polskiego – na przełomie lat 80. i 90. XIX wieku.

Czy jednak rzeczywiście o okolicznościach jej powstania absolutnie nic więcej nie można powiedzieć? Rozpatrzmy kilka wątków. Waclaw Borowy przytoczył rozmowę z Oktawią Żeromską, w której wspomniała ona, jakoby *Niedziela* zawierała literacką wersję historii młodszej siostry pisarza, Bolesławy⁹, którą to, ówczes-

⁶ H. Markiewicz, *Opowiadania Żeromskiego*, w: tegoż, *Prus i Żeromski*, Warszawa 1954, s. 177. Dla ścisłości należy dodać, że w tekście szkicu nie przedstawiono owej „walki”.

⁷ Niech usprawiedliwieniem tego „produkcyjnego” określenia stanie się fakt, że w okresie od jesieni 1889 do lata 1895 roku Żeromski opublikował aż dwadzieścia tekstów beletrystycznych, z czego – co znamienne – jedenaście zamieścił „Głos”.

⁸ Pełen wykaz wypowiedzi w tej dyskusji zawiera opracowanie: „Głos” 1886–1899. *Bibliografia wartości*, w zespole pod kierownictwem M. Stokowej opr. Z. Biłek, M. Kukulska i P. Loth, Wrocław 1955, s. 393.

⁹ J. Żurawicka w studium *Czy Żeromski był „głosowiczem”?* mylnie wskazuje tu Olesię, a więc Aleksandrę Żeromską.

śnie ubogą szwaczkę, brat miał jakoby zabrać do warszawskiej restauracji Wróbla¹⁰. „Wahrheit und Dichtung!” – to cały komentarz Borowego¹¹.

Ostatni pojawiający się w *Dziennikach* zapis bezpośrednio dotyczący siostry (a w zasadzie sióstr) pochodzi z roku 1886, a więc jeszcze z Kielc, nie z Warszawy. A już w sierpniu roku poprzedniego Żeromski nazwał swoje siostry kobietami upadłymi. Stosunki uległy ochłodzeniu, a nawet prawdopodobnie trwałemu zerwaniu¹², wobec małżeństwa Aleksandry z Rosjaninem i objęcia przez Bolesławę służby u innego przedstawiciela narodu zaborców¹³. Młody patriota zanotował nawet, iż specjalnie udał, że nie poznał rodzonej siostry na ulicy¹⁴. Wydaje się zatem, że gdyby nawet zawierzyć tej autobiograficznej historii leżącej u genezy *Niedzieli*, to i tak w procesie powstawania tekstu nałożyć się na nią musiały i inne okoliczności, późniejsze, choćby tematyka i sytuacja rozmów prowadzonych z Jadwigą Truszkowską w roku 1891, kiedy to pośród wyraźnego rozdarcia uczuciowego między trzy kobiety – Helenę, Jadwigę i Oktawię – toczono dysputy o altruizmie i dotrzymywaniu złożonych samemu sobie obietnic¹⁵. Przypomnijmy, że w omawianym utworze Żeromskiego student i amant „pan Władysław” w miejscu umówionej schadzki ze szwaczką Marią nieoczekiwanie zastaje zamiast jednej amantki – trzy głodne dziewczęta, którym udziela pomocy finansowej, a w obliczu ich nędzy składa sobie jakąś przysięgę. To właśnie ten moment Henryk Markiewicz określił jako „wielką transformację ideowo-uczuciową” bohatera¹⁶.

Okazuje się jednak, że śledząc okoliczności powstania *Niedzieli* uwzględnić trzeba również czynniki pozaosobiste. Otóż w tekście tym zawarty jest cytat „z pewnej głośnej bardzo przed paru laty polemiki w kwestiach społecznych”. Chodzi tutaj o przytoczoną przez pisarza frazę „przesiedzieć fałdów nad nauką społeczną”, a aluzję tę zidentyfikował Antoni Potocki, młodszy brat Józefa Karola Potockiego (vel Mariana Bohusza), jednego z redaktorów „Głosu”. Uczynił to w tekście recenzji wspomnianego tomu *Opowiadania*¹⁷.

¹⁰ Chodzi o lokal Bolesława Wróbla przy ulicy Mazowieckiej 14.

¹¹ W. Borowy, *O Żeromskim. Rozprawy i szkice*, Warszawa 1960, s. 255.

¹² Zobacz H. Mortkowicz-Olczakowa, *O Stefanie Żeromskim. Ze wspomnień i dokumentów*, Warszawa 1964, rozdział *Siostry* (s. 30-35).

¹³ Pisarz komentuje to następująco: „Piętnastoletnia dziewczyna w służbie u Moskali, a więc w służbie hańby”. S. Żeromski, *Dzienniki*, oprac. i przedmową opatrzył J. Kądziała, t. II, wyd. II, Warszawa 1964, s. 248-249, zapis z 24 sierpnia 1885 roku.

¹⁴ Tamże, s. 248.

¹⁵ S. Żeromski, *Dzienniki*, oprac. i przedmową opatrzył J. Kądziała, t. VI, wyd. II, Warszawa 1966, s. 349. Zapis z 27 września 1891 roku.

¹⁶ H. Markiewicz, dz. cyt., s. 177.

¹⁷ A. P. O. [A. Potocki], *Stefan Żeromski, „Opowiadania”, 1895, „Głos” 1895, nr 1, s. 12*. Dalsze cytaty z tego artykułu będą oznaczane jako „SZO” i lokowane w nawiasach bezpośrednio po przytoczeniu z podaniem numeru strony.

Prześledźmy kilka momentów tego artykułu. Omawiając *Niedzielę* krytyk zaznaczył, iż nie chodzi w niej o fabułę, lecz o fragmenty szczególnie zorientowane na wzbudzenie uczucia smutku, którego „pan Żeromski nie oszczędza [...] swoim czytelnikom” (SŻO, s. 12). Chodzi tu zapewne o opis niezwykle wręcz nędznego mieszkania dozorca, czy stroju i zachowania jego małoletniej córki. Tego typu sceny sprawiają, że „utwór literacki gdzieś nam znika, a osłupiały wzrok goni w pamięci beznadziejne refleksje, wspomnienia nędz widzianych, fragmenty protestów. Nie koniec na tym: styl noweli, dialogi, określenia studenta, nastrój autora – wszystko składa się na wyważenie czytającego z równowagi” (SŻO, s. 12).

W całości tych rozważań dominował właściwy ówczesnie Potockiemu społeczno-psychologiczny punkt widzenia¹⁸, związany wyraźnie między innymi z dokonującym się właśnie czy lansowanym na łamach „Głosu” „zwrotem idealistycznym”¹⁹. Krytyk zacytował początek *Niedzieli*²⁰, by odnaleźć w nim świadectwo „nastroju pewnego zblazowania lekceważąco-pesymistycznego” (SŻO, s. 12) znanego człowiekowi współczesnemu (chodzi o zdanie nawiasowe mówiące o niemocy twórczej). Zarówno tenże nastrój jak i wspomniane powyżej, a kluczowe tu odwołanie do prasowych dyskusji, odrywają czytelnika od lektury i przenoszą go w sferę rozmyślań i wspomnień – czyli, jak pisze Potocki, po prostu „w życie” (SŻO, s. 12).

Dzieje się tak, ponieważ, według krytyka, Żeromski stawia odbiorcę nie w obliczu prawd już ustalonych, lecz właśnie polemik i sporów o charakterze publicystycznym. Potocki nazwał tę cechę „polemicznym artyzmem autora” i ocenił ją bardzo wysoko, dlatego że przecież „przenosić w życie wyobraźnię czytelnika jest to bez wątpienia jedno z zadań artysty” (SŻO, s. 12).

Nieodwołalnie jednak po przeczytaniu, podczas czytania jego utworu, czytelnik zostanie wyważonym z równowagi, poczuje się w swej osobie cywilnej i wpadnie w ten niespokojny, polemiczny nastrój, który cechuje nasze dysputy, prace nasze i zabiegi życiowe. Dlaczego? Dlatego, że p. Żeromski, nie pisząc utworów tendencyjnych,

¹⁸ Widać go już w pierwszym jego namyśle nad twórczością Żeromskiego – artykule *Młode siły* („Głos” 1892, nr 39, 40 i 42; tekst nosił podtytuł *Z powodu „Marzeń” Brolisa*). Kilkanaście lat później pisał o Potockim W. Feldman: „Doktrynerstwo społeczne nieraz jeszcze się w nim budzi [...] najczęściej jednak wyraża po prostu a szczerze wrażenia swoje [...]” (W. Feldman, *Współczesna krytyka literacka w Polsce*, Warszawa 1905, cytata za: M. Białota, *Między impresją i empatią a ideologią. Antoni Potocki o twórczości Żeromskiego [od „Siłaczki” do „Ludzi bezdomnych”]*, w: *Klucze do Żeromskiego*, dz. cyt., s. 93).

¹⁹ Zobacz: G. Krzywiec, *Szowinizm po polsku. Przypadek Romana Dmowskiego (1886–1905)*, Warszawa 2009, rozdział *Rewolta idealistyczna*. Teksty źródłowe to: J.L.P. [J. L. Popławski] *Obniżenie ideałów*, „Głos” 1887, nr 1 oraz J. L. Popławski, *Wielkie i małe idee*, „Głos” 1887, nr 16.

²⁰ „Pan Władysław (po prostu – pan Władysław, nie mogę bowiem w danej chwili wymyśleć interesującego nazwiska), jakkolwiek sumiennie i w dostatecznej mierze «przysiedział fałdów nad nauką społeczną», to przecież zaczepianiu szwaczek oddawał się z gorliwością bynajmniej nie słabszą od tej, jaka cechowała epokę jego życia poprzedzającą przysiadanie fałdów.” Cytat na podstawie wydania *Opowiadań* z roku 1981, s. 294. Co ciekawe, Potocki urwał przytoczenie po słowie „gorliwośćią”.

pisze utwory, dające *psychologię tendencji*, psychologię współczesnej inteligencji. [...] To właśnie jest tajemnicą [...] siły i władzy pana Żeromskiego nad czytelnikiem [...] (SŻO, s. 12).²¹

A zatem istnieje wyraźny ślad: *Niedziela* zawiera cytat z konkretnej polemiki prasowej i fakt ten ma swoje niebagatelne konsekwencje ideowo-artystyczne, do których oczywiście wypadnie powrócić. Można więc łatwo ustalić *terminus a quo* powstania tekstu. Opowiadanie nie mogło być napisane przed opublikowaniem pierwszego z serii artykułów Ludwika Krzywickiego (podpisanych K. R. Żywicki), które ukazały się w „Prawdzie” pod wspólnym tytułem *Złudzenia demokratyczne*, czyli przed dniem 28 stycznia 1889 roku²². Tu bowiem pojawiło się hasło zanotowane również w *Dziennikach*: „przysiedzieć fałdów nad nauką społeczną”²³.

Ową polemiką była prasowa dyskusja, miejscami bliska zwykłej kłótni, między redakcją „Głosu” a Ludwikiem Krzywickim, drukującym w piśmie Świętochowskiego²⁴. Kontekstu tego ważkiego sporu zlekceważyć nie można²⁵. Jego przebieg Grzegorz Krzywiak nazwał „najistotniejszą batalią w dziejach pisma”,

²¹ Wyróżnienie kursywą pochodzi od A. Potockiego.

²² Sześć odsłon tekstu Krzywickiego zamieszczono w *Życiu społecznym*, stałym dziale „Prawdy” w roku 1889, nr 6 – dn. 28 stycznia [9 lutego], nr 7 – dn. 4 [16] lutego, nr 8 – dn. 11 [23] lutego, nr 9 – dn. 18 lutego [2 marca], nr 11 – dn. 4 [16] marca, nr 12 – dn. 11 [23] marca. Z listu do W. Karwasińskiego wiadomo, iż Żeromski czytał ówczesny tygodnik Świętochowskiego i znalazł teksty Krzywickiego, które nawet osobno polecił adresatowi korespondencji. Ponieważ jednak całość listu jest utrzymana w stylu żartobliwej archaizacji na język dawnej szlachty (może język *Trylogii* Sienkiewicza), trudno orzec, czy owo polecenie nie miało podtekstu ironicznego: „Poselam też W.Panu a Dobrodziejowi memu łaskawemu «Prawdę» w komplecie, którą to «Prawdę» pomienioną racz Wasza Mość chętnym sercem a umysłem ochotnym łaskawie przyjąć oraz do głębokiego umysłu swego wziąć artykuły Imć Pana Żywickiego, gdzie *Sprawy społeczne* subtelnie rozbierane są” (S. Żeromski, *Listy 1884–1892*, opr. Z. J. Adamczyk, Warszawa 2001, s. 54 (list z dnia 19 lutego 1889 roku). Karwasińskiego Żeromski poznał w roku 1887 w Warszawie, „obracali się wówczas w tych samych kręgach studenckich zbliżonych do Związku Młodzieży Polskiej «Zet».” (tamże, s. 51.) Na to, iż przyszły autor *Sitaczki* polecił teksty Krzywickiego uwadze kolegi, ale nie zgadzał się do końca z ich wymową, może wskazywać fakt, że w tym samym liście mówił on o „przecieraniu” oczu okolicznym – więc Oleśnickim – ziemianom „Głosem”, a nie „Prawdą” (tamże, s. 54). Z drugiej jednak strony w roku 1889 nic nie zdawało się wskazywać, że *Złudzenia demokratyczne* doprowadzą do tak ostrych polaryzacji (zobacz L. Krzywicki, *Wspomnienia*, t. III, Warszawa 1959, s. 86), a „Głos” miał nawet ocenić pierwszą odsłonę artykułu bardzo pozytywnie, o czym Krzywicki wspomniał w *Tymczasowym obrachunku*, jednym z późniejszych ogniw polemiki (korzystałem z przedruku tego tekstu w: L. Krzywicki, *Dzieła*, t. 5, *Artykuły i rozprawy 1890–1891*, Warszawa 1960, s. 85). Jak widać, data ta nie zmienia wspomnianych na początku ustaleń Z. J. Adamczyka, jest jednak ich dopełnieniem.

²³ Cytat z *Dzienników* brzmi: „Krzywicki pociągnął ku «Prawdzie» cały orszak «ścisłych» ewolucjonistów i kosmopolitów, którzy secesją od «Głosu» dają dowód, że «mają zamiar przysiedzenia fałdów nad nauką społeczną»”. S. Żeromski, *Dzienników tom odnaleziony*, z autografu do druku przygotował, wstępem i przypisami opatrzył J. Kądziała, Warszawa 1973, s. 198. Zapis z 2 września 1890. Zresztą fraza ta pojawiała się niemal w każdym artykule dyskusji i stała się niejako jej hasłem rozpoznawczym.

²⁴ Pełną bibliografię polemiki zawiera przypis 216 w pracy H. Hollanda, *Ludwik Krzywicki – nieznanymi*, słowem wstępnym opatrzył prof. T. Kowalik, Warszawa 2007, s. 266.

²⁵ Co istotne, nie został on uwzględniony w pracy H. Janaszek-Ivaničkovej *Świat jako zadanie inteligencji. Studium o Stefanie Żeromskim* (wyd. I, Warszawa 1971). Bardzo skrótowo omawia go Janina Żurawicka (*Czy Żeromski był „głosowiczem”?*, „Pamiętnik Literacki” 1965, nr 1).

a Andrzej Mencwel określił wręcz jako „moment przełomowy w kształtowaniu samowiedzy i postaw praktycznych radykałów społecznych”²⁶.

Żeromski został bliskim współpracownikiem redakcji [...] w momencie dla niej przełomowym, kiedy na łamach tygodnika rozegrała się zasadnicza ideowa polemika z Krzywickim na temat pojęcia ludu. [...] Drogi [...] Żeromskiego i „Głosu” zeszyły się tylko na krótko, dalsza ewolucja poglądów pisarza oraz ideologii zespołu pisma poszły w kierunkach zupełnie odmiennych.²⁷

Sam Żeromski dopiero po tejsze polemice zapisał następujące słowa:

Kierunek umysłowo-społeczny taki, w jaki ja wierzę, do pewnego stopnia, z pewnymi zastrzeżeniami, reprezentuje obecnie „Głos”. Tygodnik ten od chwili wystąpienia z redakcji Krzywickiego i Pietkiewicza, od czasu polemik z pierwszym z tych Ajaksów Więckowskiego [...] prawie że pozyskał moją sympatię.²⁸

Początkujący pisarz zanotował to z charakterystycznym jednak trzykrotnym zastrzeżeniem nie identyczności, a tylko zbieżności poglądów.

W ostrożności tej deklaracji, składanej przecież przed samym sobą i na intymny użytek piszącego, odbija się stan areny politycznej – czy szerzej: socjologicznej – w Polsce. Ówczesnie bowiem panowało pomieszanie różnych opcji pod ogólnym sztandarem antypozytywistycznego zwrotu do ideałów. Pozytywizm był niejako wspólnym wrogiem, a wiadomo, że posiadanie takowego jednoczy. Feliks Perl opisuje nawet ówczesną sytuację wśród stronnictw narodowych jako swoisty „wir” poglądów i tendencji niejednokrotnie najzupełniej ze sobą sprzecznych²⁹, a i z dzisiejszej perspektywy wygląda to podobnie:

Na początku lat 90. z fetyszami postępowości – jak głosił jeden ze wstępniaków tygodnika warszawskich radykałów – chcieli się rozprawić w zgodnym chórze marksści z ludowcami, „międzynarodowcy” z „patriotami”, zdeklarowani zwolennicy asymilacji „obcych żywiołów” z piewcami czystości plemiennej, wreszcie zapamiętali rewolucjoniści wraz z narodowymi socjalistami.³⁰

²⁶ G. Krzywiec, *Szowinizm po polsku*, dz. cyt., s. 50; A. Mencwel, *Etos lewicy. Esej o narodzinach kulturalizmu polskiego*, Warszawa 2009, s. 47.

²⁷ J. Żurawicka, dz. cyt., s. 57.

²⁸ S. Żeromski, *Dzienników tom odnaleziony*, dz. cyt., s. 198. Podkreślenia w cytacie – M. D.

²⁹ F. Perl, *Dzieje ruchu socjalistycznego w zaborze rosyjskim: (do powstania PPS)*, Warszawa 1958, s. 303.

³⁰ G. Krzywiec, *Szowinizm po polsku*, dz. cyt., s. 37. B. Cywiński mówi o tym zjawisku w pracy *Rodowody niepokornych*, wyd. III rozszerzone, Paryż, cop. 1985, s. 9. Zobacz też: tegoż, *Żeromski i „żeromsczyzna”*, „Znak” 1964, nr 4, s. 453-454. M. Waldenberg, pisząc o koncepcjach narodu w polskiej myśli socjalistycznej końca XIX i początku XX wieku, wyróżnił cztery etapy, z których pierwszy (od zarania do roku 1892), obejmujący więc omawianą polemikę, charakteryzował się ukształtowaniem dopiero

Wzmiankowany „wstępniak” to *Fetysze postępowości*, tekst opublikowany w „Głosie” w 1887 roku³¹. Dyskusja z Krzywickim zapoczątkowana dwa lata później niewątpliwie dopomogła do bardziej szczegółowego samookreślenia „Głosowi”, częściowo po prostu spowodowała jego potrzebę.

Nasuwa się więc pytanie: po co Żeromskiemu w opowiadaniu o stosunkowo prostej fabule, realistycznym obrazku, cytatach z rozgrywek społeczno-politycznych między „Głosem” i Krzywickim? Innymi słowy: co wnosi do tego „łzami malowanego” (jak się wyraził Antoni Potocki – *SŻO*, s. 11) tekstu wplecenie echa aktualnych dyskusji prasowych? Lub jeszcze inaczej: w jaki sposób fabuła i wymowa noweli koresponduje z polityczno-społecznym sporem?

Odpowiedź najoczywistsza, zresztą udzielona przez Antoniego Potockiego, że nawiązanie takie aktualizuje tekst, czyni go jak najbardziej współczesnym i atrakcyjnym (swojskim) dla pewnej grupy odbiorców, zdaje się nie wyczerpywać zagadnienia, ale do tej sprawy wypadnie jeszcze powrócić. Aby jednak kwestię dokładniej scharakteryzować, konieczna jest chociaż pobieżna analiza polemiki prasowej, z której Żeromski cytował.

Marksista Krzywicki cały cykl *Złudzenia demokratyczne*³² opatrzył dedykacją „Poświęcone ludziom, którzy gotowi są na wszelką ofiarę dla ludu, krom jednej – przysiedzenia fałdów nad nauką społeczną”³³. Wystąpił w nich bowiem autorytatywnie jako posiadacz czy reprezentant jedynej prawdy – nauk Marksa. Ta zresztą cecha jego tekstów (autorytatywność) nie zjednała mu raczej zwolenników – na przykład Kazimierz Kelles-Krauz pisał w roku 1890, komentując już całą prasową rozgrywkę, co następuje: „Wprawdzie i mnie nie podobały się osobiste wypadki na samego Krz[ywickiego] ze strony Siemienieckiego, ale jeżeli ktoś, jak Krz[ywicki] twierdzi, że występuje «uzbrojony całą wiedzą współczesną», to zrazić może ludzi, również mających poczucie swego wykształcenia”³⁴. Wydaje się jednak, że marksista z przekonania – a trzeba przyznać, że Krzywicki nie był niewolnikiem doktryny dialektycznego materializmu, jako jeden z pierwszych starał się ją twórczo przekształcać – praktycznie nie mógł postąpić inaczej: był świadom, że tak naprawdę nie ma tu w ogóle pola do dyskusji, ponieważ i tak, z siłą konieczności w dialektycznym procesie, sytuacja drobnych gospodarstw wiejskich ulegnie po-

głównych koncepcji bez ich „doktrynalnego uzasadnienia”. (M. Waldenberg, *Z problematyki narodu w polskiej myśli socjalistycznej okresu zaborów*, w: *Idee i koncepcje narodu w polskiej myśli politycznej czasów porozbiorowych*, pod red. J. Goćkowskiego i A. Walickiego, Warszawa 1977, s. 249.)

³¹ Numer 5, ze stycznia roku 1887.

³² Dziś powiedzielibyśmy raczej: „Złudzenia demokratyzmu”.

³³ L. Krzywicki [K. R. Żywicki], *Złudzenia demokratyczne*, „Prawda”, R. 9: 1889, nr 6, s. 64.

³⁴ K. Kelles-Krauz, *Listy*, t. 1, 1890-1897. Listy 1-366, pod red. i ze wstępem F. Tycha zebrali i oprac. W. Bieńkowski, A. Garlicka, A. Kochański, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1984, s. 57. List do Marii Goldstejnówny z 7 października 1890. Kelles-Krauz wspomina tu zapewne artykuł J. H. Siemienieckiego – czyli Józefa Hłaski – *Rachunek bieżący* („Głos” 1890, nr 10), w którym Krzywicki został na przykład oskarżony o nienawiść do chłopów.

gorszeniu, wszak o rozwoju decydują potrzeby i dążenia grup aktywnych, stąd dziejowe znaczenie ma w tym momencie wyłącznie proletariats, mimo olbrzymiej dysproporcji liczebnej względem włościan. Dlatego też zarzucał wyznawcom stanowiska przeciwnego, ludowcom czy demokratom, kierowanie się uczuciami, sentymentami, miłosierdziem, a nie racjonalną „nauką społeczną”.

Krzywicki, wychodząc z założeń opartych na teorii antagonizmu klas, wskazywał, że nie istnieje *de facto* homogeniczna grupa społeczna, którą określić można mianem „lud”. Wedle niego, demokraci pod tym terminem nie do końca świadomie (ponieważ po prostu nie „przesiedzieli fałdów”...) rozumieją wiele różnych grup, których nie tylko pragnienia, ale i interesy stoją niejednokrotnie ze sobą w sprzeczności (choćby bogaty chłop i komornik-wyrobnik). Nie da się więc spełniać życzeń i pragnień takiego sztucznego konstruktu, bo prowadzi to do paradokсів społecznych i ostatecznie jedynie pogłębia antagonizmy.

Na ten wątek zwróciła uwagę Janina Żurawicka, twierdząc, że był to spór wokół pojęcia „ludu”. Zapewne, jednakże w dyskusji tej chodziło też o inne kwestie, równie zasadnicze. Aleksander Więckowski, główny antagonist Krzywickiego, zaznaczał w jednym ze swych starć z przeciwnikiem, czyli artykule *Wątpliwa pozycja pewnego obrachunku*:

Doznaję pewnej trudności w związku a dobitnem sformułowaniu punktów, w których się z sz. autorem stanowczo różnimy. Liczę dwa głównych, a mianowicie: pogląd na doniosłość i metodę czynnego udziału jednostek w ruchu dziejowym tegoczesnych społeczeństw kapitalistycznych, oraz pogląd na doniosłość społeczną czynnika i zagadnień narodowościowych.³⁵

Ostatecznie jednak udało się Więckowskiemu znaleźć taką lapidarną formułę na błędy Krzywickiego. Więckowski określił je jako „*ewolucjonizm w najniewłaściwszym i kosmopolityzm w najniewłaściwszym znaczeniu wyrazów*”³⁶ – czyli rewolucjonizm i internacjonalizm – jak konkluduje Henryk Holland³⁷. A zatem chodzi tu głównie nie o „lud”, pojęcie tak eksploatowane przez ówczesne nurty demokracji (nad którym to Więckowski zresztą zatrzymuje się na chwilę oznajmiając, że nie czas obecnie na mnożenie antagonizmów), ani nawet o wagę proletariatu. W tym momencie okazywało się, że słuszna przecież jako założenie bazowe zasada „Głosu”, iż stronnictwa demokratyczne muszą trzymać się razem, by urosnąć w siłę, jest już niemożliwa do realizacji. Różnice były podstawowe, a za formułami, którymi określił je Więckowski, kryły się równie ważne następstwa i implikacje.

³⁵ A. Więckowski, *Wątpliwa pozycja pewnego obrachunku*, „Głos” 1890, nr 15, s. 179.

³⁶ Tamże.

³⁷ H. Holland, dz. cyt., s. 110.

Wskazane przez Więckowskiego momenty *Złudzeń demokratycznych*, a więc negatywnie rozumiany ewolucjonizm i takież kosmopolityzm, mają swoją stronę etyczną, która ówczesnie łączyła się z mocno z kwestią patriotyzmu i odpowiedniego programu socjalnego. Skupmy się na tym drugim zagadnieniu. Krzywicki, jako kulturnik³⁸ (czy – jak chce Andrzej Mencwel – jeden z „ojców” kulturalizmu³⁹), chciał jak najszerzego i samodzielnego udziału mas w kulturze, jako marksista stawiał cele dalekosiężne, widział rozwój społeczeństwa w perspektywie długiego trwania. Stąd też uznawał sensowność tymczasowych ofiar, a odnośnie do spraw narodowościowych opowiadał się za łącznością międzynarodowego proletariatu. Marksieści twierdzili, że właśnie w imię tej „klasy-hipostazy”⁴⁰ można i trzeba poświęcać losy jednostek (ostatecznie bowiem akumulacja bogactw prowadzi bowiem do wzrostu nędzy). Z taką koniecznością polemizował „Głos”, uznający cele doraźne (w tym wypadku bogacenie się chłopów).

Wobec powyższego Krzywicki uznawał, że nie ma sensu „inwestować” w grupy społeczne, które nie niosą nowych ideałów. I tu dochodzimy do ważkiej kwestii przepływu idei⁴¹: Krzywicki twierdził, że inteligencja, nawet „wzrastając w liczbie i w miłości ku nędzarzom”⁴² nie jest w stanie zastąpić ludowi samoświadomości⁴³. Według niego, utrzymywanie drobnej własności wiejskiej w imię interesów narodowych jest polityką krótkowzroczną, ponieważ spowoduje odcięcie chłopów od wszelkich zjawisk kulturalnych. Zależność chłopów od własnej drobnej gospodarki to nie tylko problem ekonomiczny: powoduje bowiem zmianę jego obyczajowości (na przykład zastąpienie gościnności skąpstwem) i tym samym przynosi szkodę narodowi, uniemożliwiając prawdziwy rozwój idei humanitarnych, które Krzywicki rozumie jako „rozkwit indywidualizmu na tle solidarności

³⁸ Tak określił go F. Perl, w swojej książce *Dzieje ruchu socjalistycznego w zaborze rosyjskim: (do powstania PPS)*, Warszawa 1958, s. 344. O swoistym typie kulturalnika mówi też H. Orsza-Radlińska, w pracy: *Związek Towarzystwo Samopomocy Społecznej*, w: *Nasza walka o szkołę polską 1901–1917*, opracowania, wspomnienia, dokumenty zebrala Komisja Historyczna pod przewodnictwem prof. dr. B. Nawroczyńskiego, t. II, Warszawa 1934, s. 132.

³⁹ Zobacz: A. Mencwel, *Etos lewicy*, dz. cyt. Ze stanowiskiem Mencwela polemizował niedawno G. Krzywiec w wielokrotnie przywoływanej już tutaj pracy *Szowinizm po polsku*. Jest to oczywiście kwestia wykraczająca poza ramy niniejszego szkicu, niemniej jednak kulturalizm jest jedną z inteligentnych propozycji przełomu wieku XIX i XX, wobec której Żeromski musiał się ustosunkować.

⁴⁰ J. Jedlicki, *Jakiej cywilizacji Polacy potrzebują*, wyd. 2 poprawione, Warszawa 2002, s. 362.

⁴¹ Krzywicki wielokrotnie zajmował się kwestią rozwoju idei. Zobacz: L. Krzywicki, *Idea a życie* [I], w: *Dzieła*, t. 3, *Artykuły i rozprawy 1886–1888*, Warszawa 1959, (tekst z 1888 roku); tegoż, *Idea w życiu społecznym*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 5, dz. cyt. (tekst z 1891 roku). Z opracowań zagadnienia: A. Hertz, *Ludwik Krzywicki jako historyk rozwoju społecznego i kultury*, w: *Ludwik Krzywicki. Książka zbiorowa poświęcona jego życiu i twórczości*, Warszawa 1938; H. Holland, *Ludwik Krzywicki – nieznanym*, dz. cyt., tu rozdział VII: *Geneza i rola idei w rozwoju społecznym*; H. Kozakiewicz, *Ludwik Krzywicki i jego koncepcja ideologii*, „*Studia socjologiczne*” 1973, nr 3.

⁴² L. Krzywicki [K. R. Żywicki], *Złudzenia demokratyczne*, „*Prawda*” 1889, nr 11, s. 125.

⁴³ B. Cywiński w przytaczanym już artykule *Żeromski i żeromszczyzna* (dz. cyt., s. 457) zauważa, że właśnie w epoce Żeromskiego świadomość ideologiczna przestała być wyłączną własnością sfer wykształconych. Ta przemiana to również kontekst omawianej dyskusji.

społecznej”⁴⁴. Stąd też należy oprzeć się na klasie, choćby nielicznej, w interesie której leży jak najbardziej humanitarne rozwiązanie dzisiejszych bolączek społecznych, czyli proletariacie. Nowe idee bowiem, rodzą się niezależnie od ludzkiej świadomości i są związane ze zmianami w stosunkach sił wytwórczych. Nie da się zatem walczyć o „humanitarniejsze ukształtowanie społeczeństwa”⁴⁵ bez uwzględnienia tychże przekształceń.

Tymczasem Aleksander Więckowski w artykule *Lud w programach demokratycznych*, czyli w podsumowującej cały spór odpowiedzi na *Złudzenia demokratyczne*, wskazuje na sztuczność takiego ujmowania kwestii potrzeb ludu, ten bowiem po prostu wie, czego mu trzeba i nie musi tego teoretycznie formułować. Zatem właśnie tylko inteligent jest w stanie przeprowadzić taką abstrakcyjną procedurę, ale znów zbyt, doktrynerskie teoretyzowanie nie jest tutaj wskazane⁴⁶. Tymczasem właśnie Krzywicki został oskarżeni o to, że ma umysł zdolny tylko do abstrakcji pokrywanej fasadą „nauki społecznej”, który woli „formułkować” niż „żyć”⁴⁷. Ponieważ jednak w państwie niesuwerennym nie ma miejsca na żadną akcję odgórną, rola tych, którzy będą pomagać ludowi, sprowadza się do pracy dla niego.

O ile się ta praca nie solidaryzuje z niemi [spontanicznymi dążnościami ludu – M. D.], o ile im nie współdziała, a przynajmniej nie zakłada sobie ich zapoczątkowania, o tyle posiada ona doniosłość jedynie etyczną. Ażeby posiadała społeczną, wypływać musi z przekonania, że interesy pracy są zawsze z interesami postępu zgodne, że każde podniesienie w społeczeństwie roli klas pracujących jest krokiem naprzód [...]. Powiedzieliśmy „z przekonania”, nie „z poglądu”. Jedynie bowiem przekonania, jako łączny wyraz p o g l ą d ó w i u c z u ć s p o ł e c z n y c h [podkreślenie moje – M. D.], czynią człowieka wyznawcą tej a nie innej zasady politycznej. (Lpd, nr 34, s. 410).

Naczelna zasada demokratyzmu zamyka się więc w twierdzeniu, że „we wszystkich sprawach doniosłości ogólnej interesy klasy posiadających, podporządkowane być winny interesom klas pracujących” (Lpd, nr 34, s. 410).

Przypiecztowaniem tej opozycji między działalnością etyczną (abstrakcyjną, niepragmatyczną) a skutecznością społeczną – poza kilkakrotnym wytykaniem Krzywickiemu jego niedorzecznych chęci doraźnego pogorszenia losu chłopów (tu

⁴⁴ Tamże, nr 9, s. 102. B. Cywiński w przytaczanym już artykule *Żeromski i żeromszczyzna* (dz. cyt., s. 457) zauważa, że właśnie w epoce Żeromskiego świadomość ideologiczna przestała być wyłączną własnością sfer wykształconych. Ta przemiana to również kontekst omawianej dyskusji.

⁴⁵ Tamże, nr 6, s. 66.

⁴⁶ Podobnie J. Hłasko jako J. H. Siemienicki w artykule *Rachunek bieżący* pisał, iż nie trzeba „žadnej doktryny, dość prostego uczucia humanitarnego” („Głos” 1890, nr 10, s. 115).

⁴⁷ A. Więckowski, *Lud w programach demokratycznych*, „Głos” 1891, nr 27, s. 324. Dalsze cytaty z tego artykułu będą oznaczane jako „Lpd” i lokowane w nawiasach bezpośrednio po przytoczeniu z podaniem numeru czasopisma i strony.

widać wyraźnie różnicę programów długo i krótkodystansowych) – jest obecne w zakończeniu *Ludu w programach demokratycznych* odwołanie się do idei „*charitas generis humani*”, która „budzi troskę o pełnię życia każdej istoty ludzkiej, owe uczucie społeczne, które zapala żądzę czynów ofiarnych w imię sprawiedliwości, nie miłosierdzia” (Lpd, nr 34, s. 411). Bowiem według Więckowskiego miłosierdzie jest cnotą prywatną i charakteryzuje ono wyłącznie stosunek jednostek do jednostek, nie jest więc zarezerwowane dla żadnej opcji społecznej czy ekonomicznej i jako takie nie może być skuteczną bazą dla działań społecznych.

Takie efektowne rozróżnienie na etykę indywidualną (miłosierdzie) i etykę społeczną (sprawiedliwość) zdaje się zawierać w sobie niebezpieczną możliwość radykalizacji. Znalazła ona swój wyraz w pismach Romana Dmowskiego, którego akces do redakcji „*Głosu*” w 1891 roku⁴⁸ zaważył na dalszym rozwoju czasopisma. W późniejszych o kilkanaście lat *Myślach nowoczesnego Polaka* Dmowski wprost potępi etyzm rozumiany jako „dociąganie jednostki” do „wyspekulowanego ideału”⁴⁹, a w artykule *Podstawy etyczne*, zamieszczanym w *Dopełnieniach do Myśli...* w zasadzie powtórzy za (?)⁵⁰ Więckowskim rozróżnienie na chrześcijańską etykę jednostek i etykę narodową, różną od tamtej⁵¹. Dlatego niezmiernie ważne jest tutaj przypomnienie, że zarówno Żeromski, jak i Więckowski dosyć szybko zerwali z „*Głosem*”⁵².

Po tej dygresji powróćmy jednak do *Niedzieli*.

Opowiadanie to jest wyraźnie napisane dla odbiorców o podobnym do Żeromskiego profilu społecznym, jeśli można się tak wyrazić. Wskazuje na to choćby początek tekstu, dosyć nonszalancki, czy nawet prowokacyjny. Następuje tu ostentacyjne ujawnienie instancji nadawczej (według ówczesnych pojęć – realnego autora⁵³), a co za tym idzie – zakwestionowanie realności tekstu i jego pozaliterackiej referencji, na rzecz podkreślenia umowności prezentowanej rzeczywistości i jej wymiaru służebnego wobec określonego stanu psychicznego twórcy oraz pewnej idei, której znakiem wywoławczym jest umieszczone również na początku utworu

⁴⁸ Dmowski opublikował na łamach tego pisma swój pierwszy artykuł polityczny pt. *Idea w poniewierce* („*Głos*” 1891, nr 8, jako R. Skrzycki). Tekst ten omawia szeroko G. Krzywiec w cytowanej już pozycji *Szowinizm po polsku. Przypadek Romana Dmowskiego*. Wiadomo z *Dzienników*, iż Żeromski gratulował tego artykułu Dmowskiemu „w imieniu narodu” (S. Żeromski, *Dziennik z wiosny 1891 roku*, opracowali Z. J. Adamczyk i Z. Goliński, Kielce 2000, s. 44; zapis z 5 maja, dotyczący dnia 3 maja 1891).

⁴⁹ R. Dmowski, *Myśli nowoczesnego Polaka*, wydanie VIII, ze słowem wstępnym J. Dobraczyńskiego, Warszawa 1989, s. 49.

⁵⁰ G. Krzywiec nie wskazuje na tę inspirację.

⁵¹ R. Dmowski, *Myśli nowoczesnego Polaka*, dz. cyt., s. 96-97.

⁵² Zobacz odnośnie do Więckowskiego: L. Krzywicki, *Wspomnienia*, t. III, dz. cyt., s. 90. Autor *Złudeń demokratycznych* wyjaśnia tu, że Więckowski w roku 1906 zmuszony był zerwać stosunki ze współpracownikami z kręgu „*Głosu*”, gdyż zbyt „daleko odeszli od pierwotnych swoich założeń”. Odnośnie do Żeromskiego – w cytowanej już pracy Janiny Żurawickiej *Czy Żeromski był „głosowiczem”?*

⁵³ Antoni Potocki w przywoływanej już recenzji pisał, że jest to „narzucenie się czytelnikowi z własnym nastrojem, nastrojem pewnego zblazowania” (SŻO, s. 12).

przytoczenie z Krzywickiego. A zatem był to zwrot do bardzo konkretnej grupy społecznej będącej w stanie rozszyfrować aluzję. Te obserwacje pokrywają się ze sposobem ówczesnego myślenia Żeromskiego o własnej twórczości literackiej. Pisał on mianowicie w roku 1892 do Oktawii Rodkiewiczowej przy okazji wykańczania opowiadania *Oko za oko*: „Nowella taka, jaką ja chcę uprawiać, jest rodzajem literackiego artykułu [podkreślenie moje – M. D.], którego nie można napisać inaczej – tylko w formie przykładu, opowiadania, powieści – stąd wynika masa trudności, bo utwór taki ma dwa jakby kierunki, a nie powinien mieć tendencji”⁵⁴. Młody literat zmagał się więc ze starym problemem sztuki: jak zawrzeć w dziele określoną, wyraźną ideę, nie czyniąc tego kosztem walorów artystycznych, w tym przypadku – literackich. Wydaje się, że *Niedziela* jest ważką propozycją rozwiązania tegoż problemu; i choć krótki ten obrazek mieści się w ówczesnie przez Żeromskiego wielokrotnie realizowanym schemacie swoistej puenty fabularnej⁵⁵, wyróżnia go jednak wspomniane podkreślenie fikcjonalności oraz ewidentna publicystyczność.

Wirtualnym czytelnikiem *Niedzieli* jest więc młody człowiek, najpewniej student, zatem inteligent, i zapewne ktoś, kto jest w stanie zrozumieć i odczuć nędzę społeczną, stąd z sympatii społeczno-politycznych demokrata (wedle ówczesnego „Głosowego” rozumienia). Żeromski zapisał kiedyś, że nie wierzy w:

[...] ludzi, którzy młodości nie spędzili w nędzy, nie znają „tamtego świata”, nie wiedzą całkiem, co to sumienie, co altruizm, co głębokie poniżenie, które się okupuje dumą zaprawdę wielką, honorem rzeczywistym, pogardą prawdziwego filozofa. [...] Bo tylko my możemy oceniać, co jest kamień filozoficzny człowieka, my, niegdyś głodomory.⁵⁶

Takie rozumienie roli doświadczenia nędzy w rozwoju osobowości, oparte na uczuciach, jest właśnie – jak widzieliśmy – zbieżne z ówczesnym oficjalnie przyjętym przez „Głos” rozumieniem istoty przekonań demokratycznych. Zostało ono przecież sformułowane między innymi w ramach wspomnianej polemiki.

Powracając do tła interesującej nas tu dyskusji prasowej, sięgnąć trzeba po komentarz Ludwika Krzywickiego zawarty w III tomie jego *Wspomnień*. Autor *Złudzeń demokratycznych* na kilkudziesięciu stronach omówił swoje stosunki

⁵⁴ S. Żeromski, *Listy 1884–1892*, dz. cyt., s. 287–288, list z 21 maja 1892. Problem tendencji był jednym z kluczowych zagadnień w dyskusjach o literaturze w Polsce jeszcze w latach osiemdziesiątych i wczesnych dziewięćdziesiątych XIX wieku. Znalazł on też odbicie – jak widać – w poglądach literackich Żeromskiego. Patrz też: Z. J. Adamczyk, „Dzienniki” jako dokument formowania się programu literackiego i poglądów estetycznych Stefana Żeromskiego, „Przegląd Humanistyczny” 1970, nr 3, szczególnie strony 6, 7, 10, 15–18, 23, 26–27, 29.

⁵⁵ Widocznym na przykład w utworach „*Rozdziobią nas kruki, wrony...*”, *Ananke*, „*Cokolwiek się zdarzy, niech uderza we mnie*”, *Pokusa*.

⁵⁶ S. Żeromski, *Listy 1882–1892*, dz. cyt., s. 255. List do Oktawii Żeromskiej z 5 maja 1892 roku.

z „Głosem”, poświęcając sporo miejsca również tejże polemice (s. 81 i nn.). Ważniejsze uwagi padają jednak w rozdziale poświęconym „Prawdzie” Świętochowskiego, tu bowiem autor wspomniał wielką dyskusję, która po ukazaniu się jego *Złudzeń demokratycznych*, ogarnęła początkowo nie prasę polską, ale „ulicę” – studentów, robotników, inteligentny proletariatus. Krzywicki wyróżnił przy tym dwa stronnictwa: uczuciowców i racjonalistów. Ci ostatni podzielali podobno jego poglądy.

Ten ciekawy podział na kierujących się w swoich zapatrywaniach społeczno-politycznych uczuciami, emocjami (a więc tym, co irracjonalne) oraz stronników myśli racjonalnej, opartej na faktach i obserwacji, naukowo uzasadnionej, niejako siłą rzeczy nakłada się na inne rozróżnienia funkcjonujące w epoce. Na przykład na opozycję między „głosowiczami” i marksistami, wprowadzoną przez tegoż samego Krzywickiego, albo rozróżnienie na patriotów i kosmopolitów czy ludowców i socjalistów, czy wreszcie na odłam socjalistyczno-narodowy i międzynarodowo-socjalistyczny.

Co jednak charakterystyczne, Krzywicki – niewątpliwie postępując w myśl maksymy *pro domo mea* – nie posłużył się tutaj tymi sprawdzalnymi przecież kategoriami (choć ówczesnie niezwykle jeszcze płynnymi i mniej jednoznacznymi niż sugerują powyższe binarne opozycje) zaczerpniętymi z dyskursu politycznego, lecz przeprowadził wyraźną granicę w oparciu o pojęcia abstrakcyjne i ponadpartyjne, że się tak wyrażę, o uczucie i rozum. I w sumie można by uznać tę opozycję Krzywickiego za chwyt retoryczny, gdyby nie szereg zapisów z *Dzienników* odnoszących się do podobnej kwestii.

Mówiąc o socjalistach kosmopolityzujących, Żeromski wyznawał:

W zetknięciu się z nimi doznaję dopiero rzeczywistego kołysania się i niecierpliwego nicowania samego siebie – oni to bowiem z m u s z a j ą n a s d o c z e p i a n i a s i ę s a m y c h u c z u ć [podkreślenie moje – M. D.]. Starają się urazić wszystkie szlachetne uczucia, wszystkie wyważone ze siebie prawdy głupimi paradoksami znieważać – w imię czego? – w imię brzuchów 100 000 ludzi.⁵⁷

I w innym miejscu:

⁵⁷ Żeromski nawiązuje tu do słynnego ówczesnie zdania z *Kwintesencji socjalizmu* A. Schaefflego: „Nie ulega bowiem wątpliwości, że kwestyjka ta jest przede wszystkim ekonomiczną, że jest ona przede wszystkim *kwestyją żółądka* [podkreślenie – A. S.]” J. Jedlicki twierdzi, że zdanie to było „chętnie cytowane” przez polskich socjalistów (J. Jedlicki, dz. cyt., s. 366, stąd też zaczerpnięto powyższy cytat). Ale dla Żeromskiego jest to dowód na trywialność, przyziemność i prymitywny materializm ujęcia socjalistów, tymczasem dla nich był to gwarant sprawdzalności, słuszności i naukowości (czyli właśnie materializmu...).

Przez chwilę jestem sam – nie spieram się i nie słucham wyśmiewania oraz naukowego kopania tego, co czczę. Jak ślimak chowam się tedy w skorupę moich „przesądów”, sentymentalizmów i zaślepienia. [...] Jaś [Strożecki – M. D.], pragnąc niejednokrotnie złagodzić gorycz dawek „krzywicyzmu”, wygłasza np.: – Ja osobiście nie przeczę zupełnie, że uczucie istnieje, a nawet istnieć powinno... *Evoe!* – nawet powinno... Kasy oporu, strejki i uświadamianie oraz tępienie burżuazyjności drobnomieszczańskiej ukazują mi, jak niedołącznym jest mój systemat „marzeń”. Najgorzej, gdy mnie nawracają na kosmopolityzm... Wówczas mi ciężko i gorzko i zdaje mi się, krew podływa pod serce. Dlaczegoż jesteś przekłętą, ojczyzno? Ach, bo klasa występnych bogaczy przyznaje się do ciebie!⁵⁸

Zwraca uwagę zbieżność tych rozważań z jednym z głównych zarzutów, jakie Więckowski czynił Krzywickiemu (negatywnym kosmopolityzmem, czyli internacjonalizmem). Rolę niejako podsumowującą spełnia tutaj następująca obserwacja dotycząca socjalistów: „Ilu tylko ich znałem – wszyscy mają jedną przeważnie cechę: nie są altruistami, lecz pozującymi na niesłychaną mądrość postępowcami”⁵⁹.

Altruizm jest wszak postawą z gruntu irracjonalną. Wymagania postępu, założenie, że działanie społeczne musi być przede wszystkim skuteczne, to ideały socjalistów, w imię których kwestionują oni przywiązanie do pewnych tradycji. Bo przecież gdy ówczas na gruncie socjologicznym mowa o uczuciu, to chodzi tym samym o współczucie (empatię), religijność, czy oczywiście poczucie narodowej przynależności (patriotyzm⁶⁰). „Głosowicze” natomiast nie odrzucają tych irracjonalnych „marzeń”. Gdy dla jednych są to przesady, dla drugich świętości, ale też nieodmiennie dla wszystkich pytanie o etykę. Autor *Dzienników* przytacza też opinię pochodzącą z niejasnego źródła, jakoby „wiadomą rzeczą było”, iż Krzywicki postuluje wysadzenie Częstochowy. Żeromski rozmawiając z młodymi socjalistami, „krzywicystami”, zauważył, że lud przecież „zamordowałby „wysadzacza” i zamordowałby każdego, kto by po nim działanie od tego samego chciał zaczynać kroku”. Uwagą tą naraził się na opinię konserwatysty⁶¹.

Warto tutaj wspomnieć, że kolejnymi drukowanymi po *Niedzieli* nowelami Żeromskiego, z odstępem zaledwie dwumiesięcznym, były zamieszczone w „Nowej Reformie” pod wspólnym tytułem *Szkice etnograficzne obrazki Do swego Boga i Poganin*. Sprawa prześladowania unitów i ich jakże irracjonalnego oporu zajmuje

⁵⁸ Oba cytaty z pozycji: S. Żeromski, *Dziennik z wiosny 1891 roku*, dz. cyt., s. 35. Pierwszy to fragment zapisu z 27, a drugi z 29 kwietnia 1891 roku.

⁵⁹ Tamże, zapis z 27 kwietnia 1891 roku.

⁶⁰ O patriotyzmie młodego Żeromskiego pisze M. Saganiak (*Świat Żeromskiego czyli Polska. Początek drogi – Polska w „Dziennikach” (1882–1891)*, w: *Światy Żeromskiego*, studia pod red. M. J. Olszewskiej i G. P. Bąbiaka, Warszawa 2005).

⁶¹ S. Żeromski, *Dzienników tom odnaleziony*, dz. cyt., s. 198. Zapis z 2 września 1890.

ówcześnie Żeromskiego niezwykle intensywnie, o czym świadczą też nowela *Ananke* oraz liczne dziennikowe notatki⁶².

W tym kontekście Żeromski kreuje bohatera, który po lekcji marksizmu „zaczepianiu szwaczek oddawał się z gorliwością bynajmniej nie słabszą od tej, jaka cechowała epokę jego życia poprzedzającą przysiadanie fałdów”. Wygląda więc na to, że „pan Władysław” ma być na początku tekstu skompromitowanym przedstawicielem krzywiczyzny, żywym przykładem na trafność motta artykułów nie Krzywickiego, lecz „głosowicza” Więckowskiego: „Nauka społeczna dużo na tym cierpi, że ludzie zdolni do przysiadania sobie fałdów (*to take pains*) nad gromadzeniem pojedynczych faktów i drobnych wiadomości, często nie są w stanie robić z nich najmniejszego rozumnego użytku” (Lpd, nr 23, s. 273)⁶³.

Więckowski propaguje w rozprawie z Krzywickim ideały jak najbardziej zgodne z ponadpolitycznym założeniem o godności każdego człowieka. Przy czym odwołuje się do sfery emocjonalnej i tzw. zdrowego rozsądku. Skoro – jak wykazuje – nie ma już klas opartych na przywilejach politycznych i stanowych (z urodzenia), ludzie muszą grupować się na zasadzie *p o k r e w i e ń s t w a i d e o w e g o*. Tu otwierają się dwie zasadnicze możliwości: narodowa – czyli etnograficzna – o wiele starsza, oraz międzynarodowa – czyli klasowa – ekonomiczna i młodsza (Lpd, nr 29, s. 348). Ta ostatnia tendencja, klasowa, powinna się według publicysty aktywować dopiero wtedy, gdy zostanie już stworzone państwo (w wyniku pierwszej tendencji) i tylko „o ile” zostanie ono stworzone (Lpd, nr 29, s. 348). To właśnie przyczyna wszystkich oskarżeń Krzywickiego o nieuwzględnianie specyfiki polskiej sytuacji, o doktrynerstwo. „Głos” na pierwszym miejscu stawia specyficzność sytuacji ziem polskich i zamieszkującego je narodu-społeczeństwa. Uczucia więzi narodowej nie da się zlekceważyć, pominąć czy zmarginalizować⁶⁴.

Powróćmy jednak do konsekwencji zamieszczenia w utworze literackim cytatu z dyskusji publicystycznej. Jeżeli rzeczywiście *Niedziela* powstała przede wszystkim z inspiracji prasowej polemiki, to widać wyraźnie, iż Żeromski wybrał

⁶² Na przykład S. Żeromski, *Dzienniki*, tom VI, dz. cyt., s. 249 (zapis z 20 stycznia 1890 roku). Żeromski argumentuje tu w dyskusji z J. K. Potockim, iż nie można czekać na możliwość oddziaływania socjalistycznego na chłopów na Podlasiu (czyli właśnie unitów), bo tymczasem dojdzie do ich zruszczenia. Na rolę uczuć i cierpienia w procesie konstruowania się świadomości narodowej zwraca uwagę N. Bończa-Tomaszewski, *Zródła narodowości. Powstanie i rozwój polskiej świadomości w II połowie XIX i na początku XX wieku*, Wrocław 2006; zobacz s. 98.

⁶³ Jest to cytat z pism Lestera Franka Warda.

⁶⁴ „Podobnie jak kochamy matkę, tak samo kochamy ziemię, na której się urodziliśmy, tak samo kochamy kwiaty wonie, język i ludzi, którzy z tej ziemi wyrosli; żadna zaś religia nie jest tak zła, ani żadna polityka tak dobra, ażeby w sercach wyznawców miłość ową zniszczyć mogła”. Te słowa Heinego widnieją jako jedno z kilku mott jedenastego (w numeracji oryginałów) tomu *Dzienników* Żeromskiego. Zostały więc przez przyszłego pisarza zapisane w roku 1886.

z tego sporu pewne tylko wątki (więc ważkie było również przedstawienie tego, co odrzucił⁶⁵), a w zasadzie skupił się na jednej, bardziej *implicite* w niej obecnej kwestii: nie interesowały go odcienie i niuanse socjologiczne, a wybrał elementy płodne artystycznie. Rzeczywiście – jak twierdzi Antoni Potocki, nie pisał tendencyjnie, choć w swoim fabularyzowanym artykule dawał „psychologię tendencji” (SŻO, s. 12). Nie chodziło mu o politykę i ekonomię, ale o człowieka i humanitaryzm. Skupił się na uczuciach, a więc na pozarozumowych, nienaukowych, indywidualnych i pozadoktrynalnych motywach i reakcjach. To przecież także temat jego cyklu *Odruchów*.

W tym miejscu należy niewątpliwie przywołać rozważania Anny Zdanowicz dotyczące tegoż cyklu Żeromskiego i ideologii ówczesnego „Głosu”. Autorka monografii *Metafizyka i życie społeczne. Stefan Żeromski wobec problemów współczesności* sytuuje ten «cykl w rozpadzie» w kontekście demokratyzmu tego pisma. Nowele wchodzące w skład *Odruchów* wydrukowano w „Głosie” w roku 1891, a więc w czasie toczenia się dyskusji między Krzywickim a „głosowiczami” i najpewniej równoległe z powstawaniem *Niedzieli*. O ile cykl ten „ukazuje kształtującą się u progu człowieczeństwa (wobec istnienia bariery intelektu) wspólnotę ludu i inteligencji”⁶⁶ i stąd może być traktowany jako „zapewne utopijna, ale ciekawa i nowatorska recepta na polityczną i społeczną sytuację Polski”⁶⁷, to *Niedziela*, pod pewnym względem z *Odruchami* zbieżna, może być uznana za kontynuację tego toku myślenia, za brakujące ogniwo w ciągu *Odruchy – Promień* i *Ludzie bezdomni*, jaki proponuje Zdanowicz⁶⁸.

Uważny czytelnik zauważył na pewno, że do tej pory praktycznie nieobecny był w niniejszym szkicu Marian Bohusz, czyli Józef Karol Potocki, ten z trzech „Warszawiaków”, patronów Gajowca-Żeromskiego z *Przedwiośnia*, który niewątpliwie uosabiał dla pisarza to, co najlepsze w środowisku „Głosu”. Nie powinno zabraknąć i tego z dwu braci Potockich, gdy mowa o autorytetach Żeromskiego i idealistach wywodzących się z inteligencji. Ale nie chodzi tu tylko o charyzmę, wydaje się bowiem, że na wybiórczość czytania przez Żeromskiego polemiki „Głosu” z Krzywickim i jej swoiste podsumowanie, jakiego dokonał w *Niedzieli*, mogły mieć wpływ również poglądy Bohusza. Józef Karol Potocki, stojąc między naturalizmem a kulturalizmem⁶⁹, odszedł od rozumienia społeczeństwa jako organizmu

⁶⁵ Silnie obecny, choć zawaolowany w dyskusji patriotyzm jako temat niecenzuralny oczywiście nie mógł być wykorzystany.

⁶⁶ A. Zdanowicz, *Metafizyka i życie społeczne. Stefan Żeromski wobec problemów współczesności*, Warszawa 2005, s. 86.

⁶⁷ Tamże, s. 87.

⁶⁸ Tamże.

⁶⁹ M. Koszycka, *Marian Bohusz. (Między naturalizmem a kulturalizmem)*, w: *Polono-Slavica Varsoviensia. Historia i kultura. Studia z dziejów polskiej myśli kulturalnej*, t. II, pod red. A. Mencwela, Warszawa 1991.

biologicznego na rzecz uznania go za związek oparty na psychice, *sui generis* organizm psychiczny⁷⁰, którego prawidłowe funkcjonowanie oparte było na wytworzeniu maksymalnej liczby interakcji, czyli uspołecznieniu jednostek, to z kolei według Bohusza możliwe było jedynie przy wysokim stopniu samowiedzy. Społeczeństwo w jego ujęciu „był to więc system wzajemnych powiązań, który przez rozwój samowiedzy zabezpieczał interes jednostki, przez rozwój sieci społecznych kontaktów, powiązań i zależności – interes społeczny”⁷¹. Żeromski wydaje się bardzo bliski takiemu rozumowaniu.

Wydaje się, że w tym zamęcie niuansów i dopiero różnicujących się idei, jeszcze nawet nie programów partyjnych, Żeromski dokonał wyboru częściowo w oparciu o cudze opinie i analizy, że podpisał się pod przyjętym w pewnym kręgu stanowiskiem (Aleksander Więckowski, Józef Karol Potocki⁷²). Niewątpliwie głos autorytetów miał tu ważkie znaczenie, jednak nie można pominąć i indywidualnych predyspozycji, które musiały zaważyć na dokonanym wyborze w nie mniejszym, a może nawet w decydującym stopniu. Myślę tu o stronie emocjonalnej, uczuciowej (a nie naukowo-merytorycznej) sporu, która zresztą – pozostając domeną intymnej wręcz natury – była również elementem osocza epoki i świadomości pokolenia. Już tutaj właśnie młody pisarz zaznaczył rys indywidualny, rys, który będzie potem nieodłącznym elementem kreacji jego bohaterów-inteligentów. Otóż Żeromski zapytał o autentyczność, o pierwotne motywacje idealizmu, pokazał wstydliwą „podszewkę” altruistycznych zachowań. Możliwe, iż to wynik doświadczenia człowieka prowadzącego dziennik intymny, bo wstyd jest przecież zarówno wspólnoto-, jak i kulturotwórczy⁷³.

Zapomniana *Niedziela* to zatem nie tylko wynik biernej obserwacji, to również tekst społecznikowski, tekst-program czy tekst-postulat podkreślający wagę jednostkowych wyborów dla społeczeństwa. I nie chodzi tu już o naiwny solidaryzm społeczny. Z hasłem „Z szlachtą polską polski lud” Żeromski rozstał się już dawno. Chodzi tu o taką koncepcję społeczeństwa, w którym autorefleksyjne, samoświadome siebie jednostki (wszak „pan Władysław” w zakończeniu „słuchał, jak dusza jego składa samej sobie jakąś przysięgę...”⁷⁴, a więc w świeckiej epifanii dowiadywał się czegoś o sobie samym) będą w stanie stworzyć trwałą sieć wzajemnych relacji opartych na etycznym ideale międzyludzkiego braterstwa w godności. Jest to oczywiście projekt inteligencki, prometeiczny, ale też oparty na tak rudymenarnych wartościach, że zyskuje wymiar ponadklasowy czy ponadstano-

⁷⁰ Tamże, s. 77.

⁷¹ Tamże.

⁷² Później oczywiście E. Abramowski.

⁷³ A. Kasperek, *O więziotwórczym i kulturotwórczym wymiarze wstydu*, referat wygłoszony w czasie konferencji *Człowiek w społeczeństwie*, Bielsko-Biała, 20-21 kwietnia 2007.

⁷⁴ S. Żeromski, *Niedziela*, dz. cyt., s. 298.

wy. A zatem te uniwersalne ideały międzyludzkiego braterstwa znalazły swe odbicie w noweli łączącej w sobie w charakterystyczny dla Żeromskiego sposób sferę uczuć ze sferą publiczną i nie byłoby to tak widoczne, gdyby nie cytaty z polemiki, która przebiegała w zasadzie pomiędzy stanowiskiem socjalistyczno-ekonomicznym i uczuciowo-narodowym, a obie te opcje były ówczesznie wyrazem radykalnej troski o lepsze jutro.

Katarzyna Karpacz

(Białystok)

O KONFLIKCIE POKOLEŃ. DOKTOR PIOTR STEFANA ŻEROMSKIEGO

Opowiadanie *Doktor Piotr* to – jak wiadomo – przykład dość wczesnej twórczości Stefana Żeromskiego. W roku 1894 utwór ukazuje się w czasopiśmie „Głos”. Rok później pisarz, przy pomocy Bolesława Prusa, nawiązuje kontakt z warszawską firmą wydawniczą T. Paprocki i Ska¹. Tam właśnie zostaje wydany pierwszy tomik Żeromskiego zatytułowany *Opowiadania*².

Żeromski, jako wyraziciel ideowych niepokojów swego pokolenia, z niezwykłym wyczuciem zróżnicowań układów socjologicznych, z przejmującą prawdą i siłą wzruszenia odmalowuje w opowiadaniu *Doktor Piotr* losy ludzkie uwikłane w historię owych czasów. To opowiadanie, określane mianem „arcydzieła nowelistyki Żeromskiego”, wyrasta – jak pisał krytyk o lewicowej orientacji – z „potężniejszego [...] protestu przeciwko krzywdzie społecznej, z coraz bardziej świadomego przekonania o niewystarczalności postulatów pozytywistycznych dla rozwiązania trudnych spraw społecznych i narodowych, z rosnącej odrazy do ugodowości i kosmopolityzmu klas panujących”³.

Wątek główny w utworze stanowi dramat uczuciowo-moralny, wynikający z powikłanej relacji ojca i syna. Obie strony wchodzi w konflikt interpersonalny, uwarunkowany wadliwą atrybucją (Piotr, który zarzucał swemu ojcu niewłaściwe motywy postępowania) oraz naiwnym realizmem (ojciec, który miał tendencję do postrzegania własnych poglądów jako jedynie prawdziwych)⁴. Dodatkowo, trudna sytuacja majątkowa młodego studenta chemii sprzyjała powstaniu rozwojowi owego konfliktu, choć nie była jego bezpośrednią przyczyną.

Prawdziwy powód sporu ujawnia się w kulminacyjnym momencie opowiadania, w którym autor zarysowuje konflikt etyczny pomiędzy ojcem i synem. Gdy Piotr dowiaduje się, że pieniądze, które przez cztery lata studiów przysyłał mu regularnie ojciec, pochodziły ze zmniejszenia niewykształconym i wykorzystywa-

¹ J. Z. Jakubowski, *Stefan Żeromski*, Warszawa 1970, s. 109.

² S. Eile, *Wspomnienia o Stefanie Żeromskim*, Warszawa 1961, s. 416.

³ J. Z. Jakubowski, *Nowe spotkanie z Żeromskim*, Warszawa 1975, s. 18.

⁴ T. Rostowska, *Konflikt międzypokoleniowy w rodzinie. Analiza psychologiczna*, Łódź 2001.

nym robotnikom dziennej pensji, odczuwa odrazę i – kierując się odruchem wrażliwości – potępia czyn rodzica. Dominik z kolei nie czuje się winny, przeciwnie – czuje się dumny z tego, iż udało mu się „oszczędzić” trochę pieniędzy. W konsekwencji odmiennych spojrzeń na tę samą sytuację między mężczyznami dochodzi do kłótni. Piotr uświadamia sobie trudne do wymazania, istniejące pomiędzy nim a ojcem różnice interesów, potrzeb i dążeń, w związku z czym wycofuje się i bez słowa opuszcza rodzinny dom.

Warto tutaj nadmienić, iż owa dramatyczna kolizja zachodząca pomiędzy życiem osobistym a obowiązkami społecznymi wyrastała z realiów współczesnych Żeromskiemu, ze społecznych warunków epoki, że została po prostu wzięta z sytuacji ówczesnej. Obrazuje ona konflikt rodzącej się inteligencji (której wzorem osobowym był doktor Piotr) i zubożałej, zdeklasowanej szlachty (jej przedstawiciel to Dominik Cedzyna).

Nieuniknionym zjawiskiem w zmieniającej się nieustannie rzeczywistości są ciągle przewartościowania w świecie różnych wartości, wyobrażeń i wzorcach życia następujących po sobie pokoleń. Pojawiające się w konsekwencji napięcia prowadzą do ostrego konfliktu międzypokoleniowego. Jako że każdy konflikt jest złożoną sytuacją psychologiczną, toteż konflikt pokoleń posiada dwie strony problemowe – genetyczną oraz społeczną.

W sensie genetycznym konflikt pokoleń przebiega w zależności od formy wyrażania autorytaryzmu władzy rodzicielskiej, wieku rodziców i dzieci, obyczajów i wartości dominujących w społeczeństwie. Jeżeli zaś chodzi o społeczny aspekt zagadnienia – decydujące okazują się zjawiska takie, jak między innymi przyspieszenie rytmu historii i tempa zachodzących przemian społeczno-politycznych oraz coraz szybszy rozwój nauki.

O tym, by młode pokolenie mogło stać się samodzielnym podmiotem zmian, uzyskać autonomię i uniknąć drastycznych konfliktów ze starszym pokoleniem, decyduje przede wszystkim charakter stosunków społecznych, typ społeczeństwa⁵. „Deklasacja szlachty, tworzenie się inteligencji i kształtowanie nowej klasy rodzimej burżuazji i plutokracji kapitalistycznej, formowanie się pierwszych środowisk i skupisk rolnego i robotniczego proletariatu, sytuacja ocalałej z pogromu arystokracji ziemiańskiej, rosnący antagonizm między dworem a wsią, wyzysk chłopów na pozór uwłaszczonych, a w istocie jak dawniej zależnych od łaski pana – cała ta skomplikowana problematyka swoistej rewolucji społecznej”⁶ pojawia się w opowiadaniu *Doktor Piotr*, znajdując w szczupłych rozmiarach strukturalnych tekstu zdumiewająco ściśle i poznawczo wiarygodne odzwierciedlenie.

⁵ A. Olubiński, *Konflikty rodzice – dzieci. Dramat czy szansa*, Toruń 1994, s. 39-40.

⁶ A. Hutnikiewicz, *Żeromski*, Warszawa 2000, s. 234.

Jeżeli chodzi o zobrazowanie strony genetycznej konfliktu, Żeromski stosuje z powodzeniem psychologizację zachowań bohaterów. Szalone wzruszenie z powodu nieoczekiwanego przyjazdu syna objawia się nie w słowach pana Dominika, ale poprzez jego „bezladne ruchy, bezsensowne czynności, przez chwilowe zakłócenie i zahamowanie zdolności mowy”⁷. Pisarz doskonale obnaża stan duchowy Cedzyny, jego przeżycia wewnętrzne, które, jak się okazuje, lepiej oddaje opis stanu, w jakim bohater się znajduje, niż jakakolwiek jego składna wypowiedź. Pan Dominik „bełkocąc pojedyncze sylaby wyrazów urwanych i połączonych razem ze łzami [...]”, wydarł synowi „walizkę, rozpiął palto, wystawił ze szafy na stół wszystkie butelki z octem, z naftą, z terpentyną i gorzałką, szukał kieliszka w stosie rzemieni i żelastwa leżącym w kącie izby”.

Kolejny przykład tego typu strategii obrazowania – oto w zakończeniu opowiadania znajdujemy przejmujący i pełen bólu obraz rozpaczy opuszczonego ojca, ujętą tu doskonale jako zjawisko egzystencjalne samotność, wyrażoną poprzez sam opis sytuacji:

Schylał się ku ziemi i przy świetle ostatniego brzasku zorzy wieczornej rozpoznawał głębokie ślady stóp syna wyciśnięte w miękkim śniegu, które teraz mróz miłośni 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 żalostnego skomlenia wiatru nad mogiłami cmentarza.⁸

Pośród wartości składających się na tradycję rodzinną Grażyna Filip i Maria Krauz podkreślają szczególnie znaczenie opiekuńczości ojca. Oprócz opieki emocjonalnej troska o dziecko wyraża się tutaj w aspekcie materialnym – poprzez zapewnienie dziecku możliwości edukacji i zabezpieczenie jego przyszłości⁹.

Postać Dominika Cedzyny reprezentuje postawy generacji nazbyt tkwiącej w kulturze postfiguratywnej, w której wszelkie zmiany zachodzą wolno, a przeszłość dorosłych ma być – zdaniem starych – przyszłością młodych¹⁰. Hołdując wciąż obyczajowości szlacheckiej, nie może zdobyć się na bodaj częściową rewizję poglądów, zachowań i atawistycznych odruchów, na ryzyko rozpoczynania życia od nowa. Ten zdeklasowany, zubożały szlachcic, zgodnie z zaleceniem swego pracodawcy: „Produkuj pan taniej... a co na tym osiągniesz, to twoje”, obcina zarobki robotników, aby następnie zebrane pieniądze posyłać synowi przebywającemu na

⁷ A. Hutnikiewicz, *Stefan Żeromski*, Warszawa 1967, s. 66.

⁸ Wszystkie cytaty z opowiadania Żeromskiego *Doktor Piotr* przywołuję za wydaniem: S. Żeromski, *Utwory wybrane*, t. I, wstęp H. Markiewicz, tekst według dzieł pod red. S. Pigonia, Warszawa 1964, s. 106-131.

⁹ G. Filip, M. Krauz, *Szkice o języku i wartościach w wybranych utworach Stefana Żeromskiego*, Rzeszów 2010.

¹⁰ M. Mead, *Kultura i tożsamość. Studium dystansu międzypokoleniowego*, przeł. J. Hołówka, Warszawa 2000, s. 23.

studiach. Kiedy tytułowy bohater dowiaduje się o wyzysku robotników i dochodzi do kłótni pomiędzy ojcem i synem, stary Cedzyna nie tyle nie chce, ile nie jest w stanie pojąć argumentów Piotra, nie potrafi też zrozumieć do końca swojej winy. Ponosi, co łatwo przewidzieć, ostateczną klęskę – opuszcza go ukochany syn, a konflikt i tak pozostaje nierozładowany.

Piotr, ten „wzór osobowy zbuntowanych inteligentów polskich całego półstulecia”¹¹, musi wybierać pomiędzy „wiernością samemu sobie”, a przywiązaniem do ojca i wygodnym życiem. Wybiera oczywiście siebie, co oznacza radykalne zerwanie ze środowiskiem rodzinnym i wygnanie z ojcowizny.

„Przymusowy uchodźca z kasty szlacheckiej”¹², obywatel kraju, którego granice skreślono z mapy Europy, zasila szeregi nowej inteligencji¹³. Piotr Cedzyna musi jednakże zmierzyć się z kolejną, nader istotną kwestią, a mianowicie – z „nadprodukcją” reprezentantów owej inteligencji¹⁴. Szukając „kawałka chleba” poza granicami kraju, szuka więc również własnej tożsamości. Dlatego właśnie przeczytamy w liście do ojca następujące słowa młodego doktora:

Nadaremnie w ciągu trzech lat wysyłałem tyle strzeliście rekomendowanych afektów do Łodzi, Zgierza i tym podobnych Pabianic, wyprasząc o posadę z płacą czterdzieści, trzydzieści, niech tam zresztą wszyscy diabli! – dwadzieścia pięć rubli miesięcznie. Na próżno wynosiłem pod niebiosa moje talenty chemiczne, cytowałem moje patenty, obiecywałem wynaleźć nowe środki drukowania perkalików. Skompromitowałem się tylko w oczach własnych i świętej nauki. Tam żydkowie i niemczy-kowie wszystko już wynaleźli, zatkali wszystkie miejsca i popychają wielki przemysł.

Piotr dociera tym samym do samych źródeł zła społecznego. Nie zgadza się na „politykę” ojca, na kapitalistyczny wyzysk. Odrzuca związki krwi, by „spłacić ten dług gorzki i straszny”, który, z nieświadomionej winy ojca, zaciążył na sumieniu młodego doktora. Odchodzi, ponieważ kieruje nim imperatyw moralny, który każe jednostce szlachetnej, ogarniającej ogrom niesprawiedliwości społecznej, podjąć walkę ze złem i wyrzec się osobistego szczęścia, zerwać związki z najbliższymi nawet ludźmi. Kategoryczna decyzja młodego Cedzyny zapewni mu przekonanie o swej osobistej uczciwości, niestety potrafi również rozerwać najgłębsze nawet przywiązanie uczuciowe do syna. Wielka będzie zatem cena odwagi, z jaką Piotr podejmuje decyzję o wyjeździe. Jego bezkompromisowy czyn po-

¹¹ H. Janaszek-Ivaničková, *Świat jako zadanie inteligencji. Studium o Stefanie Żeromskim*, Warszawa 1971.

¹² A. Hutnikiewicz, *Żeromski*, s. 235.

¹³ Zob. J. Jedlicki, *Dzieje inteligencji polskiej do roku 1918*, Warszawa 2008.

¹⁴ I. Tułodziecka, *Działalność i poglądy społeczno oświatowe Stefana Żeromskiego oraz ich odbicie w twórczości pisarza*, Warszawa 1970, s. 72.

ciąga za sobą głębokie i trudne dlań do pojęcia cierpienia ojca, któremu towarzyszy równocześnie niemniejszy ból syna.

Jak pisze Halina Janaszek-Ivaničková, doktor Piotr to przykład bohatera, który przychodzi na świat ze swoistym szlachetnym defektem, jakim jest zaniedbywanie samego siebie w imię troski o innych¹⁵. Młody intelektualista, nie chcąc żyć z cudzej pracy i broniąc własnego sumienia, godzi się jednakowoż milcząco na powszechny proceder wyzysku – tak powszechny w kraju i na świecie. Ale czy mógłby coś uczynić? Pozostaje mu jednostkowy akt sprzeciwu wobec ojca:

- Czyż ty naprawdę?... – zapytał pan Dominik.

- Tak, ojcze.

- Oby cię Bóg nie skarał ciężko, moje dziecko!

- Pierwszą ratę mam nadzieję przesłać w maju. W tym notesie wyliczyłem należność każdego za cztery lata. Niechże ojciec raczy sumiennie...

- Precz, durniu! – krzyknął grubiańsko pan Dominik w przyływie wściekłego gniewu.

Ręce mu się trzęsły, w oczach migotał zły ogień.

Doktor Piotr, bładny 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.

[...]

„Dobrze, że powiedziałem »durniu«! – pomyślał – to mu pójdzie w pięty...”

Losy Piotra i Dominika Cedzynów, uwikłanych w niełatwy konflikt społeczno-moralny, stanowią przykład tego, jak złożone bywają motywy ludzkiego postępowania. Doktor Piotr przekonany jest o tym, że nic nie zwalnia człowieka od działania i odpowiedzialności. Jego ojciec natomiast nie potrafi myśleć kategoriami młodych, jak na szlachcica przystało walczy o byt jedynego syna, nie bacząc na środki, jakie przedsięwzię. Z jednej strony stoi – tęsknota Piotra za krajem (z szeroko w jego liście wyeksponowana lirycznym wspomnieniem przedwiośnia), jego głębokie przywiązanie do ojca, z drugiej przejawia się – fala miłości ojcowskiej, jedyna racja istnienia Dominika Cedzyny. Wszystko zostaje tu zburzone przez konfrontację – niemal tragiczną – odmiennych światopoglądów bohaterów przynależących do różnych pokoleń (chciałoby się powiedzieć – ludzi z różnych światów).

Opowiadanie Żeromskiego stanowi, jak się pisze, nowy etap w rozwoju polskiego realizmu krytycznego¹⁶. Niesie ze sobą ogromne możliwości interpretacyjne. Potępia przywłaszczanie „wartości dodatkowej” płynącej z cudzej pracy, pokazuje człowieka, który odrzuca ów system wyzysku i uprzedmiotowienia.

¹⁵ Z. Goliński, *Stefan Żeromski. W pięćdziesiątą rocznicę śmierci*, Warszawa 1977, s. 104.

¹⁶ H. Markiewicz, *Prus i Żeromski. Rozprawy i szkice literackie*, Warszawa 1964, s. 219.

Utwór Żeromskiego zwiastuje nadejście nowej ery – pokolenia „doktorów Piotrów”, których nie są w stanie zrozumieć ich ojcowie... Żeromski „kreślił śmiało zarysy nowej moralności świata pracy i rysował idealne obrazy owych ludzi przyszłości”¹⁷. Okazuje się, iż aby stać się samodzielną, intencjonalną jednostką, trzeba przejść proces włączania w treści „ja” pewnych wartości, a wyłączenia z kolei innych. Do tego niezbędne okaże się bolesne burzenie starych struktur i tworzenie nowych, i tak wciąż, od nowa, bo przecież, jak pisał Adam Asnyk: „Każda epoka ma swe własne cele i zapomina o wczorajszych snach...”

Inna sprawa, że jest to proces – tak po ludzku – bolesny. Jak dla bohatera opowiadania, pana Dominika, który nie tylko fizycznie po rozstaniu burzliwym z synem staje się „starcem”:

Schylał się ku ziemi i przy świetle ostatniego brzasku 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 żalnego skomlenia wiatru nad mogiłami cmentarza.

¹⁷ A. Hutnikiewicz, *Stefan Żeromski*, s. 70.

Agata Wąsacz

(Toruń)

„GENIUSZ NAPOLEONA” I SPRAWA POLSKA W TWÓRCZOŚCI STEFANA ŻEROMSKIEGO

„Czy też przeczuwał ów człowiek, gdy tu bywał młodzieńcem, chwile swego triumfu na polach Europy i kartach historii? Na pewno nie. Los niósł go naprzód, zdolności wspierały, oszalały tłum ludzki pchał coraz wyżej...”¹. Tak o Napoleonie pisze we wspomnieniach Stefan Żeromski, który 14 kwietnia 1902 roku, podczas pracy nad *Popiołami*, zwiedził dom Bonapartego w Ajaccio na Korsyce. Kategoria „geniuszu” to jedna z form obecności cesarza Francuzów na kartach dzieł autora *Sułkowskiego*. Wątki i motywy napoleońskie, czasem drobne, są obecne w pismach Stefana Żeromskiego z lat 1887–1923. O zainteresowaniu pisarza epoką świadczą przede wszystkim *Popioły* oraz *Sułkowski* – dzieła powstałe w czasie, gdy po tematykę napoleońską sięgało wielu pisarzy i poetów, takich jak między innymi: Wiktor Gomulicki (*Bój olbrzymów, Dobosz spod Eylau*), Maria Konopnicka (*Śpiewnik historyczny*), Artur Oppman (*Epopcja napoleońska*). Wydarzenia epoki opisywali także na przykład: Stanisław Kozłowski (*Jeniec Napoleona*), Adolf Nowaczyński (*Bóg wojny. Epizod napoleoński*) i Kazimierz Przerwa-Tetmajer (*Koniec epopei, Waterloo*). Autorem najpopularniejszych powieści napoleońskich, wydawanych w dziesiątkach tysięcy egzemplarzy, a czerpiących wzorce z Sienkiewiczowskiej *Trylogii* i westernu, był Wacław Gąsiorowski². Jego *Huragan* (1902), *Rok 1809* (1903), *Pani Walewska* (1904) i inne utwory docierały do szerokiego odbiorcy, wskrzeszając pamięć o wydarzeniach sprzed stulecia.

Żeromski, przyczyniając się do kształtowania legendy napoleońskiej, prawie nie ukazuje samego cesarza, nie przedstawia także jego ostatecznej klęski, która stała się tematem wielu utworów powstałych w pierwszych latach XX wieku. W dziełach pisarza ujawnia się zależność między zdolnościami władcy a tłumem, społecznością, wobec których Napoleon Bonaparte sytuował się na szczególnej

¹ S. Żeromski, *Zapiski z podróży. Na Riwierze i Korsyce*, w: tenże, *Wspomnienia. Dzieła*, red. S. Pigoń, wstęp H. Markiewicz, Warszawa 1963, s. 148.

² A. Nieuważny, *My z Napoleonem*, Wrocław 1999, s. 213.

pozycji jako ich reprezentant, „przedstawiciel ludzkości”, bowiem w „naturze [...] [człowieka] tkwi wiara w wielkich ludzi”³.

Podejmując się prezentacji motywów i wątków napoleońskich w pismach Stefana Żeromskiego, przyjmuję porządek chronologiczny. Pierwsze świadectwa zainteresowania pisarza epoką napoleońską znajdujemy na kartach *Dzienników*. Pod datą 14 września 1887 roku autor *Popiołów* zapisał: „najnowsze studium Taine’a o Napoleonie czytałem. Ponury sąd spadł na tytana”⁴. Rozprawa filozofa i krytyka literackiego, zatytułowana *Napoléon Bonaparte*, zapoczątkowała ożywioną dyskusję o cesarzu Francuzów u schyłku lat osiemdziesiątych XIX wieku. „Zamiast śmiertelnego ciosu H. Taine doprowadził do odrodzenia, jak się wydawało, zamarłego już kultu Napoleona”⁵. W latach 1887–1918 miał miejsce drugi (po powtórnym pogrzebie władcy w 1840 roku i towarzyszącym mu wskrzeszeniu „jasnej” legendy napoleońskiej) pośmiertny triumf cesarza. Powstały wówczas liczne studia historyczne oraz utwory literackie o tematyce napoleońskiej. W literaturze polskiej na rok 1887 przypada publikacja pierwszych odcinków *Lalki* Bolesława Prusa, powieści, która w epoce pozytywizmu podjęła zagadnienie spuścizny napoleońskiej jako składnika świadomości ludzi „pracy organicznej”⁶.

Wzmianki o Napoleonie na kartach *Dzienników* z lat 1882–1887 sprowadzają się na przykład do wykorzystania słów władcy jako motta zamieszczonego między tytułem *Dziennika* a jego dedykacją⁷. Cesarz Francuzów jest także porównywany do Wiktora Hugo – „tytana nowożytnej literatury”⁸. „Kto z nich tej czci narodów godniejszy – osądzą wieki potomne”⁹ – pisze Żeromski nie sytuując się w gronie głosicieli legendy cesarskiej. Jedynym człowiekiem, który zrozumiał Napoleona, „oceniał go i – wzgardził”¹⁰, był w opinii pisarza Tadeusz Kościuszko. „On jeden wiedział, gdzie nasze zbawienie”¹¹ – dodaje autor *Popiołów* opowiadając się tym razem jednoznacznie po stronie naczelnika powstania z 1794 roku, który zdecydowanie negatywnie oceniał działania Napoleona wobec Polaków.

Na kartach *Dzienników* brakuje przejawów apoteozy czynów i polityki Bonapartego. „Na modyfikację sądów [...] pisarza o epoce napoleońskiej wywarł niewątpliwie wpływ Szymon Askenazy”¹² – pisze Zahorski. Nie bez znaczenia był III Zjazd Historyków Polskich, który odbył się w Krakowie w dniach 4–6 czerwca

³ R. W. Emerson, *Przedstawiciele ludzkości*, przeł. M. Kreczowska, Kraków 1909, s. 1.

⁴ S. Żeromski, *Dzienniki*, t. II, 1886–1887, Warszawa 1954, s. 411.

⁵ A. Zahorski, *Spór o Napoleona we Francji i w Polsce*, Warszawa 1974, s. 83.

⁶ Por. Z. Szweykowski, *„Lalka” Bolesława Prusa*, Warszawa 1927.

⁷ Por. S. Żeromski, *Dzienniki*, t. I, 1882–1886, Warszawa 1953, s. 253.

⁸ Tamże, s. 269 (notatka z 1 VI 1883).

⁹ Tamże.

¹⁰ Tamże, s. 149 (notatka z 13 IV 1883).

¹¹ Tamże.

¹² A. Zahorski, *Spór o Napoleona we Francji i w Polsce*, s. 154; S. Zabierowski, *Udział Askenazego i jego szkoły w genezie „Popiołów”*, „Pamiętnik Literacki” 1965, z. 1, s. 209–235.

1900 roku. Askenazy w referacie *Przegląd dziejów Polski. Epoka porozbiorowa 1795–1830* nawoływał do intensywnych, wyczerpujących i rzetelnych badań nad wymienionym okresem, a zwłaszcza epoką napoleońską. Zdaniem historyka, w pracach naukowych ogół powinien odnaleźć „obfity zasób [...] tak drogo okupionych, a tym szacowniejszych doświadczeń”¹³.

Zwrot Żeromskiego w stronę tematyki napoleońskiej nastąpił, co istotne, wcześniej niż podjęcie tych zagadnień przez polską historiografię. Druk *Popiołów* na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” w latach 1902–1903 wyprzedził ukazanie się głównych dzieł Szymona Askenazego, Adama Skałkowskiego i Wacława Tokarza o epoce porozbiorowej¹⁴. „Zanim jeszcze powstała szkoła Askenazego, historyk posiadał już w niej wybitnego i całkiem samodzielnego ucznia. Jego nazwisko – Stefan Żeromski” – podkreśla Kazimierz Wyka¹⁵.

W liście do Zenona Przesmyckiego z połowy czerwca 1904 roku Żeromski pisze: „od lat blisko pięciu byłem wciąż zajęty zbieraniem materiałów do powieści *Popioły*. Siedząc w bibliotece, włożyłem formalnie w coraz to nowe materiały, w coraz nowe kwestie”¹⁶. Z badań historyków literatury wynika, że inspiracją dla Żeromskiego było około 85 pamiętników¹⁷. W przedmowie do wydania szwedzkiego *Popiołów* z 1923 roku pisarz zwraca uwagę na fakt, że „perypetie wojny wysnute z fantazji i cudzych pamiętników, z podań i legend, zajmują wiele miejsca w tej powieści”¹⁸. Wczesny zamysł utworu z dziejów walk niepodległościowych pojawia się jednak w latach 1892–1896, gdy Żeromski pracuje jako bibliotekarz

¹³ B. Pawłowski, *Szymon Askenazy*, „Kwartalnik Historyczny” 1935, z. 4, s. 543.

¹⁴ K. Wyka, *Żeromski jako pisarz historyczny*, w: tenże, *Szkice literackie i artystyczne*, t. I, Kraków 1956, s. 230. Autor tego szkicu zauważa: „Wszystkie podstawowe dzieła Askenazego dotyczące tych lat są późniejsze od *Popiołów*: *Książę Józef Poniatowski* – rok 1904, *Łukasiński* – 1908, *Napoleon a Polska* – 1918. Późniejsze są również prace Skałkowskiego – *Jan Henryk Dąbrowski* (1904), *O kokardę Legionów* (1912) czy Tokarza *Ostatnie lata Hugona Kottąja* (1905)”.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ S. Żeromski, *Do Zenona Przesmyckiego*, cyt. za: Stefan Żeromski. *Kalendarz życia i twórczości*, oprac. S. Eile i S. Kasztelowicz, Kraków 1961, s. 235–236. W liście do Stefana Dembego z około 5 listopada 1906 roku Żeromski pisze, że w Rapperswilu, gdzie był 4 lata, znalazł „wiele materiałów do *Popiołów*” [S. Żeromski, *Do Stefana Dembego* (list z ok. 05.11.1906), w: tenże, *Listy 1905–1912*, oprac. Z. J. Adamczyk, *Pisma zebrane*, t. 37, red. Z. Goliński, Warszawa 2006, s. 56]. Znacząca wzmianka o genezie powieści pojawia się natomiast w korespondencji pisarza do Sławy Pruszyńskiej z 24 lutego 1906 roku: „Kiedy pisałem powieść *Popioły* – cała ta powieść wysnuła się z pewnego miniaturowego portretu dziada mojej matki, który [...] służył pod Napoleonem. Nie mogłem pisać, nie mając owej miniatury” [S. Żeromski, *Do Sławy Pruszyńskiej* (list z 24.02.1906), w: tenże, *Listy 1905–1912*, s. 40].

¹⁷ I. Maciejewska, *Wstęp*, w: S. Żeromski, *Popioły*, t. I, opr. tekstu J. Paszek, wstęp i bibliografia I. Maciejewska, komentarze A. Achmatowicz, Wrocław 1996, s. VIII. O źródłach historycznych *Popiołów* piszą między innymi: S. Zabierowski, *Historia w „Popiołach” Żeromskiego*, Kraków 1966; A. Grodzicki, *Źródła historyczne „Popiołów” Żeromskiego*, Kraków 1935. August Grodzicki jest autorem zestawienia bibliograficznego obejmującego 33 pozycje źródłowe. Zauważa jednak, że jest to spis niekompletny (s. 67).

¹⁸ S. Żeromski, „*Popioły*”. *Przedmowa do wydania szwedzkiego*, w: tenże, *Pisma literackie i krytyczne. Dzieła*, dz. cyt., s. 174.

w Muzeum Narodowym Polskim w Rapperswilu¹⁹. Wówczas pisze opowiadanie *O żołnierzu tułaczku* (druk w „Głosie”, 1896). W utworze o wyraźnie dwudzielnej kompozycji daje Żeromski obraz walk republikańskiej armii francuskiej z wojskami austriackimi. O działaniach żołnierzy napoleońskich krytycznie wypowiada się jeden z Francuzów, wskazując na przemoc, gwałt i czynione zniszczenia: „Przyszli z jednej i niepodzielnej Rzeczypospolitej, mieli przynieść na ostrzu bagnetów braterstwo i inne przysmaki, tymczasem wnieśli tu przemoc i gwałt, a zostawiają jako ślad swego pochodu – ruiny i popioły”²⁰.

Na tle ukazanych wydarzeń autor *Popiołów* przedstawia los chłopca pańszczyźnianego, Matusa Puluta, który walczył u boku Napoleona. Dwunastoletnia służba w szeregach Bonaparte dla urzeczywistnienia niepodległości ojczyzny nie ma znaczenia. Triumfuje porządek feudalny, a długoletni uczestnik walk po powrocie do swej wioski zostaje skazany na śmierć. W opowiadaniu Bonaparte zostaje określony jako „wielki”, wzbudzający „podziw i [...] zabobonny pietyzm” (s. 67) cesarz, a także jako postać wywołująca strach. Franuś, jeden z bohaterów opowiadania, obawia się zmuszenia Puluta do ponownej pracy pańszczyźnianej: „Chociaż oni są już emeryty i kaleki, idą wprost ze szpitala w Tokarach, chociaż stary nie ma łapy, a ten młodszy, obcy, przez całą zimę chorował na krwawą biegunkę, alem się bał. Jeszcze by ten Napolion wrócił tu ku nam i kazał mi łeb uciąć. Mnie licho po tym z takim zaczynać?” (s. 69).

Bonaparte zostaje ukazany także jako wódz, którego żołnierze giną w walce. Krzysztof Opadzki, bohater drugiej części utworu, po śmierci syna w jednej z bitew żywi do Napoleona „głuchy i nierozważający żal ojcowski” (s. 67). Przykład Gudina, generała francuskiej armii republikańskiej, ukazuje istnienie złożonego stosunku do Napoleona, łączącego w sobie „zazdrość i zachwyty, nienawiść i uwielbienie” (s. 26).

„W dobie napoleońskiej stary naród polski przerodził się w znaczny swoim odłamie na inne zgoła społeczeństwo, na żywy i twórczy organizm, który pod obcym panowaniem począł żyć własnym intensywnym życiem i nabierać siły duchowej na całe następne stulecie”²¹ – w ten sposób problem kwestii polskiej w epoce Napoleona Żeromski uogólnia w przedmowie do szwedzkiego wydania *Popiołów*. Jednym z przejawów dążenia do tego, by w czasie zaborów zachować swoją odrębność, był czyn legionowy. Legioniści walczący we Włoszech i wiążący nadzieje z Napoleonem wierzyli przede wszystkim w to, że walki w oddaleniu od ojczyzny szybko się zakończą i wojna zostanie przeniesiona w bezpośrednie są-

¹⁹ Por. I. Maciejewska, dz. cyt., s. IV.

²⁰ S. Żeromski, *O żołnierzu tułaczku*, w: tenże, *Opowiadania i pisma publicystyczne*, posłowie J. Sztachelska, Białystok 1994, s. 20. Kolejne cytaty pochodzą z tego wydania i są lokalizowane przez podanie numeru strony.

²¹ Tenże, „*Popioły*”. *Przedmowa do wydania szwedzkiego*, s. 172.

siedztwo ziem polskich. Informację o nadziei na marsz „twarzą ku północnemu wiatrowi”²² przekazuje generał Jan Henryk Dąbrowski w rozmowie z księciem Gintułtem, stanowiącej syntetyczną prezentację znaczenia czynu legionowego²³. Choć w toczącej się dyskusji dowódca Legionów Polskich we Włoszech jest pozbawiony entuzjazmu, to jednak czyn militarny u boku Napoleona uważa on za jedyne rozwiązanie mające uchronić między innymi przed służbą w wojsku austriackim. Generał Dąbrowski dowodzi Polakami, mając całkowitą świadomość tego, że konieczne są poniesienie ofiary i przelanie krwi na obcej ziemi. Służba w szeregach legionowych jest jednak niezbędna dla osiągnięcia wyższego rozwoju duchowego:

Ile krwi, męki, trudu, sławy wsiąknie w obce pola – któż to odgadnie? Ale zostanie reszta. Ze wszystkich rozstajnych dróg jedna jakaś będzie prowadziła! Żyły będą pękać, krew zza pazurów tryśnie, ale to darmo. Iść trzeba wiekiustym pochodem. Trza w karach odrobić wszystko i w mękach wyczynić wielkiego ducha. (I, s. 276)²⁴

Twórca legionów w niewielkim stopniu odnosi się do kwestii politycznych. „Wysiłek odrodzieńczy narodu jest w ujęciu Żeromskiego wysiłkiem przede wszystkim militarnym, a nie politycznym”²⁵. „W trudach wojny i wśród jej zmiennych losów kształtuje się też i wyrasta nowe pokolenie Polaków, nowy typ patriotyzmu, dojrzałego i odpowiedzialnego, zdyscyplinowanego i poddającego się bez zastrzeżeń i bez sprzeciwu wyższym koniecznościom, idei nadrzędnej wyzwolenia narodu”²⁶ – zauważa Artur Hutnikiewicz. Generał Dąbrowski w rozmowie z księciem Gintułtem podkreśla: „[...] żołnierz nasz musi zajaśnić cnotą na śmierć gotową, konduity, żelazną subordynacją i energią” (I, s. 272).

²² Tenże, *Popioły*, t. I, s. 271. Kolejne cytaty pochodzą z tego wydania i są lokalizowane przez podanie numeru tomu i strony.

²³ Jak zauważa Stanisław Zabierowski, wersja brulionowa utworu była pozbawiona rozdziałów werońskiego i mantuańskiego, a jedynym informatorem o działaniach legionów we Włoszech był Sariusz Ojrzyński. Wpływ na zmianę koncepcji twórczej miał Szymon Askenazy. Zabierowski pisze: „[...] gdy Żeromski pod wpływem III Zjazdu Historyków Polskich dokonywał, za sugestią Askenazego, rewizji swojego stanowiska przede wszystkim w sprawie wodza legionów przez ostateczne wyrażenie swojej autorskiej zgody [...] na zmianę trasy księcia Gintuła (nie Paryż w pierwszej kolejności, ale Wenecja i Werona), nie miał pod dostatkiem ani materiałów źródłowych, ani też jasno sprecyzowanej ideologii [...]” (S. Zabierowski, *Udział Askenazego i jego szkoły...*, s. 229).

²⁴ W słowach Jana Henryka Dąbrowskiego do księcia Gintuła Zabierowski dopatruje się nawiązań do listu Franciszka Barssa do Józefa Wybickiego z 29 lipca 1799 roku „nie celem szukania wsparcia czysto frazeologicznego dla stylizacji językowej, ale celem ideologicznego wzmocnienia swego stanowiska – obrony idei legionowej przed napastnikami teraźniejszymi i przyszłymi. Barss bowiem, pisząc z Paryża do Wybickiego, wyłuszcza swe stanowisko w sprawie nie tylko legionowej, ale w sprawie przekazania potomności wiernego i dalekiego od uprzedzeń obrazu działań aktywnej (poprzez bezpośredni udział w bojach) części polskiego społeczeństwa, z dala od ojczyzny” (tamże, s. 225).

²⁵ K. Wyka, dz. cyt., s. 242.

²⁶ A. Hutnikiewicz, *Żeromski*, Warszawa 1987, s. 198.

„To, co zrodziło się ze szlachetnej tęsknoty i dąży do podniosłych celów, musiało nieraz przechodzić z kornie pochyloną głową pod jarzmem hańby”²⁷ – pisze Ignacy Matuszewski. Spojrzenie Żeromskiego na czyny legionistów, „rycerzy dobrej sprawy”²⁸, jest wielostronne. W usta Gintuła autor powieści wkłada argumenty przeciwników Dąbrowskiego – oficera Ignacego Chodźkiewicza oraz historyka Tadeusza Korzона²⁹. Słowami narratora wypowiedzianymi w chwili, gdy generał dyktował jeden z dziennych rozkazów, mógłby przemówić sam Gintuł: „Znowu pójdą te tłumy niepłatne, głodne, obdarte, w kurzu obcych gościńców, forsownymi marszami, ślepo wierząc, że Wiedeń jest ich drogą” (I, s. 274–275). Sprzeciw księcia wobec łupiestwa wojennego legionistów ujawnia w nim estetykę przekonanego o znaczeniu dzieł sztuki, których należy bronić przed przemocą żołnierzy³⁰. Taką postawę prezentuje on w rozmowie z generałem, przede wszystkim zaś podczas pobytu w Wenecji, gdy jest świadkiem usuwania przez legionistów rumaków Lizypa z frontonu Bazyliki św. Marka.

Zdaniem generała Dąbrowskiego, działanie legionistów nie powinno być oceniane negatywnie. Spiżowe konie, także przez Wenecjan zdobyte przemocą, jako zwiastun zwycięstwa należą się bowiem Napoleonowi³¹. Występując w obronie legionistów, Dąbrowski wypowiada się krytycznie na temat Wenecji i rządzącej nią oligarchii. Wskazuje na fakt, że Wenecja jest tajnym sojusznikiem Austrii, oraz podkreśla proceder kupowania szlachectwa i łupiestwa cudzych dóbr. Koronny argument wysunięty przez generała dotyczy natomiast zachowania ludu weneckiego, który „pieśniami powitał żołnierzy francuskich” (I, s. 273–274). Dąbrowski pyta jednocześnie ze zdziwieniem: „Cóż to złego uczyniła Francja niosąc w te kraje swe wielkie prawa?” (I, s. 273). Spojrzenie Dąbrowskiego na problem jest wyraźnie jednostronne. Odnosząc się pośrednio do dekretu Konwencji z listopada 1792 roku, zapowiadającego pomoc ludom dążącym do wyzwolenia, nie wspomina on o zaistniałych formach tej pomocy, między innymi aneksji całych krajów³².

Twórca legionów nie jest wolny od wątpliwości co do roli legionistów w szeregach Bonapartego. Zauważa: „Gniew w tobie kipi na samą myśl, że oni w służbie Buonaparty czynią, co im dzienny rozkaz przepisze” (I, s. 276). Wskazuje jedno-

²⁷ I. Matuszewski, *Stefan Żeromski. „Popioły”*, w: tenże, *O twórczości i twórcach. Studia i szkice literackie*, wyboru dokonał i opr. S. Sandler, Warszawa 1965, s. 261.

²⁸ Tamże.

²⁹ Por. J. Paszek, przypis 55, do: S. Żeromski, *Popioły*, t. I, s. 271.

³⁰ Tamże.

³¹ Inną argumentację także w związku z gwałtami, przewrotami, łupiestwami i kontrybucjami legionistów we Włoszech prezentuje Józef Sułkowski, bohater dramatu Żeromskiego, w rozmowie z księżniczką Agnieszką Gonzagą. Jego zdaniem takie czyny są charakterystyczne dla działań wojennych: „Droga wojny usłana jest ruinami i wzgórzami trupów. Ale na tych szlakach, którymi ona ciągnie, zazielenią się nowe zboża, wykwitną nowe łąki” (S. Żeromski, *Sułkowski*, w: tenże, *Sułkowski. Turoń*, Warszawa 1975, s. 83).

³² Por. J. Paszek, przypis 64, do: S. Żeromski, *Popioły*, t. I, s. 273.

ceśnie na pochodzenie walczących, mówiąc o „chłopskiej i małoszlacheckiej masie” (I, s. 276). Określa legionistów jako „ludzi z przizonów i zbiegów” (I, s. 276). Postrzega ich jako osoby, które nie są zobowiązane do wykonywania czegokolwiek z dobrej woli. Ta bowiem według niego już nie istnieje. „Bóg dał, Bóg wziął. [...] Teraz praca na śmierć” (I, s. 276). W jego myśleniu wyraża się typowe dla wielu legionistów przekonanie o tym, że podjęty wysiłek, koniecznie powiązany z poniesieniem ofiary, musi w bliżej nieokreślonym czasie przynieść owoce. On sam chce być aktywnym uczestnikiem przyszłych wydarzeń, dlatego odrzuca wszelką myśl o tym, by się poddać i wycofać: „Co do mnie, znajdą mię wszędzie i zawsze, dopóki siły w tych gnatach, a krwi w żyłach. Nic mię nie zwróci z drogi” (I, s. 276). Generał spotyka się z różnego rodzaju oskarżeniami ze strony swoich przeciwników: „Nie ma hańby, której by mi nie zadali. Wiem, że zedrą ze mnie ostatni strzęp dobrego imienia” (I, s. 277). Dąbrowski, gdy mówi o własnej sytuacji, nie jest pozbawiony drwiny:

Rozkosz to niemała wystawać pode drzwiami francuskich potentatów, włóczyć się po cudzych schodach, wyzebrywać dla żołnierza swego żold, buty, odzież byle jaką, prawo do walki i prawo do śmierci. Rozkosz to nie byle jaka: z poszeptów o słabostkach dyrektorów paryskich i cisalpińskich poznawać swe drogi, ścieżki sekretne i przełazy. Tamtędy własnymi sposobami iść bez tchu i odpoczynku, dniem i nocą, między tysiącem zgrzytot. Nie wyspać się i nie dojeść, a żywić się i konsolować nadzieją. (I, s. 278)

Generał Dąbrowski ponownie pojawia się na kartach powieści w 1807 roku, gdy spełnienie niepodległościowych marzeń Polaków wydaje się coraz bardziej realne. Tym razem to twórca legionów występuje jako główny realizator sprawy polskiej. O Napoleonie Żeromski jedynie wspomina, pisząc o żołnierzach należących do sztabu mianowanego przez cesarza Francuzów. Sposób ukazania Dąbrowskiego przez autora powieści ma uwydatnić fakt jego popularności wśród żołnierzy. Bohater zostaje obdarzony wszystkimi atrybutami prawdziwego wodza cieszącego się powszechnym szacunkiem. Gdy pojawia się w Łowiczu otoczony przez żołnierzy, wzbudza natychmiastowe zainteresowanie i emocjonalną reakcję:

Zahuczał od strony miasta krzyk ludzki. Wszyscy kawalerowie jak jeden zwrócili się twarzą w tę stronę. Cedro i Olbromski, stojąc obok siebie w strzemionach, wyteżyli oczy. Serca w nich stanęły jako i w tym całym tłumie. W otoczeniu generałów i adiutantów wjechał na pole, między żywe mury, Jan Henryk Dąbrowski. Ciężko szedł koń cisawy pod jego olbrzymią posturą. Generał wiódł oczyma po szyku i niezgruntowana radość błyskawicą strzelała mu z oczu. (II, s. 197)

Opisana przez Żeromskiego scena rozgrywa się w 1807 roku. O szczególnie podniosłym charakterze spotkania generała Dąbrowskiego z żołnierzami decyduje fakt, że dwaj oficerowie przynoszą atrybuty rycerskiej przeszłości: pałasz króla Jana III Sobieskiego odnaleziony przez legionistów w Loreto i buławę hetmana Stefana Czarnieckiego, którą wypożyczył ze swoich zbiorów Wincenty Krasieński³³. Po odprawionej mszy polowej generał Dąbrowski skierował do żołnierzy przemówienie. Żeromski przytacza tylko jego fragment „zapewne dlatego, żeby uniknąć ingerencji cenzorskiej”³⁴. Jest ono świadectwem odczuwanej radości i żywionej nadziei na pożądane rozwiązanie sprawy polskiej:

Rycerze! Za najszczęśliwszy dzień życia poczytuję ten, który po dwunastoletnim rozstaniu się połączył mię z wami, rodacy, który mi daje oglądać słodkie owoce prac moich za granicą podjętych ku utrzymaniu męznego ducha w Polaku. Jestem sowicie od niebios nagrodzony, kiedyś was w istocie przekonał, że nieplonnymi ziemiówkami moich karmiłem nadziejami. Ten rok 1807 jest pierwszym, w którym każdy z was życie swoje poczyna... (II, s. 199)

Spotkanie generała Dąbrowskiego z żołnierzami zakończyła uroczysta przysięga składana przez generałów z położeniem lewej ręki na buławie Czarnieckiego. „Na dany znak wojsko podniosło do góry broń” (II, s. 199) – tymi słowami Żeromski kończy scenę powieści.

Wielostronnemu spojrzeniu na czyny legionistów towarzyszy także złożony stosunek Żeromskiego do wojen napoleońskich. Opatrując jeden z rozdziałów utworu tytułem *Szlak cesarski*, pisarz wykorzystuje „symbol zasięgu podbojów napoleońskich i szlaku bojowego przebytego przez żołnierzy polskich w walce z zaborcami o niepodległość Polski”³⁵. W przekonaniu Cedry walczącej u boku Bonapartego przebywają szlak Karola Wielkiego. „Tworząc cesarstwo Napoleon odwoływał się do tradycji” istniejącego na początku IX wieku imperium³⁶. Samemu bohaterowi powieści towarzyszy „żądza czynów, czynów Rolanda i Turpina, [...] czynów, co się w nich rozkochują pieśni wiecznotrwale i piękne wiecznie, czynów oplecionych przez bluszcze legend, a przez westchnienia pokoleń zmienionych w baśnie” (II, s. 256). Krzysztof czuje się pełni przygotowany do powtórzenia dokonań postaci, które zapisały się na kartach historii i stały się bohaterami legend. Gdy mija baskijski wąwóz Roncesvalles, gdzie przed laty została zniszczona tylna straż wojska Karola Wielkiego i śmierć poniósł dowódca oddziału Roland, wydaje mu się, że zdobywa ostrogi rycerskie.

³³ Por. tenże, przypis 18, do: S. Żeromski, *Popioły*, t. II, s. 198.

³⁴ Tenże, przypis 21, do: tamże, s. 199.

³⁵ Tenże, przypis 1 do: tamże, s. 229.

³⁶ Tenże, przypis 89 do: tamże, s. 255.

Narrator *Popiołów* każe początkowo wierzyć czytelnikowi, że Cedro może upodobnić się do średniowiecznych rycerzy. Nie brakuje jednak w powieści fragmentów ukazujących okrutne czyny walczących Polaków, które miana szlacheckich rycerzy z pewnością ich pozbawiają. Opis walk w Hiszpanii uwydatnia ich zaborczy charakter. Bohater utworu „doświadcza zła wojny: ran i krwi, cierpienia i śmierci”³⁷. Nieprzypadkowo rozdział przedstawiający broniącą się Saragossę nosi tytuł *Siempre heroica*. Sympatia i współczucie czytelników kierują się w stronę walczących Hiszpanów. Nic nie może usprawiedliwić okrucieństw armii napoleońskiej. Sam Krzysztof w zakończeniu powieści stwierdza: „Nie mogę wytrzymać tej służby. Nie mogę! Zarznęło mię to, zadusiło. Ja nie po to do wojska poszedł, żeby hiszpańskich chłopów żywcem palić, wsie całe z babami i dziećmi do nogi wytracać, miasta uśmierzać ogniem i mieczem. Szczerze ci mówię, że duszą jestem po ich stronie” (II, s. 550). Choć Cedro w żadnym z fragmentów powieści nie krytykuje cesarza Francuzów, to jednak oceniając w ten sposób walki w Hiszpanii, o których rozpoczęciu zdecydował Napoleon, opowiada się po stronie przeciwników kampanii hiszpańskiej. Odmiennie przeświadczenie towarzyszyło mu kilkanaście miesięcy wcześniej, gdy ranny słuchał pod Madrytem manifestu cesarskiego. Był wówczas przekonany o epokowym znaczeniu wojen napoleońskich w Hiszpanii ze względu na wystąpienie Bonapartego przeciw prawom feudalnym i Trybunałowi Inkwizycji. O treści dokumentu odczytanego przez jednego z oficerów informuje narrator powieści:

Manifest głosił wszem wobec – zdrowym i konającym żołnierzom, pracowitemu ludowi i bogaczom, księżom i świeckim, Francuzom i Hiszpanom, wszystkim zgoła, kto oddycha na Półwyspie Iberyjskim, że w chwili tej cesarz Francuzów na wieki wieczne znosi i niweczy Inkwizycję świętą, wypuszcza jej więźniów, umarza sprawy, że liczbę zakonów i klasztorów zmniejsza o dwie trzecie, że na zawsze odmienia i kasuje odwieczne prawa feudalne panów, że znosi i niweczy wszelkie przywileje... (II, s. 357)

Cedro, wysłuchawszy manifestu, dokonał jednoznacznej kwalifikacji czynów napoleonistów walczących w Hiszpanii. Uznał, że przelewając krew, przyczynili się oni do powstania hiszpańskiej konstytucji, o czym wspominał zwracając się do Szczepana Trepki: „Teraz już wiesz, Szczepanku, dlaczego łamaliśmy starą Saragossę, kastel Aljaferią z jej więźniami, czemuśmy broczyli lance pod Tudelą we krwi ciemnego motłochu. Naszą to krwią pisana twoja konstytucja, więźniu hiszpański!...” (I, s. 357). Wypowiadając te słowa, Cedro wyraźnie przekłada wartość napisanego dokumentu, mającego w jego mniemaniu istotne znaczenie, nad życie „ciemnego motłochu”, którego śmierci nie jest on skłonny ocenić negatywnie.

³⁷ I. Maciejewska, dz. cyt., s. XLIII.

Nie wszyscy walczący z Hiszpanami czują się winni. Jeden z rozmówców Cedry wskazuje na obowiązujące podczas wojny prawa: „Od tego jest wojna, żeby każdy prawdziwy człowiek miał sposobność mordowania wrogów, ile dusza za-pragnie” (II, s. 317).

Główni bohaterowie *Popiołów* kilkakrotnie manifestują swój stosunek do Napoleona, wypowiadając w obecności innych postaci słowa: „Niech żyje Cesarz!”. Pełen uwielbienia dla Bonapartego jest Krzysztof Cedro, który w rozmowie z księżniczką Elżbietą Ołowską z entuzjazmem zaprzecza jej słowom o porzuceniu austriackiego cesarza na rzecz Napoleona: „Pani szambelanowo! ze zdumieniem słyszę o moich wiedeńskich sukcesach... Więcej w tym famy niż prawdy, a co do cesarza, to uwielbiam tylko jednego. Niech żyje Cesarz!” (II, s. 133). Swoiste hasło zwolenników Bonapartego wykrzykuje także Rafał Olbromski, gdy odpiera ataki Austriaków w czasie próby przedostania się wraz z Cedrą do oddziałów wojska polskiego. Tym razem entuzjastycznemu zawołaniu towarzyszy także groźba skierowana pod adresem wroga. Apoteozę władcy tworzą również słowa samego narratora, który w jednym z fragmentów powieści zauważa: „Kazano wojsku ominąć Warszawę. Z żalem ten rozkaz spełnili. Z dala, z dala jeno widzieli bure dymy, a jasną lunę po nocy. Tam ci był on wódz nad wodze, niezwyknięty Napoleon...” (II, s. 207).

Żeromski nie obdarza uwielbieniem dla cesarza jedynie pojedynczych bohaterów powieści. Do głosu dopuszcza także zbiorowość zgromadzoną w resursie Greka Pescarego. Zawołanie na cześć Napoleona wieńczy wszystkie okrzyki radości. Anonimowi bohaterowie powieści wznoszą kolejne toasty za poległych oraz za zdrowie dla walczących i rannych. Dodatkowym źródłem zadowolenia są słowa jednego z bohaterów o tym, że surowe kary dotyczą tych, którzy wydają Prusakom ludzi, między innymi gońca wiozącego rozkaz generała Dąbrowskiego. Zebrani w resursie nie zapominają o nikim, krzycząc: „Wszystko pospolite rycerstwo – niech żyje! Niemordowany!... Jan Henryk!... Wielki Napoleon! Wielki Napoleon! Napoleon!” (II, s. 193).

Na kartach *Popiołów* Bonaparte jest obecny przede wszystkim „w widzeniu i myśleniu kilku bohaterów, z pozycji przedstawicieli różnych klas społecznych”³⁸. Jednym z nich jest Sariusz Ojrzyński – żołnierz pełen wiary w słuszność walk u boku Napoleona. Przybywający „z dalecyny” napoleonista, który dziewięć lat służył w szeregach legionowych, jako postać literacka „może być uznany za niemal wierną replikę dziada z końcowych strof księgi I *Gospodarstwo w Panu Tadeuszu* Adama Mickiewicza”³⁹. Pojawia się on w Stokłosach jako kaleka noszący resztki żołnierskiego uniformu. Jego opowieść pełna jest szczegółów faktograficznych, co

³⁸ Tamże, s. XLIV.

³⁹ J. Paszek, przypis 2 do: S. Żeromski, *Popioły*, t. II, s. 62.

czyni ją nieprawdopodobną ze względu na możliwości ludzkiej pamięci. Stanowi ona przedstawienie losów legionistów, którzy walczyli i ginęli „jedni w San Domingo, drudzy w auzońskim kraju, inni w górach niemieckich, inni we francuskiej stronie” (II, s. 64-65). Ojrzyński przez dziewięć lat był świadkiem czynów Bonapartego. Obserwacja działań władcy w ciągu takiego czasu czyni go uprawnionym do stwierdzenia faktu, że bitwa pod Austerlitz, w której stracił nogę, była „niesłychaną batalią” (II, s. 64). „Cesarz zrobił swoje” (II, s. 64) – dodaje napoleonista, przekonany o tym, że zwycięstwo w „bitwie trzech cesarzy” było wyjątkowe i zasługuje na szczególne uznanie.

Prezentując losy legionistów i kolejne miejsca, w których walczyli, Ojrzyński wspomina także te momenty, które najsilniej złączyły się z ich nadziejami. Jeden z nich wiązał się z powrotem Napoleona, „najstarszego Bartka”, jak określa go Ojrzyński, z Egiptu. Wspominając wydarzenia z 1799 roku, żołnierz zauważa:

Oręż wrastał w dłonie od samego płomyka nadziei, że leda dzień, leda chwila przybędzie przed nasz front i powiedzie poprzez struchlały Wiedeń. Już my widzieli zjawę karpackich gór, krakowski rynek... Już my w pieśni przemierzali dalekie ziemie... Wśród onych chrobrych dni wkroczyli my do Genui miasta, a bramy jego zatrzaskały się za nami. (II, s. 74-75)

Choć przybysz w dalszej części swojej opowieści wskazuje na trudny los legionistów, kłopoty z aprowizacją i śmierć wielu towarzyszy broni, jest on daleki od jakiegokolwiek krytyki swojego wodza. Na przykładzie Ojrzyńskiego tworzy Żeromski więc portret typowego napoleonisty. Kalectwo i świadomość tragicznego losu polskich żołnierzy na San Domingo również nie pozbawiły go wiary w Napoleona. Wspomina on jednocześnie o zawarciu pokoju w Lunéville, który w odczuciu samych walczących stanowił faktyczny kres nadziei legionistów: „Pokój w Lunewilu! Zachmuiliły się dusze... Widzieli my, że przekrzyściał i opada ostatni kwiatek nadziei” (II, s. 81).

Wiara wielu anonimowych żołnierzy w Napoleona opierała się na przekonaniu o znaczeniu danego przez Bonapartego słowa. Koniecznym następstwem poniesionych ofiar było w ich mniemaniu wypełnienie złożonej obietnicy. Żołnierze, o których wspomina Ojrzyński, nie krytykowali wodza, uznając przelaną krew za nieodzowną na drodze ku wolności: „»Zginął nas jeden tysiąc, drugi, zginie trzeci – a taki zatrwamy!« Dziesiąty tysiąc, a nie, to dwudziesty z kolei przyjdzie na miejsce swoje. Wielki wódz słowo dał. A żołnierz wodzowe słowo na czulej szali waży. Tylko widać tego ostatniego tysiąca, mówili wtedy, jeszcze nie wybiła godzina” (II, s. 86).

W następującej po opowieści krótkiej rozmowie z Ojrzyńskim Szczepan Nekanda-Trepka występuje jako oskarżyciel działań legionów w Ameryce Środkowej.

Popelnione tam zbrodnie wpłynęły, jego zdaniem, na dalszy rozwój wydarzeń. Po zwycięstwie pod Austerlitz legionistom nie było dane przekroczenie polskiej granicy: „Niegodne były wasze nogi, żeby na ziemię tę wstąpiły. Bóg pewnie karze za takie czyny jak wasze na wyspie” (II, s. 103). W przekonaniu Ojrzyńskiego do takiego sądu Trepka nie jest uprawniony. „Wojna jest wojna. Bóg nasz sędzia, nie waszmość” (II, s. 101). Wskazuje tym samym na szczególne prawa obowiązujące podczas wojny.

W toczącej się rozmowie to jednak entuzjazm Ojrzyńskiego wyraźnie dominuje. Napoleonista kilkakrotnie powtarza – „Niech żyje Cesarz!” – i dodaje: „Po sto kroć. Po tysiąckroć! Chwała mu wieczna” (II, s. 104). W jego przekonaniu Bonaparte jest nie uzurpatorem, ale „panem Berlina i panem Wiednia” (II, s. 104). W wykreowanej przez niego wizji przyszłości cesarz Francuzów to wódz doskonały. Jego wojska mają szczególną moc. Zapoczątkują one walkę, która doprowadzi do pokonania zaborców: „Armie przemierzają równiny moje, gdzie rządził Prusak. Obok nich wstają ze snu powiaty, miasta, wsie. I teraz dopiero pójdą w bary! Niemca tam już jednego człowieka nie masz” (II, s. 104). Przybysz, choć ze względu na kalectwo nie będzie mógł walczyć u boku swego ukochanego wodza, chce być, „nim piach [...] [mu] oczy zasypie” (II, s. 104), świadkiem przełomowych wydarzeń. Uznaje jednocześnie swój los za wyjątkowy: „Ja tylko jeden jedyny, com obszedł świat czekając na tę chwilę, nie pójde z nimi” (II, s. 104).

Ojrzyńskiemu jako napoleoniście Żeromski przypisuje szczególną rolę. To właśnie jego entuzjastyczna opowieść i pronapoleońska deklaracja wpłynęły bezpośrednio na decyzję Krzysztofa i Rafała o udziale w walkach u boku Bonapartego. Ojrzyński – jak zauważa Henryk Galle – „z każdym zdaniem rozdmuchiwał płomień ich ducha”⁴⁰. Szczególną zmianę można było dostrzec w zachowaniu właściciela Stokłosów: „Młody Cedro ukazał się w oświeceniu poranka jak inny człowiek. Stał na tym samym miejscu z rękoma splecionymi na poręczu krzesła. Twarz jego była biała i szczególnie wydłużona. Włosy były podniesione jak od wichru. Spod nawisłych powiek surowe, zamyślane źrenice nie schodziły z twarzy żołnierza” (II, s. 105).

Ostatnia wzmianka o Ojrzyńskim pojawia się na kartach powieści, gdy Cedro słucha depechy o zwycięstwie pod Frydlandem. W jego przekonaniu ten triumf potwierdził przewidywania napoleonisty co do losów Bonapartego i jego armii. Odczytywana wiadomość ze względu na swoją treść jawi się Krzysztofowi niczym baśń: „Łudziło mu się, że słyszy na jawie opowiadanie starego żołnierza, Ojrzyńskiego Mieczyka. Tak wszystko, jak tamtem zapowiedział prostą swą mową. Wszystko się spełniło co do joty” (II, s. 237).

⁴⁰ H. Galle, *Epoka napoleońska w powieści Żeromskiego*, „Biblioteka Warszawska” 1904, t. III, s. 489.

Jednoznaczne spojrzenie na wodza Wielkiej Armii prezentuje także wachmistrz Jacek Gajkoś. To on staje się głosi-cielem legendy Napoleona. Podkreśla swoją przewagę nad żołnierzami, odpowiadając na pytanie jednego z towarzyszy broni: „A kto też to tak może tupać?” następująco: „E, *gemajny!* [tu: prości żołnierze, szeregowcy] To i tego nie wiesz! Cesarz jegomość tupie. Zły!” (II, s. 209). W jego wyobrażeniu Bonaparte jest baśniowym olbrzymem, który gniewnie tupie nogą w ziemię, gdy jego rozkazy nie są wypełniane. Zwycięstwo w walce z cesarzem jest niemożliwe, żadnego znaczenia nie mają siły militarne przeciwnika. Gdy żołnierz, zwracając się do wachmistrza, pyta o miejsce pobytu Napoleona, ten z pełnym przekonaniem odpowiada: „Bóg jego sam wie, gdzie on. Słuchaj, skąd głos idzie. Tam cesarz siedzi. Sto armat bije. Słyszysz!” (II, s. 210).

W słowach twórcy napoleońskiej chwały ujawnia się szczególnie kontrast między przeszłością a teraźniejszością. Wachmistrz wspomina bowiem o elektorze Fryderyku Wilhelmie I, który zajmował polskie ziemie, zwracając się do jednego z chłopów następująco: „Na wieki [...] tu ostanę i ciebie [...] stąd wygonię, a swoich Michałków na twoją ziemię sprowadzę i Michałkom twoją ziemię oddam” (II, s. 210). Gajkoś dodaje: „A tera, pludrze, portkiś zgubił, tak zmykasz! Gdzież to je twoja ziemia? Pokaż no ją! Berlina swego nie masz, zuchelka ziemi nie masz, złodzieju cudzego dobra” (II, s. 210). W jego ujęciu tylko Bóg zna przyszłość cesarza i „jemu jednemu po nocach kazuje, jak prawo na świecie robić” (II, s. 211). „Bóg jest z Napoleonem, Napoleon z nami!”⁴¹ – mógłby za bohaterami Mickiewiczowskiego eposu powtórzyć wachmistrz. Postrzega on władcę jako realizatora boskich rozkazów, a sam bieg wydarzeń to w jego ujęciu *gesta Dei per homines*⁴². Po przeczytaniu depeszy o zwycięstwie frydlandzkim żołnierz ten za naturalne uznaje całkowite poddanie się woli Napoleona: „Kapral by nie rozumiał Cesarza! Każdy go tak samo rozumie jak własną duszę. Nasze go ręce pchają i niosą tam przecie, dokąd chcą, a jego dusza – to nasza dusza” (II, s. 238). Tym razem ujawnia on swoje przekonanie o tym, że jedynie żołnierze pełnią w stosunku do swego dowódcy rolę sprawczą. Końcowa deklaracja – „jego dusza – to nasza dusza” czyni uzasadnioną myśl o tym, że „Napoleon jest Europą, [...] [a] ludzie, którym on przywodzi, są małymi Napoleonami”⁴³. Gajkoś odnosi się tym samym do relacji łączących Bonapartego i podległych mu żołnierzy. Wykonywanie przez nich służby wojskowej zobowiązuje do wierności i obecności w szeregach, dopóki Napoleon nie wypełni wszystkich planowanych działań. Wachmistrz w żaden sposób ich nie precyzuje, nie odnosi się również do czasu, który upłynie żołnierzom na służbie w szeregach napoleońskich. W rozmowie z Cedrą nawiązuje on do przysięgi złożonej „słowem wodzowym” (II, s. 251), wierząc w to, że wysiłek nie będzie daremny:

⁴¹ A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, oprac. K. Górski, Warszawa 1983, s. 305 (ks. XI, w. 70).

⁴² M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Gdańsk 2001, s. 23.

⁴³ R. W. Emerson, dz. cyt., s. 217.

Dopokąd on, paniczu, świata jak się patrzy nie oporzędzi, wara nama ze strzeżenia nogę wywłóczyć! Gdzie on, tam i my. On zażywa wczasu-spokoju – i nasza wiara śpi. A skoro on na koń siada, będziemyż to spać? Tak starzy powiadali. Nie bele kto, paniczu! Tacy, co już padli w krwawym boju twarzą na ziemię, a teraz w obcych ziemiach bez krzyża-pamięci i bez imienia leżą. Aboby to mogło tak być, żeby w tym żadnej sprawiedliwości nie było? Po obcych piachach one trupy rozwleczone na darmo? Abo my to nie przyśli do swych strzech, w te lasy, gdzie ino trza? Z końca świata my przyśli, bo słowem wodzowym przysiągł. Obejdziemy ziemię het – precz, porządek zrobimy i dopiero znowuj do ziemie, ale już wtedy ostatni raz na dobre. Tak starzy powiadali... (II, s. 251)

Logika rozumowania wachmistrza jest przejrzysta: poniesiona ofiara musi zostać ostatecznie nagrodzona. By podkreślić znaczenie wypowiedzianych słów, Gajkoś dwukrotnie zauważa: „Tak starzy powiadali...”. Odwołanie się do słów przodków jest zabiegiem służącym uprawdopodobnieniu własnej wersji przyszlých wydarzeń. „Starzy” to ci, którzy złożyli już ofiarę ze swojego życia. Ze względu na nich Gajkoś wierzy, że wysiłek walki nie będzie daremny. We wspomnianym przez niego oporządzeniu świata mieszczą się te wszystkie czyny, których pożąda sam cesarz Francuzów. Niewątpliwie żołnierz ma także na myśli działania oczekiwane przez samych Polaków.

Mówiąc do Cedry o tym, że „nasze sztaboficery z prostej wiary wyrosły”⁴⁴ (I, s. 250), Gajkoś odwołuje się natomiast do legendy Napoleona istniejącej wśród żołnierzy. Błyskawiczną karierę wojskową Bonapartego po części powtarzało wielu szeregowców. O ich sukcesach decydowało nie urodzenie, lecz umiejętności.

Bonaparte genialny, legendarny i mityczny funkcjonuje w wyobrażeniu Józefa Sułkowskiego. Postrzeganie Napoleona jako geniusza wpływa na kształt relacji łączących adiutanta z wodzem. Nie są one oparte na miłości, oczarowaniu i uwielbieniu. Sułkowski chce przebywać w otoczeniu Korsykanina, by przyglądać się jego umiejętnościom i sposobom przejawiania się jego geniuszu: „On strzeże swoich piorunów! Czujnie je trzyma w dłoni. Ale mogłem przecie i mogę jeszcze patrzeć na ich trzaskanie, mierzyć siłę ciosu, zamach ręki, blask, no i samą władzę ciskania – cyrklem wyczuwać” (I, s. 286). Adiutant Napoleona przypisuje mu „tajemniczą siłę” i „nadmudzka potęgę” (I, s. 292). Uważa natomiast, że nie odznacza się on „pospolitą pychą” (I, s. 292) charakteryzującą tych, którzy nigdy nie byliby w stanie choć po części dorównać Bonapartemu. Korsykanina charakteryzuje czyn i dążenie do realizacji olbrzymiego celu, w którym „mieści się nowy świat, nikomu

⁴⁴ Jerzy Paszek dostrzega w tych słowach „zaadaptowaną na polski grunt legendę o marszałkowskich karierach szeregowych żołnierzy napoleońskich („każdy nosi w tornistrze buławę marszałkowską”). Swoje kariery i to niekiedy błyskawiczne wyżsi wojskowi napoleońscy zawdzięczali rewolucji” (przypis 79, do: S. Żeromski, *Popioły*, t. II, s. 250).

nie znany. On do niego zmierza bez przerwy, jak Kolumb do swej Ameryki. Tam się poczynają i ciągną nowe dzieje okręgu ziemskiego” (I, s. 292).

Napoleon, napełniając „ziemię swoją straszną, niezmierną sławą” (I, s. 292), daje początek nowym dziejom, porzuca to, co stare i jako bohater „z legendy” poszukuje „idei załączkowej dla nowych wartości”⁴⁵. Sułkowskiemu towarzyszy jednocześnie przekonanie o tym, że „życie bez wielkiego czynu jest nędzą i głupstwem” (I, s. 304). Jego realizacja odbywa się poprzez służbę wojskową. Dla Sułkowskiego niepojęta jest więc deklaracja księcia Gintułta, który stwierdza: „Widac, nie byłem stworzony na żołnierza” (I, s. 287). Na takie słowa adiutanta Napoleona odpowiada jednoznacznie: „Ja jestem tylko żołnierzem” (I, s. 287). Chce uczestniczyć jedynie w „czynie, czynie-skoku ludzkości” (I, s. 294), gdyż w przeciwnym razie jego życie byłoby pozbawione sensu.

Imperatyw czynu najlepiej realizuje Napoleon, a nową ziemię miałyby się stać także ojczyzna Sułkowskiego, o której w rozmowie z księciem Gintułtem adiutant Bonapartego mówi: „Moja nowa, odrodzona ziemia, którą widzę tak, jak tę oto mapę” (I, s. 293). Prognoza przyszłości wysuwana przez Sułkowskiego opiera się również jedynie na oczekiwaniach i pragnieniach. Bohater jest w pełni świadomy działań Bonapartego, który nie zawsze wypełniał zobowiązania wobec Polaków. Uważa, że rachunki są „jeszcze nieskończone” (I, s. 288). Oczekuje czynów Napoleona, które byłyby konieczne dla wyrównania rachunków. W myśleniu Sułkowskiego ujawnia się przekonanie o nieuchronnej konieczności. Wódz w jego mniemaniu musi uczynić coś dla Polaków, gdyż tylko poprzez działanie może wypełnić się sprawiedliwość. Swoją rolę Bonaparte mógłby spełnić jedynie jako żołnierz, dlatego konieczne jest odrzucenie przez niego pychy i żądz zaszczytów: „Jeszcze żyje, jeszcze nie umarł, jeszcze przed nim i przed nami lata stoją otworem. Naźre się pychą, natka zaszczytów adwokacki syn z Ajaccio – i musi wrócić do roli żołnierza, która mocniejsza jest w nim niż żądza sławy” (I, s. 288).

Geniusz Napoleona zakłada realizację dalekosiężnych planów związanych między innymi z budowaniem znaczenia Francji. Tworzenia potęgi chce nauczyć się sam Sułkowski. To właśnie jemu Napoleon „porucza [...] rozebranie rzeczy wykonalnych z kupy marzeń. Tę bezmierną sprawę, największą sprawę od czasu krucjat” (I, s. 289). Sułkowski ma jednocześnie świadomość swej niedoskonałości. Wie, których umiejętności nie posiada i w jakiej mierze Bonaparte go przewyższa. W rozmowie z księciem Gintułtem dokonuje autoprezentacji oraz charakterystyki Napoleona. Mówi o swoich zdolnościach wojskowych, które docenił sam Korsykanin. Wódz stwierdził, że jedynym awansem godnym Sułkowskiego byłby awans na stopień naczelnego wodza. Adiutant zauważa:

⁴⁵ Słowa J. Campbella cytując za: *Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, oprac. B. S. Flowers, przeł. I. Kania, Kraków 1994, s. 215.

Wiem, czego we mnie wcale nie ma. Tego dotychczas nabyć nie mogłem. Nie mam w sobie organu, którym mógłbym wyczuwać... Tylko on jeden na ziemi, między tyłu żołnierzami, ma w swych kościach ten ciągle pęczniejący lwi szpik. Umiem ja już nie gorzej od niego przechodzić wzgórze trupów, umiem pracować spokojnie w środku ognia i być nieporuszonym w boju, kocham dym armat i huk ich paszcz ognistych. (I, s. 291-292)

Osobliwą charakterystykę Bonapartego prezentuje książę Gintułt, wspominając o własnym spotkaniu z Napoleonem w styczniu 1798 roku. Mówiąc o swoich odczuciach, twierdzi, że „nie doświadczył wprawdzie wzruszeń tej dziewczynki, która zbliżywszy się do niego [Napoleona] ze drżeniem i przyjrzawszy mu się szczegółowo, zawołała do swej matki, pełna głębokiego zdumienia: *Maman, c'est un homme!* [Mamo, to przecież człowiek!]” (I, s. 296). Wypowiedź dziecka pozwala na wysnucie kilku wniosków. Świadczy o żywej obecności Bonapartego w świadomości najmłodszych. Cesarz funkcjonuje w niej za sprawą dorosłych, którzy mówiąc o Napoleonie, wykreowali go być może na wzór boga, nadczłowieka, kogoś, kto wyróżnia się ze zbiorowości. Dopiero konfrontacja opowieści z rzeczywistością zburzyła wcześniejsze wyobrażenia, co wzbudziło zaskoczenie u dziecka.

Choć Sułkowski, bohater *Popiołów*, wielostronnie charakteryzuje Napoleona, przedstawiając go także jako strzegącego piorunów mitologicznego boga, to jednak „często wydaje mu się, że go nie zna wcale” (I, s. 286). Gdy Bonaparte dwukrotnie, w czasie rozgrywania się akcji pod Madrytem i w okolicach Orszy, pojawia się na kartach powieści, także jest przedstawiany jako postać niezgłębia, wystylizowana „na nieodgadnionego Sfinksa”⁴⁶. Charakteryzują go blada i tajemnicza twarz, „jakby wykuta z niewiadomego metalu” (II, s. 358), „nieme i głuche oczy” (II, s. 359), „granitowe oblicze” (II, s. 572). „Ujęcie językowe portretu wskazuje na oczywistą fascynację”⁴⁷, a nieprzenikniony geniusz staje się tym, w którego ręce polski żołnierz składa los narodu i własną wiarę w to, że walczy „nienadaremnie, że dla [...] [swojej] ziemi” (II, s. 359). Uczucia, które towarzyszą Cedrze, są jednoznaczne. Odczuwa on radość, a jego spojrzenie jest „oszałałe ze śmiertelnej miłości” (II, s. 359). Większą trudność sprawić może natomiast ocena uczuć i emocji Bonapartego. Swoje przypuszczenia prezentuje sam narrator, sugerując, że na przestrzeni lat zaszła istotna zmiana w jego zachowaniu: „Nieruchomy, zadumany stał Napoleon. Któż wie? Może w tych natchnionych oczach ujrzał duszę swą młodą. [...] Może swoją korsykańską miłość wolności ważył przez chwilę na szali z koroną władcy nad obcymi mu ludami i berłem Karola Wielkiego. Może wzdry-

⁴⁶ H. Markiewicz, *Żeromski. „Popioły”*, w: tenże, *Prus i Żeromski. Rozprawy i szkice literackie*, Warszawa 1964, s. 318.

⁴⁷ A. Hutnikiewicz, dz. cyt., s. 200.

chał w utrapieniu za tym, co już w duszy jego uszło, skruszyło się i od wiatrów rozwiane zostało jak badył umarłego kwiatu” (II, s. 359).

Jak zauważa Jerzy Paszek, scena spotkania Bonapartego i Cedry pod Madrytem jest pozbawiona podstaw źródłowych i „może być traktowana jako ekwiwalent popularnej w XIX wieku ryciny przedstawiającej dekorowanie przez Napoleona własnym krzyżem Legii Honorowej ciężko rannego porucznika szwoleżerów gwardii Andrzeja Niegolewskiego (1786–1857) na zdobytej przełęczy Somosier-ra”⁴⁸. Uwagę w tej scenie zwraca także reakcja innych żołnierzy, którzy w pojawiającej się postaci rozpoznali cesarza Francuzów. Okazali oni radość i z entuzjazmem, mimo ran i kalectwa, powitali wodza: „Z barłogów, sienników, materaców, der, z nagiej ziemi dźwigają się porwane szczątki, potrzaskane głowy, wspierają się na łokciach przeszyte, bezsilne tułowia – i zeschnięte gardła, uszczęśliwione usta miotają krzyk: – Wiwat Cesarz!” (II, s. 358).

Złożona przez Napoleona przysięga, ujęta w słowie *Soit!*, zostaje po kilku latach wypełniona, gdy w 1812 roku wojska Wielkiej Armii rozpoczynają wojnę z rosyjskim zaborcą, którą sam Bonaparte nazwał „drugą wojną polską”: „Dotrzymał Cesarz słowa honoru, danego pod Madrytem najsłabszemu ze swych żołnierzy, konającemu w polu kalece. Dla tego jednego słowa wielkie pułki złączył, umundurował, wyżywił i poruszył. Sprzął ze sobą obce narody” (II, s. 571). W utworze pojawia się sugestia, że Bonaparte przypomniał sobie rozmowę z Cedrą: „Wspomnienie stało się jasnym widzeniem rzeczywistości. Przelotny półsmutny uśmiech spłynął po granitowym obliczu...” (II, s. 572). O odmiennym zamysle Żeromskiego świadczą warianty brulionowe, według których w okolicach Orszy Krzysztof ponownie rozmawiał z cesarzem⁴⁹. Kończąc powieść rozdziałem o wymownym tytule *Słowo honoru*, który w kompozycji utworu tworzy rodzaj kłamry z *Widziadłami* ukazującymi rozmowę Napoleona z Cedrą⁵⁰, Żeromski uwydatnia istnienie „jasnej” legendy napoleońskiej w powieści.

Autor *Popiołów* każe Polakowi wierzyć, że o rozpoczęciu kampanii rosyjskiej nie zdecydowały własne interesy i plany Napoleona. Zwraca uwagę na „obiektywne następstwa [...] polityki europejskiej [cesarza, które] przywracały Polakom

⁴⁸ J. Paszek, przypis 12, do: S. Żeromski, *Popioły*, t. II, s. 358.

⁴⁹ Dwa warianty brulionowe cytuje Jerzy Paszek. Fragment krótkiej rozmowy cesarza z polskim żołnierzem w jednym z nich brzmi następująco:

„- Widziałem cię ciężko rannego, nieprawdaż - rzekł pospiesznie.

- Tak jest, cesarzu.

- Gdzie?

- Pod Madrytem.

-Tak, prawda. Pamiętam. Kazałeś mi dać słowo honoru...

- Cesarzu!

- Dotrzymuję”.

(J. Paszek, *Tekst i styl „Popiołów”*, Wrocław 1992, s. 75.)

⁵⁰ Tamże.

godność, honor, nadzieję”⁵¹. Napoleona kreuje jako rzecznika sprawy polskiej, jako ubranego w kapotę i trójgraniasty kapelusze „szarego człowieka” (II, s. 571), który nie zostaje w żaden sposób uwznioślony. W okolicach Orszy geniusz Napoleona najsilniej złączył się ze sprawą polską i nadziejami narodu. Swój utwór Żeromski zakończył „w momencie, który przywołuje analogię z największym arcydziełem naszej literatury narodowej”⁵². Pisarz nie ukazał klęski Wielkiej Armii w Rosji. Przedstawił nastrój wyczekiwania na zwycięską „wojnę nad wojnami” (II, s. 569), jak zbliżającą się kampanię określił Cedro.

W zamyśle twórczym Żeromskiego *Popioły* miały być pierwszym ogniwem cyklu epickiego przedstawiającego historię walk o niepodległość, o czym autor powieści pisze między innymi w liście do Ireny Kosmowskiej z 16 stycznia 1913 roku⁵³. W tej samej korespondencji odnosi się do opowiadania *Wszystko i nic* (1913), opatrzonego podtytułem „*Popiołów*” *sprawa druga*: „Do zamierzenia pisarskiego, o którym tu mowa, *Popioły* stanowią jak gdyby przedmowę czy słowo wstępne”⁵⁴. Utwór ten, którego akcja rozgrywa się w 1825 roku⁵⁵, stanowi fragment zamierzonej, lecz nigdy nie napisanej powieści. Rafał Olbromski i Kazimierz Machnicki, niegdyś uczestnicy wyprawy Napoleona na Rosję, znajdują się przed kolejną walką narodowo-wyzwoleńczą.

Do utrzymywania pamięci o cesarzu i szerzenia legendy napoleońskiej szczególnie przyczynia się przybywający do Wyrw Machnicki, działacz tajnych związków w Królestwie Polskim, mason i współzałożyciel lubelskiej loży „Wolność Odzyskana”⁵⁶. To on wobec kilkunastoletniego Huberta Olbromskiego spełnia rolę głosiciela napoleońskiej chwały. Żeromski przedstawia w opowiadaniu dialog przedstawicieli dwóch pokoleń, kreując szczególnie wyraziście postać dziecka, które nie było świadkiem wydarzeń epoki i w którego świadomości cesarz funk-

⁵¹ A. Hutnikiewicz, dz. cyt., s. 200.

⁵² Tamże.

⁵³ S. Żeromski, *Do Ireny Kosmowskiej* (list z 16.01.1913), w: tenże, *Listy 1913–1918*, oprac. Z. J. Adamczyk, *Pisma zebrane*, t. 38, red. Z. Goliński, Warszawa 2008, s. 7-8. Do tej kwestii odnosi się także w liście do Stanisława Witkiewicza z 7 marca 1910 roku: „Tu w Paryżu mogę znaleźć źródło nieocenione do trzech momentów, tj. rok 31, rok 46 i rok 63 – co będzie stanowić całość *Popioły*. Stara ramotka z czasu Napoleona będzie rodzajem przedmowy do tego obrazu przeszłości” [S. Żeromski, *Do Stanisława Witkiewicza* (list z 07.03.1910), w: tenże, *Listy 1905–1912*, s. 257].

⁵⁴ Tamże, s. 8.

⁵⁵ Czas akcji utworu można ustalić na podstawie dwóch przesłanek. Jednym z bohaterów utworu jest Kazimierz Machnicki, postać historyczna. Z rozmowy z Rafałem Olbromskim wynika, że Machnicki wyszedł z więzienia rok przed przybyciem do Wyrw. Na podstawie źródeł historycznych wiadomo, że odzyskał wolność w 1824 roku. W utworze Hubert Olbromski ma 11 lat, w *Turoniu*, którego akcja rozgrywa się w 1846 roku, jest on trzydziestodwuletnim mężczyzną. Oznacza to, że syna Rafała Olbromskiego urodził się w 1814 roku, a opisywane wydarzenia rozgrywają się jedenaście lat później.

⁵⁶ Por. H. Dylągowa, *Kazimierz Machnicki*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. XVIII, Wrocław 1973, s. 635; Sz. Askenazy, *Lukasiński*, t. I, Warszawa 1929, s. 250.

cjonuje jedynie dzięki opowieściom uczestników walk sprzed kilkunastu lat⁵⁷. Dziecko jest opowieścią wyraźnie zainteresowane, „z zaiskrzonymi oczami”⁵⁸ reaguje na dźwięk imienia cesarza Francuzów. „Wielki wojownik”, „niezwyciężony Napoleon”, „największy wódz”⁵⁹ – tych określeń używa Machnicki, całkowicie przepelniony szacunkiem dla cesarza i jego geniuszu. W jego momentami eliptycznej opowieści, skierowanej do dziecięcego odbiorcy, Bonaparte zostaje przedstawiony jako wódz dobrze kształtujący swoje relacje z żołnierzami i stwarzający możliwości awansu. To cesarz Francuzów jest w pamięci Machnickiego⁶⁰ nie tylko człowiekiem najsilniej ze sprawą polską powiązany, lecz także władcą, dzięki któremu honor walczących żołnierzy nie został w żaden sposób umniejszony. W opozycji do Napoleona Machnicki sytuuje wielkiego księcia Konstantego, który znieważa żołnierską cześć.

Poza utworami prozatorskimi, dziennikami i korespondencją problem napoleońskiego geniuszu i legendy cesarskiej zostaje poruszony także w dramacie *Sułkowski* (1911). Zakończenie utworu jest „w swej wymowie antybonapartystowskie (wódz zdradza swego adiutanta, wysyłając go na niechybną śmierć)”, a źródłem takiej kreacji Napoleona są refleksje zawarte w książce Hortensjusza Saint-Albina *Józefa J. Sułkowskiego życie i jego własnoręczne pamiętniki*⁶¹.

Dla tytułowego bohatera – „oficera największych nadziei”⁶² i „druha Napoleona”⁶³ – geniusz Bonapartego to jedyna droga do urzeczywistnienia marzeń o wolnej ojczyźnie. W przekonaniu Sułkowskiego „wcześniej czy później pójdzie

⁵⁷ Dziecko jako spadkobierca epoki napoleońskiej pojawia się w wielu utworach, m.in. w *Wojciechu Zapale* Marii Konopnickiej. O egipskiej wyprawie Napoleona piętnastoletniemu Kordianowi, bohaterowi dramatu Juliusza Słowackiego, opowiada stary sługa Grzegorz.

⁵⁸ S. Żeromski, *Wszystko i nic. „Popiołów” sprawa druga*, w: tenże, *Sen o szpadzie. Pomyłki. Dzieła*, t. IV, opr. tekstu S. Pigoń, Warszawa 1973, s. 133.

⁵⁹ Tamże.

⁶⁰ W spuściźnie po Kazimierzu Machnickim zachowało się pismo – *Oryginalna rozprawa przez Machnickiego napisana i przyznana o dawniejszym i teraźniejszym politycznym stanie Polski*. W jednym z fragmentów mason nazwał Napoleona „wskrzesicielem” (cyt. za: Sz. Askenazy, dz. cyt., s. 39).

⁶¹ G. Legutko, *„Wypożyczona wielkość”. W kręgu dramatu Żeromskiego o adiutancie Napoleona*, w: *Zapomniany dramat*, t. I, red. M. J. Olszewska i K. Ruta-Rutkowska, Warszawa 2010, s. 283. Do śmierci Sułkowskiego i stosunku Bonapartego do swego adiutanta odnosi się historyk Szymon Askenazy w trzecim tomie dzieła *Napoleon a Polska*. Nie wspomina on o wysłaniu Sułkowskiego na śmierć. Pisze natomiast o niepokromionym temperamencie Polaka, który „wybiegł [...] przed świtem, 22 października 1798 r., z nieliczną eskortą na rekonesans, poza drgający jeszcze odgłosem rozruchów Kair”. Historyk, odnosząc się do okoliczności śmierci adiutanta, wspomina także o reakcji Bonapartego: „Kiedy w parę godzin wieść żalobną przyniesiono Bonapartemu, »umarł – rzekł z gorzkim uczuciem trosk własnych – jest szczęśliwy«. Ale stratą jego żywo był dotknięty i srogo ją pomścił. [...] Nieraz później, w nocnych z powiernikami rozmowach, na tarasie kairskiego swego pałacu, wspominał go »z żalem głębokim«, unosił się nad jego »charakterem, piękną odwagą, niewzruszoną krwią zimną«” (Sz. Askenazy, *Napoleon a Polska*, t. III, *Bonaparte a Legiony*, Warszawa 1919, s. 67-68).

⁶² Tak brzmi tytuł książki Mariana Brandysa o adiutancie Napoleona.

⁶³ W „Gazecie Warszawskiej” oraz w „Kurierze Ilustrowanym” z 28 maja 1913 roku pojawiają się „jedno- lub parozdaniowe informacje, iż Żeromski »wykończył« dramat *Druh Napoleona*, osnuty na tle życia Sułkowskiego” [Z. J. Adamczyk, przypis 1, do: S. Żeromski, *Do Adama Żeromskiego* (list z 03.06.1913), w: tenże, *Listy 1913-1918*, dz. cyt., s. 84].

on [Napoleon] na północ – musi pójść! – żeby łamać lody, które Polskę pokryły”⁶⁴. Bonaparte to bowiem nieśmiertelny, obdarzony wojskowym geniuszem wódz. Sułkowski jest przepełniony ideą napoleońską i entuzjazmem „dla sprawy wolności” (s. 84). Chciałby, aby żywione przez niego pragnienie „wojny zwycięskiej” (s. 31) było udziałem także chłopów wcielonych do armii, którzy Napoleona nie nazywają nieśmiertelnym lub wielkim wodzem, lecz „najgłówniejszym Bartkiem” (s. 16). Wysiłek walki o niepodległość ma być udziałem wszystkich. Wobec chłopów, nieprzekonanych o tym, że walka u boku Napoleona prowadzi do kraju, Sułkowski spełnia rolę rzecznika idei napoleońskiej. Choć wysłuchuje przedstawionych przez nich racji, kilkakrotnie próbuje im udowodnić, że podjęty wysiłek jest celowy. Sami żołnierze są przeświadczeni o tym, że walki, w których uczestniczą, przyczynią się do szerzenia sławy. Nie są jednak w stanie sprecyzować, do kogo będzie ona należała: „Tyli świat ode wsi, od chałup ciągniemy, żeby kędyś zanieść, dokąd przyjdzie – sławę, ale nie naszą, zdobyc, ale nie naszą – któż to wie, czyją” (s. 25). Towarzyszy im także przekonanie o tym, że prowadząc walki, przyczyniają się oni do szerzenia niewoli wśród tych, z którymi walczą. Odnosząc się do trudu walczącego chłopą, jeden z bohaterów pierwszego aktu zauważa: „W niewolę kuje niewolnika. A sam – mój mocny Boże – w niewoli” (s. 26).

Za konieczne uznaje on także wystąpienie „przeciwko spróchniałym prawom podłości i przemocy człowieka nad człowiekiem” (s. 29), stanowiące pokłosie rewolucji francuskiej. Jedną z prognoz Sułkowskiego zakłada jednak powrót do przeszłości, gdy panowały ideały braterstwa i jedności: „Może, skoro przyjdziemy z orężem w dłoni na naszą ziemię, nie będzie potrzeba, żeby brat ucinął bratu głowę i nurzał ręce we krwi, jak to uczynił francuski lud, żeby wyrwać ze siebie wielką moc. Może na wasz radosny głos, od połysku waszych bagnetów – roztworzy się radosne serce braterskie” (s. 33). Przewidywania napoleońskiego adiutanta zakładają także, że „Polska stanie się jedynym Jeruzalem świata, gdzie nie przez gwałt, lecz przez miłość spełni się sprawiedliwość” (s. 33). Taka prognoza zakłada powstanie państwa – oazy spokoju i bezpieczeństwa, które nie zostały uzyskane kosztem przelewu krwi, lecz stały się rezultatem panujących pozytywnych stosunków międzyludzkich. Realizacja tej wizji przyszłości ma nastąpić w nieokreślonym czasie, gdy wszyscy posiadą sztukę „wojny zwycięskiej” (s. 31).

Walka u boku Napoleona, często na obcej ziemi, ma umożliwić zdobycie tej umiejętności. Sułkowski chce jednocześnie zgłębić geniusz Bonapartego. Odkrycie jego tajników uznaje on za swój cel, dlatego decyduje się na towarzyszenie wodzowi podczas wyprawy do Egiptu. Taki sposób prezentacji Sułkowskiego, napoleońskiego adiutanta pragnącego w pełni poznać Bonapartego jako wodza, poja-

⁶⁴ S. Żeromski, *Sułkowski*, s. 180. Kolejne cytaty pochodzą z tego wydania i są lokalizowane przez podanie numeru strony.

wia się także na kartach monumentalnego dzieła *Napoleon a Polska* Szymona Askenazego. Historyk ten tak pisze o polskim żołnierzu: „Pierwszy on z Polaków oglądał naocznie w pełni rozmachu zjawiskowy geniusz Bonapartego. Pierwszy też przeczuł przyszłą jego dla rzeczy polskich doniosłość niezmierną”⁶⁵.

Sułkowski wielostronnie charakteryzuje Napoleona. Nazywa go nawet Attylą, przywołując imię władcy państwa Hunów. Adiutant wodza nie odnosi się do jego dążeń ekspansywnych. Wspomina jedynie, że występuje on przeciwko tyranii weneckich patrycjuszy. W rozmowie z uczonym orientalistą Venture’em wyznaje Sułkowski, że „uczy się geniuszu tego człowieka [Napoleona] od dawna, od pierwszej chwili, kiedy go zobaczył” (s. 89). Mówiąc o geniuszu Bonapartego, zwraca uwagę przede wszystkim na umiejętności wojskowe Korsykanina i jego zdolność natychmiastowego podejmowania decyzji: „Jest to nieśmiertelny wódz. Jakąkolwiek posiadałby armię, zawsze jest tak, że dwaj jego żołnierze walczą z jednym żołnierzem nieprzyjaciela. To sprawia jego geniusz i błyskawica jego decyzji. [...] Ileż razy mógł być zmiażdżony [...]! W jednej minucie zmieniał genialną decyzją klęskę na triumf...” (s. 90)⁶⁶. Mówiąc o Napoleonie, Sułkowski kreuje go na wzór bohatera, który „zrobił coś, co wykracza poza normalny zakres ludzkich dokonań lub doświadczeń”⁶⁷. Nieprzeciętność i wyjątkowość Bonapartego polegają na dokonywaniu czynów, które decydują o sławie wodza. Polak jest w pełni świadomy istnienia szczególnych relacji między Napoleonem a tłumem, masą. Ich podstawą jest umiejętność wyzwiania wyjątkowej aktywności w ludziach, co Sułkowski charakteryzuje następująco: „Prace olbrzymie poruszyły się z odwiecznych swych miejsc, wędrują masy ludzkie, mówiąc o nim jako o sile popychającej do drogi...” (s. 128).

Adiutant wodza wyraża przekonanie o roli Bonapartego w czasie rewolucji we Francji, co sprawia, że nie jest początkowo zdolny do jakiegokolwiek krytyki wodza. „Nie ma znaków fałszu w jego wielkiej epopei” (s. 90) – zauważa. Twierdzi jednocześnie, że swój geniusz Napoleon wykorzystuje do tego, by utrwalić idee Rzeczypospolitej stanowiące „wielki fundament rewolucji” (s. 90). Nie dopuszcza także myśli, że wojenna sława Napoleona mogłaby sprawić, że podlegli wodzowi żołnierze stracą zdolność racjonalnego myślenia. Słów Venture’a o możliwym zaangażowaniu Bonapartego w zamach osiemnastego fructidora w celu utworzenia

⁶⁵ Sz. Askenazy, *Napoleon a Polska*, t. II, *Bonaparte a Legiony*, Warszawa 1918, s. 48.

⁶⁶ O geniuszu Napoleona i jego zdolnościach wojskowych pisze Bolesław Prus w artykule *Czego nas... nie nauczyły dzieje Napoleona*. Pisarz zauważa: „Napoleon wszystkich zwyciężał i musiał zwyciężać, ponieważ: 1-mo miał »geniusz«, 2-do miał »orli wzrok« w bitwach, 3-io miał »natchnienia« i nareszcie 4-o posiadał »szczęśliwą gwiazdę«. Prawda, jak to odsłania wszystkie sekrety powodzeń napoleońskich?”. Prus zwraca także uwagę na napoleoński dar szybkiego myślenia, który „sam [Bonaparte] uważał za podstawę swojej wyższości. »Zwycięzam wszystkich – mówił – ponieważ myślę daleko szybciej aniżeli oni«” (B. Prus, *Czego nas... nie nauczyły dzieje Napoleona*, „Tygodnik Ilustrowany” 1911, nr 50, s. 1000-1001).

⁶⁷ *Potęga mitu...*, s. 196.

sobie drogi do władzy nie jest on w stanie zaakceptować, sądząc, że takie działanie wodza byłoby niegodne jego geniuszu. Jednakże w zakończeniu aktu IV przyznaje on, że bezlitosne prawdy o Napoleonie głosi Antraigues, członek poselstwa rosyjskiego i reprezentant Ludwika XVIII: „Patrzę w duszę Bonapartego i drżę, jakbym stał nad brzegiem otchłani. [...] Chwyta mię chwilami zawrót głowy, bo nie znam dotąd Bonapartego i nie panuję nad jego instynktem. Mam iść z nim do Egiptu, a dusza moja nie do Egiptu idzie” (s. 183–184). Bonapartego od tej chwili zaczyna postrzegać jako postać nieodgadnioną i niezgłębioną. Mówi jednocześnie, że gra rolę żołnierza „wiernego swej duszy” (s. 170). Jak zauważa Grażyna Legutko, „w ostatnim akcie Sułkowski dokonuje bilansu swych działań i rekapitulacji powziętych postanowień. Zaczyna pojmować śmieszność roli „polskiego błędnego rycerza”, [...]. Uświadomienie to powoduje, iż wciela się w nową rolę „wiernego żołnierza”, wiernego już nie sprawie czy wodzowi”⁶⁸. Nie oznacza to jednak, że jego stosunek do Napoleona zmienia się całkowicie. Nadal jest on oparty na uwielbieniu, choć odnosząc się do wyprawy egipskiej, w rozmowie z Venture’em Sułkowski mówi: „Częstośmy się wtedy mierzyli oczami, z nienawiścią i uwielbieniem. [...] Nie żałuję, żem tu przyszedł” (s. 196).

Polak dostrzega bankructwo szerzonych przez Napoleona wolnościowych idei. Przykład Wenecji dowodzi, że istnieje sprzeczność między głoszonymi hasłami a interesem politycznym. O sytuacji Wenecji mówi książę Modeny, wspominając o czynach ludu, który, przyjmując hasła wolnościowe, wystąpił przeciwko władzy, by ostatecznie stać się poddanym Austrii po sprzedaniu miasta przez Napoleona. Sułkowski w rozmowie z Antraiguesem nie dyskutuje z faktami. Choć odczuwa wstyd, otwarcie nie krytykuje Napoleona. Nie decyduje się na krytykę nawet wówczas, gdy zostaje przywołany los legionistów.

Stosunek Sułkowskiego do Napoleona jest pełen sprzeczności. Bohater nie wierzy słowom Venture’a o tajemniczym geście wschodnim jednoczącym się z zaklęciem: „Idź i zgiń” (s. 206). Wydaje się nie dawać wiary złym intencjom Napoleona, choć jednocześnie jest przekonany o tym, że nie może zginąć, nie wypełniwszy swego posłannictwa wobec narodu.

Sam Bonaparte, który niezmiennie jest obecny w myślach, słowach i świadomości bohaterów utworu, jako postać działająca pojawia się w zakończeniu tragedii, gdy Venture przybywa z wiadomością o śmierci Sułkowskiego i strzępem munduru adiutanta: „Ujrzawszy wodzów Zawilec podnosi ten skrwawiony strzęp wysoko w górę i ukazuje go Bonapartemu. – Bonaparte i generałowie wyprostowują się i salutują długo ten jedyny szczątek po Józefie Sułkowskim...” (s. 207). Napoleon, salutując szczątkom swego adiutanta, oddaje mu ostatnią cześć.

⁶⁸ G. Legutko, dz. cyt., s. 292.

W notatkach do *Sułkowskiego* Żeromski nazywa tytułowego bohatera „wypożyczoną wielkością” pisząc, że: „Wielkość Napoleona ogarnia go jak żywioł. Jemu się ciągle zdaje, jak gdyby on sam był Napoleonem. Jego czyn wydaje mu się, jest czynem Napoleona samego. [...] W marzeniu spełnia czyny”⁶⁹. W sferę marzeń Żeromski przenosi także wolnościowe nadzieje Sułkowskiego, a w finale dramatu okazuje się, że rację miał Antraigues, tak charakteryzując Bonapartego: „Uzurpator, [...] renegat wyssie twoje siły, wyczerpie twoje uparte zuchwalstwo, znieprawi wzniosłą duszę i popchnie cię w nicość, gdy mu twoja polska prostoduszność będzie zawadzała!” (s. 170). Sam rosyjski dyplomata jest skłonny łączyć napoleoński geniusz z mistrzostwem w prowadzeniu intrygi. Przewiduje on jednocześnie, że Bonaparte „ujarzmi [...] Francję, a przez Francję ujarzmi Europę” (s. 101). Przypisując Napoleonowi działania ekspansywne, przekonuje, że Korsykanin stanie do walki ze wszystkimi, którzy przeszkodzą mu w zdobyciu nieograniczonej władzy.

Nie brakuje w dramacie osób, które odnosząc się z lekceważeniem do Bonapartego, zaprzeczają jego geniuszowi. Karol Ruzzini, jeden z patrycjuszy weneckich, celowo umniejsza znaczenie dokonań Bonapartego, nazywając jego samego „jakimś tam dwudziestosiedmioletnim Korsykaninem”: „Wydajmy rozkazy – i brońmy się. Cóż z tego, że nasz nieprzyjaciel, ów jakiś tam dwudziestosiedmioletni Korsykanin, wdarł się już z nizin włoskich w góry Tyrolu i Istrii po zdławieniu Beaulieugo, Wurmsera, Alvinzy’ego i samego najjaśniejszego arcyksięcia, po odniesieniu szalonych zwycięstw w czternastu bataliach głównych i w sześćdziesięciu bitwach [...]” (s. 43). Działania Napoleona we Włoszech polegają, zdaniem oponentów Bonapartego, na podburzaniu weneckiego ludu przeciwko rządzącym. Zdaniem Antraiguesa, drogą do pokonania Korsykanina jest wystąpienie przeciwko niemu, wówczas „lud straci w nim podstawę, źródło poduszczeń” (s. 45) i opowie się po stronie prawowitej władzy.

Namiastki geniuszu w Bonapartem nie dostrzega także inny patrycjusz wenecki, Piotr Dona. W zaprezentowanej przez niego charakterystyce Napoleona dowódca armii republikańskiej jest tym, kto konsekwentnie dąży do zmiany starego porządku i nie akceptuje jakiegokolwiek sprzeciwu. W jego wypowiedzi uwagę zwraca zróżnicowany sposób postrzegania więźniów, których uwolnienia domagał się Bonaparte, zdrajców według Włocha, a „przyjaciół Francji” (s. 56) w opinii Korsykanina: „Prowadziłem z tym człowiekiem rozmowy w Gorycji. Usypiałem już jego gniew. Jeszcze we mnie krew kipi na wspomnienie jego krzyku, że chce

⁶⁹ S. Żeromski, *Notatki do „Sułkowskiego”*, rękopis Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, sygn. 474, k. 28 r., cyt za: G. Legutko, dz. cyt., s. 287. „Śni ci się, widać, sen na jawie, że nim [generałem Bonaparte] jesteś. Tymczasem jesteś tylko cieniem, odgłosem, złudą potęgi. Gdyby nie było za tobą wojsk Bonapartego – czymże byś był?” – w tych słowach do Sułkowskiego zwrócił się generał Condulmero, podkreślając wyniosłość w zachowaniu tytułowego bohatera dramatu (s. 74-75).

„wszystkiego” [...], że przyjdzie łamać nasze ołowiane dachy, nasz senat i nasze prawa. Z człowiekiem tym nie ma dyplomatycznej rozmowy” (s. 56).

Po napisaniu *Sułkowskiego* Żeromski raz jeszcze podjął problem geniuszu Napoleona w szkicu *Francja* wydrukowanym w „Tygodniku Ilustrowanym” 26 lipca 1919 roku, w niecały miesiąc po podpisaniu pokoju wersalskiego. W artykule oddał hołd „synom Francji” poległym podczas pierwszej wojny światowej. W ich czynie dostrzegł wskrzeszenie napoleońskiego ducha i mocy, który obok geniuszu: „francuskiego ludu”, „plemiennego trwania”, „wielkiej rewolucji”, „lipcowego”, „Rzeczypospolitej”, „Descartesa” i „geniuszu utajonego wielkiej masy prostych pracowników”⁷⁰ stał się źródłem entuzjazmu i woli walki. W geniuszu Napoleona Żeromski dostrzegł istotny czynnik formujący świadomość dwudziestowiecznego żołnierza, który walcząc uobecnia w sobie ważne momenty narodowej przeszłości, a także – myśl i talent Napoleona oraz Descartesa. Podczas walki francuskiemu żołnierzowi towarzyszyło przekonanie o tym, że nadszedł moment, kiedy „wszystko na kartę [wypadło] postawić”⁷¹.

*

W trwających od początku XX wieku obchodach okrągłych rocznic napoleońskich Żeromski uczestniczył głównie za sprawą swoich utworów podejmujących tematykę wydarzeń historycznych sprzed stulecia. Autor *Popiołów* został także członkiem Komitetu Stołecznego obchodów setnej rocznicy śmierci Napoleona w 1921 roku. Znalazło się w nim 118 naukowców, polityków, wojskowych i pisarzy. Obok Żeromskiego członkami komitetu zostali: Artur Oppman, Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Władysław Reymont, Waclaw Sieroszewski oraz Józef Weysenhoff⁷².

Powstałe na przestrzeni kilkunastu lat utwory Żeromskiego o tematyce napoleońskiej to świadectwo niewątpliwej fascynacji cesarzem Francuzów i jego epoką. Ujawnia się ona w złożonym spojrzeniu na władcę, jego czyny stają się przedmiotem dyskusji bohaterów, dzięki czemu czytelnik poznaje różnorodne postawy wobec działań Napoleona.

Choć Bonaparte jako postać literacka pojawia się w dziełach autora *Popiołów* zaledwie kilkakrotnie, to jednak skupia on wokół siebie nadzieje i pragnienia bohaterów utworów. „Každy dzień jest obecnie nowy w sposób szczególny. Wypadki pędzą przed naszymi oczyma jak obłoki podczas burzy” (s. 88) – to przekonanie orientalisty Venture’a, bohatera *Sułkowskiego*, towarzyszy wielu uczestnikom

⁷⁰ Tenże, *Francja*, w: tenże, *Pisma krytyczne i literackie*, s. 114.

⁷¹ Tamże, s. 115.

⁷² Por. *Księga Pamiątkowa Obchodu Napoleońskiego w Polsce*, Warszawa 1921, s. 109-114; A. Zahorski, *Spór o Napoleona we Francji i w Polsce*, s. 205-206.

i świadkom epoki napoleońskiej. Nawet po ostatecznej klęsce Napoleon trwa w ich pamięci, a wspomnienie jego czynów jest kultywowane i przekazywane kolejnemu pokoleniu. Zadanie wielostronnej charakterystyki władcy Żeromski powierza bohaterom, kreując liczne portrety zwolenników Bonapartego. Odtwarza mentalność legionistów i napoleonistów, nie ograniczając się jednak do spojrzenia na wydarzenia jedynie z perspektywy ich uczestników. Wskazuje na społeczne i polityczne konsekwencje epoki, odnajdując w niej „zaczątek duchowego odrodzenia”⁷³ oraz rozumie „doskonale [jej] znaczenie [...] dla dziejów polskiej świadomości narodowej”⁷⁴. Z kart jego dzieł wyłania się Napoleon – genialny wódz, cesarz, „bóg wojny”. Przekonanie o jego geniuszu Polacy złączyli z nadziejami na przekreślenie traktatów rozbiorowych. Wierzyli, że są świadkami czynów nowożytnego herosa o zdolnościach przekraczających ludzką miarę. Za irracjonalne i nie do pomyślenia napoleoniści uznawali przejawy zwątpienia w cesarski geniusz i możliwości wodza. Przelewanie krwi u boku Napoleona traktowali jako konieczność, wyrażając przekonanie o tym, że w przyszłości Bonaparte spłaci zaciągnięty dług.

Napoleoński geniusz jest w utworach Żeromskiego różnie rozumiany. Bohaterowie łączą go najczęściej ze sztuką wojskową. Przez przeciwników cesarza jest on postrzegany jako narzędzie manipulacji. Z kart omawianych dzieł bije przeswiadczenie o tym, że opisywana epoka była czasem nadziei. Wykreowany przez pisarza Napoleon ma spełnić oczekiwania Polaków w nieokreślonej przyszłości, działając na miarę swego geniuszu.

⁷³ S. Żeromski, „Popioły”. Przedmowa do wydania szwedzkiego, s. 172.

⁷⁴ A. Grodzicki, dz. cyt., s. 69-70.



Egon Schiele, Dzieci, data powstania nieznana

Tadeusz Linkner

(Gdańsk)

BEZDOMNY BOHATER ŻEROMSKIEGO W POCIĄGU

„Wiekami pary i elektryczności” przyjęło się zwać wiek XIX, nie zapominając przy tym o modernistycznej *belle époque*. Jeżeli bowiem w pierwszej połowie XIX wieku przemysł zrewolucjonizowała para, a w II połowie tego wieku – elektryczność, to dopiero na przełomie wieku XIX i XX można było w pełni z tych przemian korzystać i oczywiście w literaturze znajdowało to natychmiast wyraz. Ale ponieważ to, co powszechnie jest znane, nie zasługuje nigdy na taką uwagę, jak to mniej znane, więc najpewniej dlatego nie zastanawiano się specjalnie nad literackim obrazem cywilizacyjnych przemian chociażby w „wieku pary i elektryczności”, a przecież dla kultury i jej znaczącego wyróżnika – literatury, wszystko ma znaczenie. Bo chociaż kultura znaczy więcej od cywilizacji, to ta ostatnia nigdy tej pierwszej nie jest obojętna.

Niemniej w artystycznym tekście niemal nie zajmował uwagi literaturoznawcy ani parowiec, ani pociąg, chociaż w przypadku przeciętnego odbiorcy było zupełnie inaczej. Wiadomo, najpierw musi wykonać swoje dzieło artysta, by potem można było o nim cokolwiek powiedzieć. Tylko że w literackim tekście na słowo, zdające sprawę ze znaczących przemian w sferze techniki i cywilizacji, zwrócono uwagę za późno¹. Dlatego należy docenić pracę Wojciecha Tomasika mówiącą o *Kolei w literaturze polskiej* jako *Ikonie nowoczesności* (2008) i zajmującą się tą tematyką w twórczości Henryka Sienkiewicza, Władysława Reymonta, Witkacego, Juliana Tuwima czy Juliana Przybosa. Ponieważ to wręcz niewyczerpany temat, dlatego nie można mieć do autora pretensji, że nie rozejrzał się za koleją w twórczości Stefana Żeromskiego, którego bohatera dość często możemy spotkać na kolejowym dworcu, na peronie i w pociągu. Bo jeżeli nawet wśród jego bohaterów nie spotkamy kolejarzy, a jedynie ich mniej lub bardziej dalekich krewnych, jak chociażby w *Charitas* zakochanego w Celinie Włodzimierza Jasiolda, który jako syn

¹ Leo Marx w pracy *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America* (New York 1964) o refleksji literackiej wobec „nowoczesnych technologii” powie dopiero w latach siedemdziesiątych. Zwróci na to uwagę Wojciech Tomasik w *Ikonie nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej* (Wrocław 2008, s. 8-9).

nadkonduktora kolejarzem już nie jest i pracuje w cegielni, to wobec tak bardzo czytelnych scen w pociągu jego postać okazuje się mało istotna.

Podobnie Celina, mieszkając w małym parterowym dworku, gdzie za zabitą na głucho furtką biegły wysokim nasypem tory, słyszy jedynie przejeżdżające pociągi i czuje, jak to „Letkie powietrze ogrodu, które gospodarz zachwalał częstotliwie w rozmowach w celu uzasadnienia stałego postępu w wysokości komornego, dość szczerze było przesycone dymem buchającym z lokomotyw”². Także Smugoniowa powie tylko, „że pociąg przychodzi za dwie godziny”³, lub gdzie indziej tylko dowiemy się, że pociągi jedynie „mkną nocami”⁴, wioząc robotników do niemieckich fabryk w Oświęcimiu. Tak lakoniczne informacje o pociągach są u Żeromskiego pewnym wyjątkiem, bowiem, jak już powiedziano, bohatera nie tylko oglądamy często w pociągu, ale także jego egzystencjalne przeżycia wkomponowane są w kolejowe sceny. Wszak nie jest przypadkiem, iż stęskniony za synem Cedzyna, pilnujący przy budowie torów robotników, usłyszy, jak „Gdzieś nieskończenie daleko, w zaspach śniegu rozlega się świst przelatującego pociągu”, który okazuje się tak „przeszywający” i „nagły”, że zda się być „wołaniem o pomoc”⁵.

Pamiętając o tym, co dzieje się u Żeromskiego poza pociągiem, a konkretnie poza jego wnętrzem, czyli mówiąc wprost poza przedziałem i korytarzem, a pomimo tego tyle ma z pociągiem wspólnego w egzystencji wskazanych tu bohaterów, jak w przypadku *Doktora Piotra*, *Charitas*, *Uciekła mi przepióreczka*, *Nawracania Judasza*, możemy rzec za Wojciechem Tomasikiem, że na przełomie XIX i XX wieku rzeczywiście „Kolej jest megamaszyną, wyjątkową przez to, że wchodzi w codzienną krzątanicę i – co ważne – wchodzi bardzo głęboko, by tak rzec: wieloskutkowo”⁶. Że kolej zmieniała i zmienia krajobraz, to oczywista prawda, ale czy można równać jej powszechność z Internetem, nad tym bym się zastanawiał⁷.

Jeżeli nawet okołokolejowych scen mamy u Żeromskiego mniej, niż tych na kolejowych dworcach i w pociągu, to każda z nich jest nieobojętna kolejowej aurze. Przy czym introwertyczne zainteresowania młodopolskiego pisarza zdradzają dość częste sceny w przedziałach pociągu. Mówiąc zaś o tak widocznym zainteresowaniu Żeromskiego koleją, trzeba już wskazać na *Syzyfowe prace*, gdzie psychodramę matki Biruty opowiedziano właśnie wedle takiego porównania:

² S. Żeromski, *Charitas*, w: *Dzieła*, pod red. S. Pigonia, wstęp H. Markiewicza, *Powieści*, Warszawa, s. 170. Odtąd przy każdym cytacie z kolejnej powieści *Dzieł* S. Żeromskiego, bo tylko z tej edycji tutaj się korzysta, opisaney w tym w przypisie, strony podane pierwszy raz w przypisie, następny raz znajdują się w nawiasach przy cytacie.

³ S. Żeromski, *Uciekła mi przepióreczka*, s. 163.

⁴ S. Żeromski, *Nawracanie Judasza*, s. 247.

⁵ S. Żeromski, *Doktor Piotr*, s. 19.

⁶ W. Tomasik, *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*, Wrocław 2008, s. 15.

⁷ Por. tamże, s. 24, 15.

Jak mała, słaba mucha, która lekkomyślnie siadła na żelaznych szynach i pod kołami lecącego pociągu straciła skrzydła i nogi, wlokła swe życie ze zmiażdżonym sercem, ciągle pełzając wzdłuż tej samej drogi. (s. 223)

Zanim jednak przyjdzie kiedyś czas na rozejrzenie się za pociągami i kolejowymi dworcami w całej twórczości Żeromskiego, tutaj gwoli sondażu zajmiemy się jedną z pierwszych powieści – *Ludźmi bezdomnymi*, gdzie o pociągach mówi się dość wiele. Najpewniej dlatego, że życie z podróżą zawsze miało i ma tyle wspólnego, wiążąc się często z poszukiwaniem pracy, której nie można było tak łatwo znaleźć, a szukając jej trzeba było głównie korzystać z pociągu. Wszak wiadomo, że powozem czy dorożką jeżdżono bliżej, jak w *Ludziach bezdomnych*, czyli do stacji lub ze stacji.

Tu jednak nie tylko o samo sprawozdanie z podróży pociągiem chodzi, ale o zastanowienie się nad nią i refleksję, jak chociażby do czego w *Ludziach bezdomnych* skłania zarówno Judyma podróżowanie pociągiem, jak żonę jego brata, Wiktora. Nie można przy tym zapominać, że nieobojętne jest tutaj obycie w świecie, z czym pierwszy bohater sobie radzi, gdy tymczasem Judymowej to nieobycie znacznie komplikuje podróż. Jak wiadomo, inna jest percepcja osoby wykształconej i niewykształconej, i o tym nie trzeba już przypominać. Nie mówiąc także o tym, że w pociągu tak naprawdę nikt nie jest sobą i rzadko kiedy zachowuje się naturalnie. Oczywiście to nie wszystko, na co zwrócimy tu uwagę.

I

Jeżeli nawet do Paryża Judym dostał się z Warszawy pociągiem, to Żeromski tego tematu nie podjął. Podobnie jak nie przekazał relacji z powrotnej podróży Judyma z Paryża do Warszawy. Pozwolił się jednak domyślać, ile podróż koleją zaoszczędziła mu czasu. Niemniej o pociągu powie już w pierwszym zdaniu *Ludzi bezdomnych*, mówiąc jak to Judym do Lasku Bulońskiego jeździł miejską „koleją obwodową” (s. 7)⁸. Kiedy jednak pozna Joasię i odbędzie wycieczkę do Wersalu, to nie o pociągu się najpierw dowiemy, ale cokolwiek o paryskich tramwajach, które Żeromski nazwie właśnie pociągiem. Najpewniej wzięło się to nie tylko stąd, że wtenczas kursowały albo tramwaje konne, których było najwięcej, albo mechaniczne, które ciągnął parowóz, i zapewne od tego miano pociągu się wzięło, wszak wagony musiało coś pociągnąć, ale takie miano dla tramwaju wzięło się z uznania dla pociągu. A ponieważ elektryczne tramwaje pojawiły się w Paryżu dopiero po roku 1900, więc nie o nich w *Ludziach bezdomnych* się mówi.

⁸ S. Żeromski, *Ludzie bezdomni*, w: *Dzieła*, pod red. S. Pigonia, wstęp H. Markiewicza, t. 3, *Powieści*, Warszawa 1956.

Ale nie tylko tramwaj zostanie tutaj nazwany pociągiem, lecz także zyska kolejowe miano „domek”, w którym Judym z Joasią i Natalią w drodze do Wersalu skryją się przed deszczem. I wtenczas mamy wrażenie, jakby to nie był przystanek tramwajowy, ale kolejowa stacja, jeżeli o stacyjnej budce tutaj się powie. Ponadto gdyby narrator nie zapowiedział, że jazda odbywa się tramwajem, to wszelkie widoki oglądane z „imperialu” (wedle tego określenia wiadomo, że nie był to tramwaj elektryczny, a właśnie konny omnibus, którego „górną platformą” nie miała okien, lecz tylko niewielki „daszek”), też wskazywałyby na podróż pociągiem:

Tramwaj wjechał w ulice miasteczka Sévres i zatrzymał się przed piętrowym domem. Podróżni z imperialu mogli zająrzeć wprost do numerów austerii. Nie był to widok dla panien (...). Na szczęście tramwaj puścił się w dalszą drogę. Ledwie wydołał się za ostatnie domy miejsciny, na pustą i smutną przestrzeń w szczerym polu, ściemniło się raptem. Zerwał się ostry wiatr. Las najbliższy obłócił się w jakąś szarą ciemność i wkrótce gęsty, gruby deszcz sypnął jak ziarno. W wagonach powstała panika. Smugi deszczu wdzierały się pod daszek tnąc z boku i zalewały ławki (...). Tramwaj zajechał dość szybko na plac przed pałacem wersalskim i podróżni spieszenie opuścili jego obmokłą górną platformę. Doktor zdobył i utorował dla swych towarzyszek miejsce w małej budce stacyjnej, gdzie wbiło się tyle osób, że literalnie trudno było poruszyć ręką. (s. 26-28)

I tyle mamy tutaj o paryskim tramwaju, zapowiadającym pociąg, o którym usłyszymy dopiero wtedy, gdy Judym i Joasia będą wracać z Wersalu do Paryża. Pojadą koleją, a wysiadłszy w Saint-Cloud, ujrzą ze wzgórz Paryż niczym „pustyńnię kamienną” (s. 31), co miało głównie dotyczyć miejskiej urbanizacji, nobilitując przez to zyskującą coraz więcej uznania na przełomie XIX i XX wieku w artystycznym świecie wieś. I tyle w *Ludziach bezdomnych* o pociągach we Francji. Znacznie więcej powie o nich Żeromski, kiedy Judym powróci do Polski.

Po dwóch latach pobytu w Warszawie Żeromski najpełniej przedstawi podróż Judyma koleją Cisów, konkretnie zaś do stacji znajdującej się najbliżej tej miejscowości, ponieważ do właściwego celu zabrano się powozem, o czym jeszcze tu będzie. Tymczasem zdając sprawę z podróży Judyma pociągiem (do warszawskiego dworca dotarł dorożką), warto wiedzieć, że nie mając za wiele pieniędzy, zdecydował się na drugą klasę, w której, jak wkrótce się okaże, nie mógł zaznać komfortu. Miejsce w przedziale zajął jednak, gdy pociąg ruszył. Wtenczas „służący” mu konduktor ułożył na półce jego walizkę, Judym zaś usiadł „w rogu sofy”, aby lepiej widzieć współpasażerów, którymi okazali się pewien starszy oficer i dwie panie.

Ponieważ podróż ta zostanie tu obszernie opisana, więc zatrzymany się przy niej dłużej. Najpierw, w celu prezentacji wnętrza przedziału, dowiemy się tyle, ile

trzeba o jego pasażerach, potem narrator opowie, co widać na zewnątrz, za oknem. Natomiast co uczyni nasz pasażer, kiedy znajdzie się w przedziale? Otóż rozejrzawszy się wpierw po współpasażerach, skieruje uwagę na ich bagaże. Rozpocznie ogląd od oficera, ale paniom poświęci najwięcej czasu, i to głównie z racji ich bagaży, których mają najwięcej. I wtenczas niczym wedle Krasickiego *Żony modnej*, mówiąc o ich ekwipunku, bo oficer poza szablą i czapką nie miał go wcale, zwróci uwagę na „systematyczne” jego rozmieszczanie, co o kobietach jako współpasażerkach mogło już cokolwiek świadczyć. W tym miejscu trzeba dopowiedzieć, że w dyliżansie takiej krzątaniny by nie było, i to głównie z racji mniejszego lokum, kiedy to większe bagaże umieszczano na zewnątrz. Tak więc od lustracji wnętrza przedziału, który wiele przejął z dyliżansu, podobnie jak tramwaj z pociągu, rozpoczyna się w *Ludziach bezdomnych* swojska podróż Judyma:

Gdy pociąg ruszył, Judym wsunął się do przedziału, gdzie służący ulokował jego walizę, i znalazł miejsce w rogu sofy. W *coupé* siedziały już trzy osoby: jakiś wiekowy oficer i dwie panie. Osoby te miały dużą ilość kufrów, a zabierały się do drogi systematycznie: pan umieścił swą szablę i czapkę w rogu, panie rozstawiły obfity zbiór koszyków, skrzynek, pudeł, nesaserów itd. (s. 103)

Ponieważ podróż pociągiem skłania zawsze pasażera do spojrzenia przez okno, więc Judym, gdy tylko usiadł, tak właśnie uczynił. Dyliżans z racji swej powolnej jazdy i okien umieszczonych o wiele niżej niż w pociągu, nie dawał ani tak obszernego pola obserwacji, ani podróż nie mogła być tak interesująca z racji wolniejszego tempa zmieniających się co raz mijanych obiektów. Natomiast obserwacja krajobrazu przez okna pociągu okazuje się specyficzna – ciekawi tym bardziej i tym bardziej zmusza do uwagi, im szybciej zmieniają się wszelkie obrazy. Ponadto z okien pociągu widok jest obszerniejszy niż z konnego dyliżansu. Jako że najczęściej patrzymy na świat z wysoka (pomaga w tym najczęściej wyniosły nasyp), więc tym lepiej uwyrażniają się dwa plany – bliższy i dalszy. To bliższe chociażby dlatego jest tak ciekawe, że jest nieprzewidywalne – jawi się nagle i tak samo nagle przemija, tymczasem to dalsze trwa dłużej i pozwala na pełniejszą kontemplację. Pamiętając nie tylko o kolejowym nasypie, ale także o wyżej umieszczonych w XIX-wiecznych pociągach oknach, dzieje się jeszcze tak dlatego, że patrzymy z nich zawsze z boku, a nigdy z przodu. Co prawda dyliżans też stwarzał takie możliwości, ale że jechał wolniej, nie budziło to takiego zaciekawienia tym wszystkim, co miało się pojawić za chwilę. I Żeromski zdawał sobie z tego sprawę, nie tylko nie podając oglądanych przez okno pociągu obrazów wybiórczo, ale sukcesywnie, i to nie tylko jak kolejno po sobie się jawiły, ale także nie pozbawiając odbiorcy jeszcze innego odczucia, które można by zwać transcendentalnym.

Ponieważ pociąg wyruszył z Warszawy, więc najpierw przejechał przez Wisłę, co Judym mógł właśnie podziwiać. Następnie ujrzał z okien pociągu Pragę. Kiedy zaś domy zniknęły, pojawił się sosnowy las i rosnące w nim brzozy. Potem Judym widział już tylko pola i zboża. Patrząc przez okno przedziału nie tylko obserwował to, co najbliższe, co niczym ludzkie życie tak szybko przemija, ale także odślaniający się co raz przestwór nieba, który stale trwał i był niezmienny, na co Żeromski specjalnie wskazał, nie zapominając przy tym o kościołach gwarantujących ziemskie sakrum:

Czasami odmykał się przestwór równiny dalekiej, to znowu zasłaniały go wsie, dwory i piękne, prawdziwie czcigodne sylwety kościołów (s. 104).

Takie widzenie świata, i to właśnie z okna pędzącego pociągu, było tym bardziej godne opisania, jeżeli niczym w kalejdoskopie wszelkie obrazy szybko i nagle następowały po sobie. Takiej ekspresji, godnej w młodopolskim czasie pisarskiego pióra, nie zapewniała ani jazda konna, ani podróż powozem czy dyliżansem. Wszak w widzeniu tego co za oknem pociąg dawał nieporównanie więcej możliwości, a przede wszystkim taka podróż nie mogła nużyć. I to zasadnicza różnica wobec podróży odbywanych „rzemiennym dyszlem”.

Jeżeli nawet przedział wagonu i wnętrze dyliżansu były podobne, to przedział pociągu różnił się chociażby od pudła dyliżansu nie tylko swoją wielkością, co powodowało, że w tym ostatnim było ciasniej, ale także mniejszymi oknami, co skutkowało tym, że w dyliżansie było również ciemniej. A to nie ułatwiało ani wzajemnej obserwacji, ani nie sprzyjało rozmowie, co miało zapewne swój wpływ na nastrój podróżnych, który w pociągu mógł być o wiele bardziej ożywiony. Ponadto co raz w przedziale kogoś ubywało lub przybywało, budząc oczywiście zainteresowanie pasażerów, co Żeromski umiał odpowiednio wykorzystać. Chociaż tutaj niezupełnie jest tak, że podróżni nie starają się kryć swojej prawdziwej twarzy, kreując się na innych⁹, ponieważ niektórzy są aż nadto sobą. Ale o tym za chwilę.

Warto jeszcze dodać, że jeżeli nawet pierwsze podróże pociągami słusznie budziły u pasażerów większą niż dzisiaj obawę przed zderzeniem lub wykolejeniem¹⁰, a obsługa pociągu też nie cieszyła się u podróżnych specjalnym zaufaniem, to u Żeromskiego tego nie ma. Czyżby wierzył takiej chociażby statystyce, że podróże pociągiem były bezpieczniejsze od podróży dyliżansem, jak podawano to już kilkadziesiąt lat wcześniej, nie wiadomo, bo po pierwsze nie musiał jej w ogóle

⁹ Por. tamże, s. 26.

¹⁰ Por. W. Tomasiak, *Ikona nowoczesności*, s. 28.

znać, a po drugie wypadków na kolei i katastrof było naprawdę wiele. Wystarczy poczytać gazety z II połowy XIX wieku, by się o tym przekonać.

Wiele otuchy wzbudzi zapewne w turystach a bardziej jeszcze w bojaźliwych z natury osobach, zniewolonych do podróży kolejowej, statystyka umieszczona niedawno temu, przez francuskie pismo *Annales des Pontset-Chaussées*. Dziennik ten wylicza według źródeł urzędowych, że w czasie kiedy jeszcze nie było kolei żelaznych, a podróże odbywano dyliżansami, przypadał jeden zabity na 335.000 podróżnych, i ranny na 30.000 podróżnych; podczas gdy od czasu istnienia kolei żelaznych, a mianowicie od 7 września 1835 do 31 grudnia 1875 przypada jeden zabity na 5178190, a jeden ranny na 580450 podróżnych. Jest to nadzwyczaj pomyślna cyfra, a nie należy zapominać, że z każdym rokiem bezpieczeństwo na kolejach zwiększa się znacznie¹¹.

Judym podziwiałby jeszcze długo przewijające się niczym na niemym filmie obrazy i krajobrazy, gdyby tego seansu nie przerwało wejście do przedziału nowych pasażerów, na których, jak zwykle to bywa, chociażby machinalnie, trzeba spojrzeć. Jeżeli zaś ci nowi wzbudzą jakieś zainteresowanie, to wtenczas warto zająć się nimi dłużej. Wszak współpasażerów najczęściej się nie zna, ale po pewnym czasie, nawet jeżeli się z nimi nie rozmawia, nawiązuje się między każdym chociażby kontakt wzrokowy. Tak więc zwraca już uwagę wejście nowego pasażera do przedziału, nie mówiąc potem o jego zachowaniu, które współpasażerom najczęściej nie jest obojętne. Sprzyja temu szczególnie dłuższa podróż, czyniąc z przedziału jakby domowe zacisze, w którym każdy dosiadający się jest na tyle mile widzianym, im lepiej umie się dostosować do zaistniałego pewnego kanonu zachowania, wytworzonego przez tych, którzy znaleźli się tu wcześniej. Staje się natomiast intruzem, jeżeli tego ustalonego rygoru nie uszanuje. Co prawda, Żeromski kieruje głównie uwagę odbiorcy na Judyma, ale jeżeli wymaga tego sytuacja, pamięta także o jego współpasażerach.

Kiedy więc do przedziału „nie tyle weszła, ile wdarła się” dama, prowadząca ze sobą chłopca, który mógł mieć około dziesięciu lat, Judym natychmiast zwrócił na nią uwagę i zrezygnował z podziwiania zaokiennych obrazów. Kobieta nie grzeszyła pięknnością, była bowiem tak chuda, „że widzowi mimo woli przychodził do głowy akt dziękczynienia za to, że istnieją chwała Bogu, szaty damskie i że uwalniają śmiertelnych od widoku dam tego rodzaju – w negliżu” (s. 104), zaś jej „spory nos, usta ściągnięte i oczy zmrużone” jeszcze bardziej uwydatniały tę kostyczność. Jeżeli najpierw uwagę Judyma zwróciła fizjonomia i sylwetka tejże damy, co dla lekarza zawsze powinno być interesujące, to zaraz potem jej bagaż. Gdy bowiem konduktor i wagonowy wrzucili do przedziału „kupy węzełków, skrzynki, wózków, drewnianych koni wielkości źrebięcia, parę walizek i pudełek karto-

¹¹ *Wiadomości potoczne*, „Gazeta Toruńska” 1877, nr 252, s. 4.

nowych" (s. 104) i trafiło to na jego nogi sąsiadów, wtenczas jej osobą zainteresowali się wszyscy. Wszak zakłóciło to spokój i pewien ustanowiony już w przedziale porządek. Reszty dopełnił wprowadzony przez damę do przedziału chłopak, którego zachowanie dało się wkrótce każdemu we znaki, a Judymowi najbardziej.

Co prawda takie obrazki zdarzały się także w dyliżansach, ale wtenczas można było w każdej chwili i miejscu od nich się uwolnić i odpocząć, zatrzymując bez jakichkolwiek następstw ten środek lokomocji. Tymczasem w pociągu było się na podróż skazanym, i to nawet w najbardziej ekstremalnych warunkach, ponieważ można było wsiąść dopiero na następnej stacji, ale potem już nie wsiąść do tego samego pociągu. Oczywiście, Judym doznał takiej niedogodności zarówno w pociągu jak w powozie, co pozwala porównać sytuację pasażera w obu środkach lokomocji, i to nawet jeżeli Żeromski, organizując takie spotkanie Judyma z nieposłusznym Dyziem, nie myślał brać tego pod uwagę. Ale powróćmy do przedziału, kiedy to dama, nie martwiąc się ani o bagaż, ani o chłopca, usiadła na „sofie”, przypominającej w pociągu o domowym zaciszu (drewniane ławki były w gorszej klasie), i podobnie jak niegdyś Judym rozejrzała się po przedziale oraz siedzących w nim pasażerach. To jednak nie znaczyło nic w porównaniu z zachowaniem wspomnianego tutaj Dyzia.

Jeżeli nawet takie zachowanie „Małego Dyzia” w domu nie zostałyby zauważone, to w pociągu było nieobojętne. Chociaż gdyby nie on, w przedziale nadal panowałaby martwa cisza. Nikt bowiem ze sobą nie rozmawiał – Judym wyglądał przez okno, a pozostali pasażerowie siedzieli, milcząc niczym kukły. Trzeba więc było takiego niesfornego Dyzia, aby wszyscy się ożywili. Zdało się to przypominać prowokacje dekadentów w drobnomieszczańskim środowisku, zapowiadając zarazem skandal wywołany przez Judyma w Cisach. Tymczasem na bulwersujące zachowanie chłopca wskazywał nietypowy jego wygląd. Mogło to tylko dziwić, jeżeli już wtenczas uznano, co oczywiście się przyjęło, że do pociągu wsiada się schludnie ubranym. Jeżeli dzisiaj już tak nie jest, to wtenczas najczęściej korzystano z pociągu, by kogoś odwiedzić, znaleźć pracę, zwiedzić odległą okolicę. Dyzio natomiast wyglądał tak, jakby do pociągu przesiadł się z podwórka:

W ręce trzymał brudny patyk ze sznurem uwiązany do niego w kształcie bata. Włosy tego chłopięcia były szare, a rosły jakoś naprzód, w kierunku widza. Cała postać, a szczególnie oczy, włosy i ręce przypominały rysia czy żbika. Ubranie było wytarte niepospolicie i świadczyło o jakichś piekielnych walkach z ziemią, woda i smarowidłami. Pończochy wypchnięte na kolanach i podziurawione odsłaniały nogi okryte krwią i mnóstwem siniaków (s. 104).

Dowodziło to przede wszystkim zaniedbania ze strony opiekunki czy matki, nie zdradzało zaś pochodzenia Dyzia z najniższych warstw społecznych, jeżeli po

opiekującej się nim osobie nie było tego absolutnie widać. Kiedy więc nieposłuszne zachowanie chłopca wszystkich ożywiło, poczęli się zdradzać osobnymi reakcjami na jego zaczepki. Oczywiście poza matką czy też opiekunką, która takim zachowaniem i wyglądem nie tylko się niemal wcale się nie interesowała, to jeszcze nie kierowała ku niemu swoich uwag, co tym bardziej chłopca rozzuchwalało. Najpierw zabrał się za oficera, bawiąc się guzikami jego munduru, by wreszcie sięgnąć po jego pałasz. Po takim zachowaniu można było się spodziewać zdecydowanej reakcji, ale okazała się ona niemal żadna. Tak bowiem nie powinien zachować się żołnierz, ale ponieważ reprezentował rosyjskiego zaborcę, mogło to być celowe, aby go tylko ośmieszyć. Kiedy natomiast oficer „z uprzejmością i w milczeniu” (s. 105) pozbył się chłopca, matka jedynie mu rzekła, by zachowywał się grzecznie, „bo pan oficer wyjmie pałasz i utnie ci głowę” (s. 105), co było ostrzeżeniem nadto groźnym, choć skonstruowanym wedle ekspresjonistycznych wymogów. Tymczasem chłopiec, nie zwracając uwagi na żadne przestrogi, dalej bawił się beztrząsliwie kosztem podróży. Kiedy jednak po raz drugi wychylił się niebezpiecznie przez okno, dopiero wtenczas oficer zwrócił zdecydowanie uwagę opiekującej się nim osobie na zachowanie. Zdało się to na nic, bo chłopak zabrał się tym razem za Judyma, który znosił wszystko cierpliwie. Dopiero gdy Dyzio zasnął, w przedziale znowuż zapanował martwy spokój.

Judym oczywiście, by się pozbyć się kłopotów, zmienił przedział. Chociaż było to możliwe tylko w pociągu, na nic się nie zdało, ponieważ już wkrótce spotkali się znowuż. Najpewniej chłopiec tak dokuczał podróżnym, że ci poprosili o pomoc konduktora, który musiał odpowiednio zareagować. Tym razem matka z niesfornym synem trafili do znacznie gorszego i większego przedziału drugiej klasy, „to też Dyzio używał co się zmieści” (s. 107). Na szczęście Judymowi dawał spokój. Lecz była to przysłowiowa cisza przed burzą. Gdy tylko Judym wysiadł z pociągu na jakiejś podrzędnej stacyjce i przesiadł się do oczekującego powozu, by dotrzeć do celu podróży, znowuż spotkał się z Dyziem. Lecz kiedy i tutaj chłopak zaczął zbyt psocić, miarka się przebrała, Judym nakazał zatrzymać powóz i urwisa solidnie ukarał. W pociągu by tego nie uczynił, ponieważ ten by się we wskazanym miejscu nie zatrzymał. Wszak wiadomo, że przejście do innego przedziału niczego nie zmieniło, bowiem w pociągu wszyscy byli skazani na to samo lub inne sąsiedztwo. Może nawet Żeromski o tym nie myślał, ale opowiadając kłopoty z Dyziem, bezwiednie skierował w tym kolejowym wątku uwagę na taką sytuację, wywołując takie przemyślenia i zarazem skojarzenia z innymi epizodami w naszej literaturze, z których jeden warto wskazać.

Jak wyglądała podróż pociągiem, opowiedział również w swoich reporterskich *Szkicach z ziemi i historii Prus Królewskich*, pisanych pod zaborem pruskim, i to głównie w latach 1871–1877, ks. Konstanty Damrot. Co prawda Żeromski dał tutaj opisanie podróży koleją w zaborze rosyjskim, ale na taką relację nie mogło mieć to

specjalnego wpływu. Wszak podróżowanie pociągiem w różnych zaborach nie różniło się tak bardzo. Niemniej opowieść Damrota o zachowaniu się podróżnych w przedziale pociągu, jadącego kilkadziesiąt lat wcześniej z Gdańska do Tczewa, warto dlatego poznać, że jest autentycznym sprawozdaniem z podróży, a ponadto mamy tu również takiego chłopca, który też jedzie z rodzicami pociągiem. Żeromski tej relacji na pewno nie znał, ponieważ *Szkice...* Damrota zostały skonfiskowane, gdy tylko ukazały się w roku 1886, ale opowiedziana w nich scenka okazuje się warta porównania z tą z Żeromskiego.

U Damrota bohaterem nie jest – jak w *Ludziach bezdomnych* – niesforny Dyzio, co pod zaborem rosyjskim mogło zdarzać się częściej niż w bardzo rygorystycznym zaborze pruskim, ale o trzy lata młodszy grzeczny i ułożony „siedmioletni malec” (s. 213). Jak u Żeromskiego w przedziale panowała bez Dyzia martwa cisza, tak tutaj pewne małżeństwo, najpewniej z innego zaboru, prowadzi ze sobą głośną rozmowę po polsku, uznając, że w przedziale jadą tylko rozumiejący po niemiecku. Ponieważ Damrot doskonale znał polski, więc dla niego ta podróż pociągiem jest interesująca, a nie tak nieznośna, jak podróż doktora Judyma. Chociaż zanim Damrot vel Czesław Lubiński wsiadł do pociągu, został zbesztany przez kolejarza, że się spóźnił, wszak w pruskim zaborze bardzo pilnowano porządku, natomiast w rosyjskim niemal wcale nie zwracano na to uwagi. Miało to oczywiście swoje konsekwencje. W zaborze rosyjskim podróżny mógł liczyć na większą uprzejmość ze strony obsługi pociągu niż w pruskim, czego autor *Szkiców...* i bohater powieści Żeromskiego właśnie doświadczyli. Trzeba pamiętać, że Judym jechał w przedziale lepszej klasy. Ale i tam wszyscy podróżowaliby w absolutnym milczeniu, oczywiście gdyby nie zachowanie Dyzia, gdy tymczasem w gdańskim pociągu Damrot porozmawia sobie swobodnie z chłopcem i jego matką, oczywiście tylko po niemiecku.

Ponieważ od matki siedmioletniego chłopca autor *Szkiców...* dowie się, że jadą na wakacje, więc jako że jest to pierwsza podróż pierwszoklasisty pociągiem, interesuje go wszystko, co widać za oknem. Nie zachowuje się przy tym jak Dyzio, a pyta co raz o niezrozumiałe szczegóły, na które Damrot chętnie odpowiada. Jest to oczywiście zrozumiałe, bo właśnie trafił na nauczyciela, który też korzysta z wakacyjnego odpoczynku. Tak więc mamy tu dialog nauczyciela z uczniem. Poza tym dowiadujemy się tu jeszcze, o czym rozmawiają ze sobą małżonkowie, bowiem Damrot, znając polski równie dobrze jak niemiecki, niemal wszystko z ich dialogu w swoim podróżnym dzienniku zapisze. Można by go za ten bezwiedny podsłuch zganić, bo przecież jest księdzem, ale gdyby się tym nadto przejął, zabrałoby przekazu z ich rozmowy, co zubożyłoby tę kolejową scenką. Wobec tego także z niej warto zdać sprawę, tym bardziej że zdarzyła się naprawdę i to w innym zaborze, by zwrócić uwagę na aurę tego wątku, który będzie tak bardzo inny

od relacji Żeromskiego. By zaś niczego nie uronić, niechaj to wszystko Damrot sam opowie:

Zatopiony w myślach jurystowskich, o małym się nie spóźnił do pociągu, który nas z Gdańska do Tczewa, a stamtąd do Malborka miał zawieźć. Złajany i poszturany przez szafnera, wtłoczyłem się do pierwszego lepszego wagonu i tak zostałem na krótki czas odłączony od moich towarzyszy podróży. Jakby za wynagrodzenie za tę małą awanturę, pierwszą, która mnie w tej podróży w ogóle spotkała, uważałem sobie, że kilka kwadransów aż do Tczewa w bardzo przyjemnym dla mnie towarzystwie spędził i to malca siedmioletniego, który, jakom się z rozmowy z nim dowiedział, pod opieką swej matki odbywał pierwszą podróż wakacyjną do krewnych w bliskości, a zarazem pierwszy wояż w świat daleki. Szczęśliwy malec, wielkomięjski mieszkaniec, nie mógł się nacieszyć z mnóstwa dla niego nowych i arcyciekawych widoków i przedmiotów, jako drzew i domów, krów i bocianów, a ja miałem przyjemność opowiadania na zabawne pytania dzieci. Jego matka, przystojna pani, uśmiechała się z zadowoleniem, ale nie brała udziału w naszej rozmowie, dla niej zapewne powszedniej a może i nudnej, bo jej się nasłucha co dzień do syta, nadto była pilnie zajęta – pończoszką. W drugim końcu wagonu siedział jakiś jegomość z swą żoną, których byłbym może wcale nie spostrzegł, gdyby tamten nie był ściągnął na siebie mej uwagi przez remerkę, niekoniecznie potrzebną ani sprytną, którą wymówił po polsku, a która dotyczyła mej własnej osoby. Nie widziałem potrzeby ani miałem ochoty, wydać się, że po polsku rozumiem, bo nie chciałem go zmieszać, a nadto rozmowa z lubym żaczkiem była mi miłszą. Zresztą zajęli się wnet owi państwo znać przyjezdni, ważniejszymi sprawami osobistymi; bo najprzód zaczęli głośno przechodzić rachunek hotelowy, z którego się dowiedziałem, gdzie przez pięć dni w Gdańsku na stacji stali, co jedli, co pili, ile zapłacili, i że z cen i usługi byli wcale niezadowoleni. Następnie zabrali się do przekąski obiadowej, bo to było około południa, wydobywając z ogromnej torby rozmaite ryby, wędliny, owoce i ciastka, przychwalając sobie i zachęcając się do jedzenia z wielką naiwnością; potem pokropili tę część zapasów podróży, która swemu przeznaczeniu już zadość uczyniła, wódeczką gdańską, a na deser dali sobie głośnego buziaka, jakby z bicza trzasnął, także się mój malec przelękniony obejrzał, a jego matka wydobywający się uśmiech czym prędzej w chusteczce od nosa pogrzebała. Na koniec ukręcił sobie jegomość papierosa, a rozpaliwszy podał żonce, która go po kilku haustach oddała mężulkowi; a ponieważ taki papierosik rzecz arcykrucha i nietrwała, więc też zabawa była króciutka – wnet usłyszeliśmy po drugi raz nadobny łoskot potężnego całusa, niby na „dobranoc”, a niedługo smaczne chrapanie mężulka, gdy tymczasem skrzętna jejmość nie lubiąca próżnować, grzebała nadobną rączką w tłustych i słodkich wnętrzościach plecionej arki podróży. Co się dalej z tą parką stało, nie wiem, bom ich w Tczewie z oczu stracił. (s. 213-215)

Tyle gwoli porównania literackiej opowieści z pociągu z autentycznym, wręcz reporterskim sprawozdaniem, które też zdarzyło się w przedziale pociągu, lecz w zupełnie innym miejscu i trochę innym czasie. Judym tymczasem dotarł wresz-

cie pociągiem do celu podróży. Wsiadł z przedziału, kupił papierosy „i minąwszy dworzec drugorzędnej stacyjki” (s. 107), wsiadł do „parokonnego powozu” (s. 107), gdzie zdumiony zastał tego, który tak bardzo dał mu się niedawno we znaki. Ponieważ tym razem tylko on okazał się w dyliżansie obcym pasażerem, więc chłopak zajął się jego osobą. Jak jednak w pociągu można było zmienić przedział, co nie dawało jednak żadnej gwarancji pozbycia się intruza, tak dyliżans można było bez jakichkolwiek konsekwencji w każdej chwili zatrzymać i zrezygnować z podróży, z czego Judym oczywiście skorzystał. Ale jak mówi przysłowie, do trzech razy sztuka, tym razem sprawił łobuziakowi solidne lanie.

Tak skończyła się przygoda Judyma w pociągu, która tylko w tym środku lokomocji mogła mu się przytrafić. Jeżeli nawet Żeromski nie opowiedział jej w *Ludziach bezdomnych* ku przestrodze, ale by urozmaicić akcję, to właśnie to nieprzyjemne doświadczenie zostało jego bohaterowi w pamięci i do podróży pociągiem rzeczywiście zniechęciło. Judym wsiadał do pociągu w Warszawie bez jakichkolwiek uprzedzeń, ale gdy przyszło mu wyjeżdżać z Cisów, podróż pociąg budziła u niego wręcz odrazę. Dlatego chociaż na dworcu, będąc jednym z wielu podróżnych, zapomniał o przykrych wspomnieniach, to kiedy tylko znalazł się w przedziale, jak poprzednio tak chętnie patrzył przez okno, tak teraz postanowił tę podróż przespać. Bezwiednie więc spojrzawszy w okno przedziału i zatrzymując wzrok na drutach telegraficznych wprowadził się w stan autohipnozy, którą tutaj można zwać kolejową. W taki trans można się rzeczywiście wprowadzić, jadąc pociągiem i wpatrując się właśnie w telefoniczne druty, co Żeromski, znając to przede wszystkim z autopsji, wykorzystał, by tym sugestywniej zaprezentować psychodramę bezdomności Judyma:

Nie myślał o sprawach cisowskich, nie żałował niczego. Czuł tylko nieprzeciężony wstręt do nowych nasuwających się krajobrazów i formalną obawę stacji, wagonu, podróżnych. Gdy jednak znalazł się w sali dworca kolejowego, wszedł między motłoch i zapomniał o tej przykrości. W przedziale klasy drugiej, do którego się wciśnął, nie było nikogo, toteż zaraz rzucił się na wyściełaną sofę z pragnieniem snu.

Spać, spać...

Był znużony, czuł na sobie ciężar tysiąca pudów. Ćmił jednego papierosa za drugim. Oczy jego ustały. Zwrócone na szybę chłoneły w siebie kolor nieba, czasami szczyty drzew, słupy i druty telegraficzne, zupełnie jak martwe lustra, które w sobie obraz trzymają, ale nic o nim nie wiedzą. Po szybie z góry na dół i z dołu w górę biegly nieustannie równoległe kresy drutów telegraficznych. Oto wolno, wolno idą, Czają się w kierunku dolnej ramy, aż gwałtownym rzutem kryją się za nią, jakby upadały w ziemię. Po chwili wylatują stamtąd jak spłoszone ptaki i mkną w górę przez całą wysokość szyby. To znowu w jej samym środku nieruchomo stoją jakby w zadumaniu, dokąd teraz pójść. (s. 291)

Wówczas, w tym półśnie doznał podobnego uczucia, jak w dworcowej hali, kiedy to w tłumie podróżnych poczuł się tak bardzo źle i samotnie. Tym razem czuł się zupełnie inaczej aniżeli wtenczas, gdy wyjeżdżał do Cisów. Wtedy dworzec w Warszawie nie robił na nim przygnębiającego wrażenia, wręcz przeciwnie – niemal nie myślał go opuścić, a wszedł do przedziału dopiero, gdy pociąg ruszył. Tym razem jego nieszczęsną i niewiadomą sytuację najlepiej oddawała dworcowa hala i odjeżdżające z tejże kolejowej stacji do coraz to innych miejscowości pociągi. Taki był symboliczny obraz jego psychodramy:

Pociąg zatrzymywał się na stacjach, biegł, znowu stawał... Judym nic o tym nie wiedział. Dopiero na wielkiej stacji, gdzie krzyżowało się kilka dróg żelaznych i gdzie trzeba było czekać całą godzinę, musiał wysiąść i wejść do sali. W tłumie uczuł się tak słabym, skrzywdzonym, bezradnym i nieszczęsnym, jak nigdy jeszcze w życiu. (s. 293)

Pierwszy pociąg zabrał znaczna część gości i odwiózł w którąś stronę świata. Judym nie wiedział, dokąd ci ludzie wyjechali. Było mu najzupełniej wszystko jedno, w którą stronę i do jakiego celu sam się uda. Jechał w kierunku Warszawy, do wspólnego, wielkiego domu wszystkich tułaczów. (s. 294)

I wtenczas Żeromski wykorzysta tę dworcową sytuację i zapali światelko w tunelu, pozwalając Judymowi właśnie tam spotkać znanego mu dobrze inżyniera Korzeckiego. Ponieważ ten ostatni zamierzał jechać „do siebie”, a pierwszy „przed siebie” (s. 295), więc chociaż Judym wykupił bilet do Warszawy, przystał na propozycję pracy w Zagłębiu. Korzecki wykupił mu więc bilet do Sosnowca, tym razem klasy pierwszej (Judym jeździł klasą drugą, jaką zaś klasą wrócił z Paryża do Warszawy, nie wiadomo), i tak rozpoczął się ostatni etap w jego życiu, etap zainicjowany właśnie podróżą pociągiem. Czyż nie można zwać jego bezdomnego wędrowania kolejową tułaczką, jeżeli pociąg w tej peregrynacji odgrywał zawsze najważniejszą rolę?!

Jeżeli więc nawet teraz, w przedziale tego właśnie pociągu „rzucił się na sofę”, to nie dlatego, by jak poprzednio wszystko przespać, ale czyniąc to z „zupełnej przyjemności”. Tym bardziej że tym razem był w przedziale zupełnie sam (dopiero później dołączył do niego ten, który wyświadczył mu tyle łaski). I trzeba tu zwrócić znowuż uwagę na to milczenie, które w pociągu nie jest naturalne, ale w *Ludziach bezdomnych* ma swój sens, i to za każdym razem inny. Chociaż Judym, jadąc z Warszawy do Cisów, jechał w niewiadome, to miał nadzieję na lepszą pracę, lecz nie miał komu się z tego zwierzać. Natomiast jadąc z Cisów w kierunku Warszawy, Judym miał okazję opowiedzieć o swojej bezdomności jedynie Korzeckiemu, ale dopiero na dworcu podczas przesiadki. Wobec tego beznadziejna dla niego była tylko podróż pociągiem do niewiadomej stacji, gdzie przyszło mu czekać na przesiadkę do Warszawy, która może właśnie dlatego została przez Żerom-

skiego przemilczana. Tymczasem jadąc do Sosnowca, nasz bohater najpierw jechał w przedziale sam, a kiedy przyszedł Korzecki nie musieli już rozmawiać, bo o najważniejszym powiedzieli sobie już wcześniej.

Niebawem Korzecki wrócił i z ostentacją pokazał bilet, który zresztą co prędzej schował do kieszeni. Zaszedł pociąg i Judym udał się machinalnie za swym nowym przewodnikiem do wagonu klasy pierwszej. Był sam w przedziale i zaraz, usiłując o niczym nie myśleć, rzucił się na sofę. Gdy wagon drgnął i ruszył się z miejsca, doznał zupełnej przyjemności z tego powodu, że nie jedzie sam i nie do Warszawy. Nikt tam nie wchodził. Dopiero po upływie godziny wsunął się cicho Korzecki ze swą głęboką skórzana walizką w rękę. Usiadł w drugim kącie przedziału i czytał książkę". (s. 298)

A kiedy dojechali na miejsce, wyszli na peron „ruchliwej stacji” (s. 298) i powozem dotarli wpierw do kopalni, a potem do Korzeckiego. I tylko tyle. Tutaj nawet nie dowiemy się, jak wyglądał dworzec. Podobnie gdy przyjedzie Joasia, o pociągu dowiemy się tylko tyle, że „W dali rozległ się sygnał zwiastujący pociąg i wkrótce jak barwne dzwona węża, długie ciało zaczęło się przeginać w zwrotnicach. W jednym z okien doktor zobaczył Joasię” (s. 358). Zresztą podobnie będzie z jej odjazdem. Tutaj bowiem, w *Ludziach bezdomnych*, jak nie zawsze efektownie kończą się kolejowe eskapady Judyma, tak jeszcze gorzej jest z podróżami Joasi, która ostatecznie odejdzie szosą „w stronę dworca kolei...” (s. 367).

II

Ale to jeszcze nie koniec kolejowych podróży bohaterów tej powieści, które (poza przypadkiem Joasi) odbywają w poszukiwaniu pracy. Bowiem jak Judym, który z Paryża dotarł najpierw pociągiem do Warszawy, a potem do Cisów i na koniec do Sosnowca, tak jego brat Wiktor wyjedzie za pracą do Szwajcarii. Jak jednak o kolejowych podróżach Judyma dowiemy się w tej powieści z wiadomych względów dość wiele, tak o wyjeździe jego brata, Wiktora, najmniej, a dopiero o podróży jego żony najwięcej.

Wiktora odwiezie cała rodzina do jakiejś podwarszawskiej stacji dorożką i nie tylko że nie poznamy dworca, ale nawet nie ujrzymy pociągu, którym miał wyruszyć w kierunku Sosnowca (por. s. 238). Kiedy zaś w czerwcu wyjedzie do niego do Szwajcarii Judymowa, i to z dziećmi, Żeromski na jej kolejowe perypetie przetranszycał cały rozdział, nadając mu nie tylko zgodny z charakterem powieści wymowny i symboliczny tytuł *W drodze*, ale także odpowiedni do „wieku pary i elektryczności”. Jak bowiem niegdyś odbywano podróże „rzemiennym dyszlem”, tak wtenczas najczęściej pociągiem.

Podróż żony Wiktora zostanie opowiedziana obszernie i systematycznie, bo od dnia, przez noc, do dnia następnego. Podczas jej pierwszego etapu Judymowa wykupi bilet do Wiednia, gdzie na dworcu będzie na nią czekał przyjaciel Wiktora. Pożegnawszy się na warszawskim dworcu ze znajomymi i ciotką, wsiądzie do wagonu trzeciej klasy, która podróżowali najbiedniejsi. Chociaż nocą przejedzie granicę, to w pociągu stale będzie słyszała rozmowy w ojczystym języku. Gdyby wiedziała, że minęła granicę rosyjskiego zaboru i znalazła się w austriackim, nie byłaby taka zdziwiona. To jednak nie będzie w tym miejscu tak ważne, jak prezentacja psychicznego stanu pasażera podróżującego pociągiem nocą. Ponadto trzeba tu jeszcze mieć na uwadze sytuację matki, jadącej z dziećmi w nieznaną. Niemniej, noc w pociągu jest zawsze szczególna, i to Żeromski starał się właśnie w czuwającym półśnie Wiktorowej, sprzyjającym tak bardzo sennym marzeniom, którymi tak bardzo fascynowała się moderna, oddać:

Pociąg leciał w ciemności. Częstokroć w szyby wagonu uderzały światła stacji i po krótkiej chwili ginęły, jakby dokądś uniesione przez świst lokomotywy. Gdy pociąg stawał, słychać było dygotanie dzwonek elektrycznych. Skowyczał w nich jakiś frazes złowieszczy, rozbity na tysiące jednolitych wzdrygnięć...

Judymowa czuła to w sennym marzeniu. To na nią zewsząd wiał strach olbrzymiooki, to się przeistaczał w widzenia miłe, w rozmowy z ludźmi bliskimi albo w popolity, znany, obrzydły widok wnętrza fabryki cygar. Zmysły, przyuczone jak pociągowe bydłeta do zaduchu, łoskotu, wrzawy i męki, wpływały teraz w jakieś nieznanne przestwory. (s. 249)

Ponieważ jej oniryczne przeżycia zostaną dostosowane do biegu pociągu i ludzi w przedziale, więc nie będzie to pełny, spokojny sen, ale rwany poprzez nieświadomy kontakt z innymi pasażerami, których, gdy tylko na chwilę się ocknie, będzie co raz oglądała przy „skąpym świetle”. Następnie tego pasażera przed nią i potem siedzącego najdalej, na których przez chwilę spojrziała. Oczywiście, nie będzie to szczegółowy ogląd, ale jak to podczas jazdy pociągiem, kiedy zaledwie otworzy się oczy, momentalna i wręcz impresjonistyczna prezentacja najbardziej znaczących cech czy detali, i to odbierana nie tylko zmysłem wzroku, lecz także dotyku i słuchu, a przy tym jeszcze widziana z pozycji, gdzie akurat się siedzi. Tak więc u pierwszego zwróci jej uwagę barczystość, śniada cera, orli nos i „fajka w zębach” (s. 250). Ponieważ drugiego miała okazję widzieć najlepiej, więc mogłaby powiedzieć o nim najwięcej, ale że jego twarz zasłoniły akurat wielki kapelusz i „postawiony kołnierz paltota”, więc paradoksalnie zauważy niewiele. Natomiast trzeciego, o chudej twarzy, siedzącego w kącie najdalej, tylko usłyszy, kiedy to jego głowa będzie uderzała o ścianę przedziału, a z otwartych ust rozlegnie się co raz „spazmatyczne chrapanie” (s. 251).

Obecnie jest już inaczej, ale w czasach Żeromskiego podróżowanie pociągami było dość nową sprawą i pasażera wszystko interesowało, a to co za oknem najbardziej. Kiedy więc nastanie dzień i senne marzenia przestaną się mieszać z rzeczywistością, Judymowa ujrzy przez okno obcą okolicę, z czego Żeromski nie omieszka zdać pokrótce sprawy:

Pociąg pędził. Okolica stawała się coraz ludniejsza. W szczerym polu czerwieniały fabryki. Wszędzie widać było domu, kościoły...

Był już dzień zupełny, gdy ukazała się wielka rzeka, szeregi czarnych zadymionych murów. (s. 251)

Kiedy zaś pociąg stanie i wszyscy poczną wysiadać, wyjdzie z zaspanymi dziećmi na peron, gdzie rozpozna ich wspomniany przyjaciel męża i zaprowadzi do siebie, by odpoczęli przed dalszą podróżą. Wieczorem „wielkim furgonem przewozowym” (s. 252) dojadą znowuż na dworzec. Kincel, bo tak będzie zwał się ich opiekun, kupi im bilety do szwajcarskiego miasta Winterthur i po drugim dzwonku ulokuje w pociągu. Wyruszą do Salzburga z przesiadką w Amstetten i Judymowa będzie starała się usilnie zapamiętać tylko te dwa słowa: „Amstetten” i „umsteigen”. Tylko że będzie to noc i podróż pociągami w nieznane okaże się tym trudniejsza:

Pociąg wolno ruszył się z miejsca. Ogniste, białe latarnie co pewien czas przeskaکیwały z zewnątrz do okien wagonu na podobieństwo jakichś pysków pałających, które zdawały się ścigać to ruchome gniazdo ludzkie. Błysła ostatnia – i pociąg runął w ciemność, jakby się urwał i odleciał od światła. Dzieci były rozkapryszone”. (s. 253)

Uspokoi ją jednak sprawdzający bilety konduktor, a reszty dopełnią koła pędzącego pociągu, których muzyka wywoła skojarzenie z religijną pieśnią. Co prawda u każdego skojarzenia mogłyby być różne, ale u przejętej, zrozpaczonej i nadto zmęczonej podróżą w absolutne nieznane prostej kobiety, która tak bardzo oddana katolickiej wierze, tylko takie mogły się pojawić i okazać najbardziej przekonujące:

Pociąg huczy, huczy... A gdy się dobrze wsłuchać, to można uchwycić słowa, nie-słowa, które spod jego kół płyną. Ach, nie, nie słowa... To jest jak ta odmiana, którą śpiew robi z człowiekiem. Sam niewiadomy grot muzyki, który na wzór żądla zostawiają w duszy człowieczej głębokie, święte tony. To jest sama sprawa i skutek melodii, do której należą wyrazy Gorzkich żalów rozlegające się pod sklepieniem wielkiej głęby kościoła Świętojańskiego:

*Zasłona się potargala,
Ziemia drży, łamie się skała...*

Pieśń ta unosi człowieka, bierze go od obecnych, przeszłych i przyszłych męczarni żywota, wydziera z kleszczów wszelkiej niewoli. (s. 254)

Lecz kościelna pieśń i zawierzenie Bogu okazały się wedle modernistycznego odczucia chrześcijańskiej religii wielce złudne i dla żony Wiktora skończyły się nieszczęściem. Zasnęła i przespała przesiadkę. Gdyby nie przypadkowo spotkani na ulicy ludzie, konkretnie zaś znająca doktora Judyma z dawnych czasów Natalia Karbowska, nie dojechałaby do celu. Dzięki niej żona Wiktora znalazła się wraz z dziećmi nie tylko w odpowiednim pociągu, ale także w zarezerwowanym osobnym przedziale i tak dojechała do Amstetten, a stamtąd przez Buchs, gdzie austriacki konduktor przekazał ją w opiekę szwajcarskiemu, dotarła wreszcie do Winterthur, gdzie od trzech dni czekał na nich mąż.

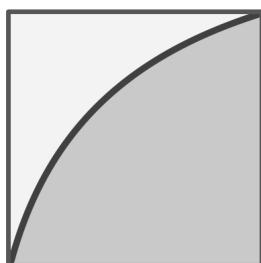
Natomiast jeżeli nawet przyszło jej w pociągu podziwiać Alpy, to niczym modernistka „patrzyła przez okno nie na góry, lecz na ten obraz w głębi siebie samej” (s. 261). Podobnie góry i przepaście oglądane księżycową nocą, a potem ujrzone w dziennym świetle jezioro, i przy tym wszystko jak człowiecza egzystencja niestale i ciągle zmienne, jak to niejednokrotnie odczuwali modernistyczni artyści, nie bardzo odzwierciedlało przeżycia prostej kobiety, która przecież poza Warszawą nigdy niczego innego nie widziała. Powinna więc odbierać to wszystko zupełnie inaczej. W tym miejscu zda się być to tak nietrafne, jak udana była jej samotna podróż pociągiem, symbolicznie oddająca w nocy zaborów naszą bezdomność. Judym raz tylko tego doświadczył, ale Żeromski specjalnie się jego podróżą z Cisów nie zajął, co zda się sprawiać takie wrażenie, jakby nie zamierzał oczekiwać od odbiorcy takiego jej odczytania. Zresztą, inaczej jak w przypadku żony Wiktora, jego podróże pociągiem nigdy nie wiodły go w nieznaną. Bo jeżeli nawet celu podróży zabrakło i znalazł się na stacji, skąd myślał wyruszyć znowuż do Warszawy, to aby nie rozpoczynać wszystkiego od nowa, na tę ostatnią peregrynację, oczywiście też pociągiem, Żeromski przydzielił mu przewodnika.

Wobec tego, czemu miały tutaj służyć podróże pociągiem? Najpierw trzeba rzec, że były konieczne, jeżeli pociągiem można było z Warszawy dotrzeć wygodniej i szybciej czy to w pobliże Cisów, czy do Zagłębia, czy wreszcie do Szwajcarii. Oczywiście, inaczej odbierał je obyty w świecie Judym, a inaczej znająca tylko najbliższą okolicę jego bratowa. Że pociąg nie zawsze był wygodny i pozwalał na takie ekscesy, jakie czynił w nim Dyzio, gdy tymczasem w powozie można było skutecznie im zapobiec, na to oczywiście Żeromski zwrócił uwagę. Ważniejsze jest jednak to, że kolejowy wątek najbardziej uwyrażnia tutaj psychodramę bohatera, w której nieszczęście bezdomności najwięcej znaczy dla żony Wiktora i jest zara-

zem najbardziej modernistyczne, oczywiście porównując je z sytuacją Judyma, którego przeżycia nie są ani tak wysublimowane, ani w pociągu jego bezdomność nie jest, jak w pierwszym przypadku, tak widoczna, a jeżeli już, to zanadto wyreżyserowana.

Lepiej w pociągach *Ludzi bezdomnych* udaje się Żeromskiemu prezentacja samotności i momentalnego trwania człowieka w świecie. Nie pozwalają o tym zapomnieć ani te ulotne i tak nietrwale za oknami pociągu obrazy, ani te przedziały z „sofami”, dające tylko złudzenie domowego zacisza i złudnego w nim trwania. Wszak pociąg w swym linearnym ruchu mija i pozostawia za sobą niczym w życiu wszystko, i to bezpowrotnie, bo przecież wracając tą samą trasą, zobaczylibyśmy to samo. Że takie zestawienie w *Ludziach bezdomnych* jest możliwe, przekonuje chociażby to, że podróżujący pociągami Judym i Judymowa nie wracają już do miejsca swego wyjazdu. Kiedy zaś Korzecki, o którego kolejowej podróży mamy tu co prawda niewiele, powróci w to samo miejsce, z którego niegdyś wyjechał, jego życie okaże się niejako bez sensu i niedługo pożyje. Bo chociaż na jego samobójstwo miały bezpośredni wpływ inne czynniki, to także o tej rzeczywistej i zarazem symbolicznej ostatniej podróży pociągiem tam, skąd wyruszył, zapomnieć nie można.

IV.
PIĘKNO Z ODDALENIA
– HORYZONTY



przełomy
pogranicza
studia literackie

Adrian Kołtoniak

(Gdańsk)

ŻEROMSKI IGNACEGO MATUSZEWSKIEGO

Dział literacki „Tygodnika Ilustrowanego” w latach 1898–1907 bezsprzecznie stanowił największy atut tego renomowanego pisma warszawskiego. W roku 1898 redakcji udało się przekonać do współpracy Ignacego Matuszewskiego, który objął kierownictwo działu literackiego i propagował na łamach „Tygodnika” szeroko rozumiany modernizm oraz popularyzował dzieła polskiego romantyzmu, zwłaszcza twórczość Juliusza Słowackiego i literaturę współczesną. Zawartość działów, współtworzonych przez Matuszewskiego, *Proza* i *Poezja*, obok części krytycznoliterackiej, należała do mocnych stron periodyku. Podkreślić należy również fakt, iż przeważającą część utworów literackich publikowanych na łamach „Ilustrowanego” stanowiły pierwodruki.

Lata nas tutaj interesujące zostały wyraźnie zdominowane przez pierwodruki dwóch wielkich powieści młodopolskich, a mianowicie *Popiołów*¹ Stefana Żeromskiego oraz *Chłopów*² Władysława Stanisława Reymonta, publikowanych w „Ilustrowanym” niemalże jednocześnie. Równoległe z tymi dwiema powieściami (pamiętać należy, że cały czas również pojawiają się na łamach „Ilustrowanego” teksty pozytywistyczne) redakcja ogłaszała artykuły krytycznoliterackie i liczne recenzje, dotyczące tych właśnie dzieł. Ich publikacja przypada na okres największego nasilenia w „Tygodniku” kampanii promodernistycznej.

Właśnie pierwodruki powieści Reymonta i Żeromskiego stanowiły o wartości działu literackiego „Tygodnika” na początku XX wieku. Twórczość tych pisarzy została zaakceptowana i przyswojona przez redakcję oraz czytelników pisma w znacznej części dzięki rozległej działalności publicystycznej Ignacego Matuszewskiego, który przekonywał czytelników do najnowszej literatury i bronił jej przed atakami krytyki konserwatywnej.

Krytyk popularyzował w „Ilustrowanym” sztukę młodopolską, występując na łamach pisma w jej obronie i budował modernistyczne oblicze tego najpopularniejszego pisma kulturalnego Warszawy. To właśnie dzięki jego artykułom „Tygodnik” zbliżył się w latach 1898–1907 do nowoczesnego rozumienia sztuki i jej

¹ S. Żeromski, *Popioły. Powieść*, 1902, nr 23 – 1903, nr 52 (pierwodruk).

² W. S. Reymont, *Chłopi. Powieść. Zenonowi Przesmyckiemu (Miriamowi) poświęca Autor*, 1902, nr 3 – 1908, nr 52 (pierwodruk).

funkcji w społeczeństwie. Matuszewski wykreował i utrwalił w „Ilustrowanym” także całkiem nowy, modernistyczny sposób patrzenia na twórczość Juliusza Słowackiego³.

Kim w publikacjach historycznoliterackich Matuszewskiego był Słowacki, tym w jego publicystyce, odnoszącej się do kultury współczesnej, stał się Stefan Żeromski. Pisarz zdobywał coraz większą popularność w „Tygodniku” od 1900 roku właśnie za sprawą tego publicysty. W artykule-recenzji *Powieść społeczna i formuły estetyczne. Z powodu powieści Żeromskiego „Ludzie bezdomni”*⁴ Matuszewski prezentował Żeromskiego jako twórcę, który stara się odbudować w kulturze polskiej ideał poświęcenia. Czerpiąc bezpośrednio z tradycji romantycznej, miał akcentować rolę duszy ludzkiej, lecz, w przeciwieństwie do rozumienia romantycznego, silnie związanej z rzeczywistością zewnętrzną.

W publicystyce Matuszewskiego dotyczącej Stefana Żeromskiego widać treści wspólne z większością wypowiedzi ówczesnych krytyków modernistycznych. Od samego początku działalności artystycznej pisarz ten uznawany był za przemawiającego w imieniu całego niemal pokolenia popozytywistycznego. Stanisław Eile, wpisując twórczość Żeromskiego w szerszy kontekst kulturowy, pisał:

(...) jego twórczość przypadła w okresie wielkich przemian społeczno-politycznych, obyczajowych i estetycznych. Krystalizowały się nowoczesne stronnictwa polityczne, wzrastał ruch robotniczy i co jest w naszym przypadku najważniejsze: powstała nowa inteligencja. Żeromski stał się jej „wodzem duchowym”, wprowadzając na taką skalę po raz pierwszy w naszej literaturze inteligenckiego bohatera (...)⁵.

Warto pamiętać, iż Żeromski uwagę polskiego środowiska literackiego zwrócił już w momencie debiutu, a od 1889 roku nieprzerwanie zachwycał, oburzał i intrygował odbiorców. Zmuszony był jednak do rywalizacji nie tylko z twórcami swojego pokolenia, Reymontem, Tetmajerem czy Kasproiczem, ale także i z pisarzami epoki pozytywistycznej. Około 1900 roku stał się dla młodych przeciwagą dla twórczości Sienkiewicza, wciąż niesłuchanie popularnej i chętnie czytanej⁶.

Z jednej więc strony, autor *Ludzi bezdomnych* stawiany był w opozycji do autora *Trylogii* i *Krzyżaków*, między innymi dlatego, że utwory o tematyce historycznej, takie jak *Popioły*, uważano za nowoczesną formę powieści historycznej⁷. Z drugiej

³ To na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” publikował po raz pierwszy fragmenty swojej najważniejszej rozprawy *Słowacki i nowa sztuka* (zob. I. Matuszewski, *Słowacki i sztuka nowoczesna*, 1899, nr 38-46).

⁴ I. Matuszewski, *Powieść społeczna i formuły estetyczne. Z powodu powieści Żeromskiego „Ludzie bezdomni”*, 1900, nr 6-7.

⁵ S. Eile, *Legenda Żeromskiego. Recepcja twórczości pisarza w latach 1892-1926*, Kraków 1965, s. 6.

⁶ Tamże, s. 17 i 35.

⁷ Pisał o tym Jerzy Paszek, omawiając poetykę *Popiołów* na tle panującego wzorca estetycznego. Badacz stwierdził, iż „(...) na przywoływanie w kontekście powieści Żeromskiego twórczości Sienkiewicza”

natomiast strony, chętnie widziano pisarza jako autora społecznie zaangażowanego, likwidującego czy też znoszącego bezideowość poezji dekadencjonalnej. W tym właśnie okresie czołowi krytycy literaccy zaczynają coraz silniej wiązać twórczość Żeromskiego z modernizmem, a także z naturalistycznym determinizmem (między innymi Artur Górski i Wilhelm Feldman)⁸. Większość wypowiedzi publicystycznych, dotyczących twórczości Żeromskiego, tworzyła swoistego rodzaju „legendę” pisarza społecznika, zaangażowanego w życie społeczno-narodowe i wyznaczającego normy etyczno-moralne⁹.

Matuszewski uznawał Żeromskiego za jednego z najważniejszych pisarzy polskich młodego pokolenia. Widział w jego twórczości najpełniejszą realizację założeń sztuki nowoczesnej. Krytyk zauważał przy tym, iż celu właściwej oceny kunsztu pisarskiego autora *Ludzi bezdomnych*, należy wypracować nowe narzędzia badawcze, które byłyby w stanie opisywać nie tylko treść, ale także i artyzm dzieła. Dystansując się wobec pozytywistycznej metody badań literackich, pisał:

(...) hasłem ubiegłej epoki był obiektywizm, t. j. dążenie do prawdy przedmiotowej, zdobywanej mozolnie za pomocą obserwacji i doświadczenia¹⁰.

Badacz poszukiwał takiej formuły wypowiedzi krytycznoliterackiej, która nie klasyfikowałaby tematyki dzieła, lecz ukazywałaby geniusz twórcy¹¹. Znamienne i istotne jest właśnie to, iż tego typu stwierdzenia, dotyczące teorii krytyki literackiej, padają przy okazji omawiania twórczości artysty młodopolskiego, której kunszt, jak twierdził sam Matuszewski, umyka lub nie zostaje właściwie doceniony przy użyciu starych narzędzi krytycznoliterackich.

Matuszewski w artykule *Powieść społeczna i formuły estetyczne*, poruszającym kwestię *Ludzi bezdomnych*, analizie poddał przede wszystkim problematykę moralną powieści Żeromskiego, oscylującą wokół kwestii starcia rzeczywistości z indywidualnymi namiętnościami i ideami bohaterów. Podkreślał także fakt, iż Judym

wicza wpłynęło wiązanie *Popiołów* z nowoczesną amorficznością w prozie, z nowszym w stosunku do wzorca *Trylogii* Sienkiewiczowskiej typem powieści historycznej (...). I dalej: *Popioły* były także rewelacją, gdy umieści się je na tle *Trylogii* i *Krzyżaków* Sienkiewicza (chodzi o nowatorskie potraktowanie możliwości powieści historycznej). J. Paszek, „*Popioły*” a „*Patuba*” i „*Próchno*”. *Paralela stylistyczna*, w: *Stefan Żeromski. W pięćdziesiątą rocznicę śmierci*, pod red. Z. Golińskiego, Warszawa 1977, s. 227.

⁸ Można w tym miejscu przywołać chociażby artykuł A. Górskiego, zatytułowany *Utwory powieściowe Żeromskiego* („*Życie*” 1898, nr 38-39) czy W. Feldmana *Stefan Żeromski* („*Słowo Polskie*” 1901, nr 356, 358, 360). Niezwykle pochlebnie na temat twórczości Żeromskiego wypowiadali się także publicyści „*Tygodnika Ilustrowanego*”, czego przykładem może być artykuł *Stefan Żeromski* z numeru 5, 1896.

⁹ Krytycznie do Żeromskiego – pisarza zbliżającego się do socjalizmu – odnosili się głównie krytycy związani z Narodową Demokracją. Po roku 1908, czyli po ukazaniu się *Dziejów grzechu*, opinie i recenzje nieprzychylnie pisarzowi stały się bardziej powszechne. Por. S. Eile, dz. cyt., s. 73-101; A. Hutnikiewicz, *Stefan Żeromski*, Warszawa 1974, s. 97.

¹⁰ I. Matuszewski, *Powieść społeczna i formuły estetyczne*, dz. cyt., nr 6.

¹¹ Matuszewski przypominał w tej publikacji, w formie skróconej, swoje poglądy na temat krytyki literackiej.

jest pierwszym bohaterem Żeromskiego, który, oprócz walki ze światem, popada w konflikt z samym sobą, co pogłębia jego dramat oraz wydźwięk etyczny ostatecznych decyzji. Pisał:

Starcie się ideału z rzeczywistością wynika właśnie z tego, że ideał, jako podmiotowy wytwór ducha ludzkiego, nie przylega szczelnie do rzeczywistości, przerastając ją na pewnych, a nie dorastając do niej na innych punktach. Otóż bohaterowie Żeromskiego pracują nad tym, żeby wtłoczyć brutalną pełnię życia w harmonijne ramy idealnego schematu, narażają się na konflikty tragiczne, które ich dławią lub kruszą¹².

Krytyk tym artykułem wpisywał się w modernistyczny sposób odczytywania *Ludzi bezdomnych*. Jednak, jak wskazuje badacz recepcji twórczości Żeromskiego, naukowy obiektywizm artykułów Matuszewskiego ograniczał jego wpływ na czytelników, bowiem:

(...) jego rzeczowym analizom brakuje wszakże charakterystycznego dla innych podkreślenia emocjonalnego związku z pisarzem. Dlatego nie tworzy „legendy”, ale jej także nie obala. Tolerancyjność i obiektywizm obserwatora i badacza nie pozwalają mu zajmować jakiegoś określonego stanowiska ideowego. Wniósł wiele w rozwój wiedzy o Żeromskim, ale na czytelników, rozbitych na różne ugrupowania ideowe i łaknących wartościowania, wpływ miał chyba niewielki, chociaż pisywał w popularnym „Tygodniku Ilustrowanym”¹³.

Ignacy Matuszewski do problematyki *Ludzi bezdomnych* powrócił na łamach pisma w 1901 roku, kiedy to porównywał powieść Żeromskiego ze *Sprawą Dołęgi* Józefa Weyssenhoffa. Raz jeszcze jako najważniejsze przymioty pisarstwa i stylu Żeromskiego wymienił olbrzymie serce i przeczulone nerwy. Pisał: „(...) styl Żeromskiego drga i faluje, jak ruchliwa powierzchnia jeziora, wstrząsana wichrem jesiennym”¹⁴.

Publikacja powieści Żeromskiego w 1900 roku stała się ważnym wydarzeniem w kulturze polskiej. Wytyczała ona nową drogę dla rodzimej literatury, zrywając z tradycją Sienkiewiczowską oraz estetyzującymi prądami Młodej Polski. Żeromski, według Matuszewskiego, ukazywał nowy kierunek rozwoju polskiej literatury¹⁵.

¹² I. Matuszewski, *Powieść społeczna i formuły estetyczne*, dz. cyt., nr 6-7. Na tezy zawarte w tym artykule powołuje się A. Zdanowicz (*Metafizyka i życie społeczne. Stefan Żeromski wobec problemów współczesności*, Warszawa 2005, s. 115-116).

¹³ S. Eile, dz. cyt., s. 39.

¹⁴ I. Matuszewski, *Sprawa Dołęgi*, 1901, nr 48.

¹⁵ Powieść w Europie nie została zauważona, a tym bardziej doceniona. Na temat międzynarodowej recepcji twórczości Żeromskiego patrz: Z. J. Adamczyk, *Z zagadnień europejskiej recepcji twórczości Żeromskiego*, w: *Stefan Żeromski. W pięćdziesiątą rocznicę śmierci*, dz. cyt., s. 378-418, K. Wyka, *Literatura*

Kolejna powieść Żeromskiego – *Popioły* – została przez większą część ówczesnych krytyków przyjęta entuzjastycznie¹⁶, także przez tych wywodzących się ze starszego pokolenia¹⁷. W okresie druku powieści na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” pisarz był u szczytu sławy. Nie trzeba dodawać, że popularność powieści Żeromskiego umocniła pozycję „Tygodnika Ilustrowanego” na warszawskim rynku wydawniczym, powieść ta na równi z *Krzyżakami* i wydaje się, że bardziej niż *Chłopi* Reymonta, wpłynęła na poczytność i popularność „Tygodnika”¹⁸.

Matuszewski w 1904 roku w obszernej recenzji *Popiołów* w „Tygodniku Ilustrowanym” zaprezentował w sposób syntetyczny twórczość Żeromskiego¹⁹. Od niezwykle pochlebnych sądów na temat omawianej powieści, która była dla krytyka historią przepelnioną bogactwem elementów lirycznych, kreujących zewnętrzną formę powieści, przechodził badacz do niezwykle pochlebnych sądów ogólnych, dotyczących twórczości Żeromskiego –

(...) owo bogactwo – że nie powiemy: nadmiar – żywiołów lirycznych wpłynęło bardzo silnie na zewnętrzną formę i kompozycję powieści, *Popioły*, jako całość – to nie płynąca równo i poważnie epopeja, lecz burzliwa symfonia, pełna wstrząsających rozdźwięków, które autor gwałtem niemal spaja w harmonijne akordy²⁰.

W omawianym artykule Żeromski został przedstawiony jako pisarz, który natchnienie i tematy dzieł czerpie z życia, a jego bohaterowie są uwikłani w metafizyczną walkę dobra i zła, w której żadna ze stron nie odnosi ostatecznego zwycięstwa. Matuszewski, charakteryzując twórczość Żeromskiego, podkreślał przede wszystkim liryzm, połączony z realizmem i prawdopodobieństwem psychologicznym. Niepoślednią rolę dla wymowy powieści przypisywał też wątkom erotycznym, nadającym *Popiołom* modernistyczny charakter. Notował:

(...) epizod erotyczny owiał autor zupełnie innym nastrojem. Wdzięk łączy się tam z dozą perwersji, upojenie miłosne z demoniczną grozą. (...) Pani domu, dama wielkiego świata, która niegdyś jako dumna księżniczka Gintułówna, spoliczkowała

polska lat 1890–1939 w kontekście europejskim, w: tenże, *O potrzebie historii literatury. Szkice polonistyczne*, Warszawa 1969, s. 236-246.

¹⁶ Przeciwnikami byli parnasiści, Miriam oraz Lack (Por. S. Eile, dz. cyt., s. 40-43).

¹⁷ Przywołać tutaj warto bardzo pochlebną ocenę *Popiołów*, zawartą w listach Elizy Orzeszkowej (zob. E. Orzeszkowa, *Listy zebrane*, t. IV, Warszawa 1958, s. 153).

¹⁸ Na temat recepcji *Popiołów* Żeromskiego patrz: Z. J. Adamczyk, *Z zagadnień europejskiej recepcji twórczości Żeromskiego*, w: Stefan Żeromski. *W pięćdziesiątą rocznicę śmierci*, dz. cyt., s. 401-404, natomiast o znaczeniu powieści dla literatury polskiej okresu modernizmu zobacz: J. Paszek, dz. cyt., s. 229-257. Należy też zwrócić uwagę, iż część badaczy historii literatury wskazuje na silne osadzenie tej powieści Żeromskiego w estetyce młodopolskiej. J. Paszek na przykład ukazuje paralelność stylu w *Popiołach* i innych ważnych powieściach młodopolskich – w *Próchnie* i *Patubie* (por. J. Paszek, dz. cyt., s. 235-253).

¹⁹ I. Matuszewski, *Żeromski i „Popioły”*, 1904, nr 20-23.

²⁰ Tamże, nr 20.

szpicrutą młodzika za zuchwałą natarczywość, oddaje mu się teraz, wiedząc, że tej samej nocy kochanek może zawisnąć na szubienicy lub zginąć z ręki patrolujących żołnierzy²¹.

Zdaniem krytyka, uczuciowość poszczególnych bohaterów podkreśla antyteczne ujęcie rzeczywistości, któremu towarzyszą refleksje dotyczące także kwestii etycznych. Altruizm, zdaniem Matuszewskiego, łączy się w *Popiołach* nierozzerwalnie z brakiem jakiegokolwiek wiary czy trwałości zasad moralnych i dobra. Kończąc tę niezwykle pochlebną recenzję, Matuszewski jeszcze raz zaakcentował walory artystyczne dzieła, które „tętni od początku do końca życiem i drga poetyczną muzyką rozżarzonego uczucia”, jak i całej dotychczasowej twórczości Żeromskiego²².

Dla Matuszewskiego twórczość Żeromskiego to literatura formatu światowego, która umożliwi czytelnikowi obcowanie z wielką ideą oraz niezwykłym kunsztem literackim pisarza. Podsumowując wypowiedź, krytyk stwierdzał:

To, co Żeromski odgrzebał w księgach, dojrzał w życiu i oddał świadomie, ma bez wątpienia wielką wartość; to jednak, co pod wpływem zetknięcia się z faktami zbudziło się bezwiednie, żywiłowo w jego duszy i ujęte w nadzwyczaj artystyczną formę, wzrusza nas dzisiaj do głębi – ma wartość stokroć większą²³.

Matuszewski w „Tygodniku Ilustrowanym” do tematyki twórczości Stefana Żeromskiego powracał jeszcze kilkakrotnie, między innymi w 1906 roku, kiedy to zrecenzował *Powieść o Udatym Walgierzu*, podkreślając przede wszystkim mroczny nastrój opowieści, niepowtarzalny klimat utworu, średniowieczny gotycyzm i tragizm głównych postaci²⁴. Krytyk skupił się przede wszystkim na kunszcie

²¹ Tamże, nr 22. Na związki wątków erotycznych powieści Żeromskiego z poetyką modernistyczną wskazuje Wojciech Gutowski. Badacz podkreśla, iż połączenie zmysłowości z romantyczną namiętnością jest jednym z ważniejszych elementów *mlodopolskiej religii miłości* (W. Gutowski, *Nagie dusze i maski*, Kraków 1997, s. 283 i nast.). Głównie zbliżenie miłości do religii czy mitu jest jedną z głównych cech obrazów erotycznych Żeromskiego:

Oto jeden z głównych paradoksów twórczości Żeromskiego: pisarz łatwo absolutyzował i mitologizował erotyzm, tworzył mit egzystencjalny, konkurencyjny wobec mitów narodowo-społecznych, a zarazem – jak przystało na pisarza-społecznika – dezawuował sens „rozkoszy” na rzecz wartości „pracy i obowiązku”

– Tamże, s. 299. Na temat erotyzmu w *Popiołach* patrz: H. Markiewicz, *Postowie*, w: S. Żeromski, *Popioły*, Warszawa 1967, t. III, s. 337-338, A. Hutnikiewicz, *Żeromski i naturalizm*, Toruń 1956, s. 114-116.

²² Tamże, nr 23. Do artykułu Matuszewskiego i opinii w nim zawartych wracało wielu badaczy twórczości Żeromskiego, w tym E. Łoch (*Szkice o twórczości Stefana Żeromskiego*, Lublin 2008, s. 11-16, 169) oraz S. Eile (S. Eile, *Alogiczność i przypadek w prozie Żeromskiego*, w: S. Żeromski. *W pięćdziesiąt rocznicę zgonu*, dz. cyt., s. 122).

²³ Tamże. Na temat *Popiołów* zobacz: S. Zabierowski, *Ze studiów nad Żeromskim*. „Popioły”, Wrocław 1981, J. Paszek, *Tekst i styl „Popiołów”*, Wrocław 1992.

²⁴ I. Matuszewski, *Poemat prozą Żeromskiego „Powieść o Udatym Walgierzu”*, 1906, nr 36-37. Na artykuł Matuszewskiego powołuje się w swojej pracy E. Łoch (dz. cyt., s. 177).

stylistycznym Żeromskiego, który potrafił oddać wiernie emocje, uczucia, dramatyzm i napięcie. Jednak idea, którą Matuszewski odnalazł w dziele, zdawała się być ważniejsza, niż sama warstwa artystyczna utworu. Otóż w tej opowieści z pogranicza historii i legendy krytyk dostrzegł metafizyczną koncepcję bólu, bólu, który choć przynosi cierpienie, oczyszcza także ducha, hartuje go i uszlachetnia. Od takiej interpretacji bardzo blisko już do romantycznej wizji Juliusza Słowackiego, zawartej w *Królu-Duchu*²⁵.

Ignacego Matuszewskiego należy uznać bez wątpienia za jednego z baczniejszych obserwatorów polskiego życia literackiego przełomu XIX i XX wieku. W szczególności żywiłowo reagował właśnie na twórczość Żeromskiego, którego uważał za największy talent prozatorski polskiego modernizmu. Temu zainteresowaniu dawał wyraz w licznych wypowiedziach publicystycznych, zwłaszcza w recenzjach, ogłaszanych nie tylko na łamach „Tygodnika Ilustrowanego”, po rozstaniu się z pismem spółki Gebethnera i Wolffa równie aktywnie uczestniczył z życiu krytycznoliterackim Warszawy. Większość z tekstów poświęconych Żeromskiemu w późniejszym czasie została zebrana i wydana w pośmiertnym tomie zatytułowanym *Studia o Żeromskim i Wyspiańskim* (Warszawa 1921).

Wypowiadając się na temat *Dziejów grzechu*, skądinąd najbardziej chyba kontrowersyjnego dzieła Żeromskiego, Matuszewski przede wszystkim starał się, w przeciwieństwie do swoich poprzedników, spojrzeć na nie obiektywnie i niejako z konieczności stanął w jego obronie. Zaczynając swój wywód, publicysta stwierdzał:

Po wyjściu dzieła w formie książkowej posypały się oceny w pismach i rozbiory z katedry publicznej, motywowane, mniej lub więcej ściśle, ale przeważnie zabarwione pewną namiętą stronnością, przekraczającą granice czysto artystycznego subiektywizmu, stanowiącego nieunikniony czynnik każdej analizy krytycznej. Mało kto zdobył się na ogarnięcie całości, a prawie każdy chwycił pewien uderzający go specjalnie moment romansu i, rozdawszy ów szczegół do olbrzymich rozmiarów, utożsamiał otrzymane w tak jednostronny sposób wrażenie z impresją krytyczną we właściwym tego słowa znaczeniu. Dla jednego więc *Dzieje grzechu* – to „pornografia”, dla drugiego – to ewangelia przebaczenia i litości. Inni widzieli w romansie apoteozę siły, a nie brak i takich, którzy uważali utwór Żeromskiego za pracę o charakterze tendencyjno-

²⁵ Na temat związków Stefana Żeromskiego z polskim romantyzmem patrz: S. Zabierowski, *Twórca „Popiołów” wobec Mickiewicza*, w: *Stefan Żeromski. W pięćdziesiątą rocznicę śmierci*, s. 205-226.; S. Makowski, *Zygmunt Krasiński w świadomości pisarskiej Stefana Żeromskiego*, w: *Żeromski i Reymont*, pod red. J. Detki, Warszawa 1978, s. 7-34; E. Łoch, dz. cyt., s. 29-57. Należy jednak pamiętać, że dla Matuszewskiego istotną była twórczość mistyczna Słowackiego z *Królem-Duchem* na czele, dla Żeromskiego – nie. Twórczość Słowackiego była dla autora *Ludzi bezdomnych* wzorcem uczuciowo-obyczajowym; odrzucając jednak mistycyzm oraz ironię, zwracał się ku dziełom takim, jak *Grób Agamemnona*, *Lilla Weneda* czy *Kordian*. Por. S. Makowski, *Żeromski wobec dziedzictwa Słowackiego*, w: *Żeromski i Reymont*, dz. cyt., s. 35-91.

agitacyjnym. W oczach pewnej grupy Żeromski jest zdeprawowanym „sadystą” i „masochistą”; zdaniem innych apostołem wszechmiłości i altruizmu²⁶.

W związku z powyższym, krytyk po raz kolejny musiał występować w obrobie talentu pisarza, oskarżanego publicznie o niemoralność i szerzenie pornografii. Matuszewski podjął się próby uchwycenia złożoności dzieła Żeromskiego, z braku bowiem takiego właśnie podejścia, zdaniem badacza, wynikały tak żywiołowe i sprzeczne reakcje polskiego środowiska literackiego oraz czytelniczego. W omawianej recenzji pierwszego wydania *Dziejów grzechu* pisał:

O ile mogłem zauważyć, większość sądów, zwłaszcza niezyczliwych, zwraca się przeciwko treści romansu. Ale ci, których oburza „treść”, nie zdają sobie sprawy z tego, że właśnie owo gwałtowne oburzenie jest mimowolnym holdem dla talentu pisarza, co obłókł opowieść o zdarzeniu, nie powszednim może, ale także i nie należącym do wyjątkowych, w kształty niesłychanie plastyczne i wyraziste²⁷.

Umiejętność obserwacji i reagowania na rzeczywistość oraz niezwykły kunszt artystyczny to te cechy Żeromskiego, które Matuszewski cenił zawsze najbardziej. Dla publicysty kolejna powieść jest potwierdzeniem tezy, iż Żeromski to wielki pisarz, ale także i wielki artysta, udowadniający każdym swym dziełem nie tylko genialną wyobraźnię, ale i umiejętność komponowania utworu. Występując przeciwko obiegowym opiniom o pisarzu i jego najnowszym dziele, krytyk stwierdzał:

Dziwna to rzecz, że zmuszony jestem udowadniać fakt, który zdawał się nie podlegać wątpliwości, ale cóż zrobić, kiedy dawno nie zdarzyło mi się czytać tylu niedorzecznych – muszę, niestety, zatrzymać ten wyraz – recenzji i krytyk, jak po ukazaniu się *Dziejów grzechu!*...²⁸.

Właśnie strona formalna powieści dowodziła kunsztu artystycznego Żeromskiego. Modernistyczna w formie warstwa językowa oraz głęboki problem moralny jako temat dzieła to główne przyczyny tak entuzjastycznej recenzji i oceny Matuszewskiego.

Omawiając *Dzieje grzechu*, a zwłaszcza wnikliwie analizując postać Ewy, powoływał się na literackie sądy Gustawa Flauberta i przywoływał *Króla-Ducha* oraz *Fausta*, ponieważ dla badacza zło ukazane w powieści jest tą samą metafizyczną siłą, której istotę próbował uchwycić romantyzm. Seksualność i animalizm bohaterki powieści Żeromskiego, o których pisał, były w tym ogólnokulturowym ujęciu

²⁶ I. Matuszewski, *Żeromski i dzieje grzechu*, w: tenże, *Studia o Żeromskim i Wyspiańskim*, Warszawa 1921, s. 60.

²⁷ Tamże, s. 62.

²⁸ Tamże, s. 73-74

odzwierciedleniem odwiecznej walki Arymana i Ormuzda. Wpisywał więc *Dzieje grzechu* w szerszy, ogólnoludzki i metafizyczny kontekst, nie zgadzając się na purytańskie odczytania czy też filisterskie oburzenie części społeczeństwa polskiego. Kończąc wypowiedź na łamach warszawskiego „Sfinksa”, Matuszewski konkludował:

Emocje etyczne jednak przekraczają u Żeromskiego granice moralności zdawkowej, codziennej. Autor *Dziejów grzechu* ogarnia szersze horyzonty i stara się dotrzeć do jądra odwiecznego problemu o przyczynie zła i jego stosunku do dobra we wszechświecie. Złem jest nie tylko zbrodnia, grzech, ale i cierpienie, zasłużone, czy niezasłużone. Otóż ta sprawa najmocniej ze wszystkich wzrusza Żeromskiego i zjawiska, należące do tej kategorii, zajmują względnie najwięcej miejsca w tworzonym przez niego świecie²⁹.

Przywołanie postaci Arymana i Ormuzda jest niezwykle istotne dla zrozumienia podejścia Ignacego Matuszewskiego do twórczości Żeromskiego. W innym miejscu badacz pisał o typowym dla autora *Dziejów grzechu* manicheistycznym rozdzieleniu. Recenzując *Nawracanie Judasza* stwierdzał, iż dzieło to „stanowi niejako nowy etap rozwoju artysty, u którego zawsze pomiędzy myślą i sercem panowało pewne rozdzielenie manicheistyczne”³⁰.

Postaci Judyma i Nienaskiego były dla Matuszewskiego kluczowymi i niemal symbolicznymi w twórczości Żeromskiego. Nienaski jest traktowany jako naturalna ewolucja bohatera *Ludzi bezdomnych*, w nim także miały tkwić dwie istoty, jedna, poszukująca szczęścia osobistego, druga natomiast gotowa do poświęceń w imię dobra ogółu³¹. Z doktorem Judymem łączył badacz pierwszy okres twórczości artysty. Kilka lat po pierwodruku *Ludzi bezdomnych* pisał:

(...) w postępowaniu Judyma jednak jest coś chorobliwego, czuć tam jakieś histeryczne podrażnienie, które budzi wątpliwości, co do ewentualnych rezultatów działalności społecznej przeczulonego altruisty, depczącego serce najdroższej kobiety i odpychającego jej pomoc dlatego, że własne szczęście mogłoby z czasem osłabić w nim energię czynu ofiarnego czy ekspiacyjnego³².

I właśnie temu osłabieniu woli i energii przeciwstawiał badacz postać Nienaskiego, w której widział wcielenie takich wartości jak samoświadomość, wytrwałość i swoiście pojętą zuchwałość, która miała zapewnić mu osiągnięcie zamierzonych celów, a także nietzscheańską wolę mocy. Te dwa etapy w twórczości Żerom-

²⁹ Tamże, s. 75.

³⁰ I. Matuszewski, *Nowa powieść Żeromskiego*, w: tenże, *Studia o Żeromskim i Wyspiańskim*, s. 128.

³¹ Por. I. Matuszewski, tamże, s. 127.

³² I. Matuszewski, *Nawracanie Judasza*, w: tamże, s. 129.

skiego miały nakładać się na ewolucję tęsknot i celów społeczeństwa polskiego. Po raz kolejny więc w publicystyce Matuszewskiego powraca przekonanie o silnym związku bohaterów kreowanych przez artystę ze świadomością narodu polskiego. Pisarz ten najczęściej w publicystyce autora *Słowackiego i nowej sztuki* funkcjonuje właśnie jako wyraziciel zbiorowych tęsknot i pragnień, nawet tych nieświadomych.

Zarówno *Ludzie bezdomni*, jak i *Nawracanie Judasza* stają się w recepcji Matuszewskiego powieściami o szeroko pojętym i metafizycznym złu. Jednak o ile pierwsze dzieło, głównie dzięki postaci Korzeckiego, w swej wymowie nakłaniało do wyzwolenia owego zła, które miało się samoistnie przeistoczyć w dobro, o tyle *Nawracanie Judasza* prezentowało postawę nową, aktywną, dążącą do jego przezwyciężenia, Żeromski prezentował tu walkę „z szatanem we wszelkich jego inkarnacjach duchowych, cielesnych, indywidualnych i społecznych”³³.

Kończąc swą wypowiedź, Matuszewski pisał:

Synteza rozumu i serca, wiedzy, moralności i sztuki – oto do czego dochodzi Żeromski po latach łamania się z samym sobą i zgłębiania problemu zła, walczącego z dobrem na świecie³⁴.

Nawracanie Judasza i *Zamięć* stanowiły dla krytyka literackiego dowód tak na silne zaangażowanie pisarza w kwestie społeczne i moralne, jak i na niezwyklej kunszt artystyczny. Podkreślał zwłaszcza umiejętność ukazywania złożoności psychiki postaci, a także świata, które najczęściej konstruowane były antytetycznie. W *Zamięci* to przede wszystkim starcie dwóch dusz, jak pisał Matuszewski, męskiej i kobiecej. Pomimo iż:

Żeromski jest powieściopisarzem społecznym i patriotycznym, a nawet wpada niekiedy, mówiąc o tych sprawach, w tendencyjność (...), a (...) w swojej ciekawej ideologii metafizycznej wije się i łamie, nie mogąc dojść do jednolitości (...), to jednak (...) jest znakomitym obserwatorem życia w ogóle i wnika w tajniki duszy ludzkiej intuicyjnie bardzo głęboko, wydobywając z niej utajone okruchy zła i dobra, wzniosłości i nikczemności: w tym wszystkim jest mistrzem nie lada. Ale obok tego, w polskiej literaturze zwłaszcza, mało kto umiał wznieść się tak wysoko ponad szablonowość w traktowaniu spraw erotycznych, jak autor *Zamięci*, i mało kto zdołał stworzyć taki tłum żywych, oryginalnych i interesujących postaci kobiecych³⁵.

Redakcja „Tygodnika Ilustrowanego”, dzięki osobie Ignacego Matuszewskiego, skłaniała się w latach 1898–1907 ku modernistycznej interpretacji twórczości

³³ I. Matuszewski, *Nowa powieść Żeromskiego*, w: tamże, s. 129.

³⁴ Tamże, s. 137.

³⁵ I. Matuszewski, *Zamięć Stefana Żeromskiego*, tamże, s. 137.

Żeromskiego. Artykuły Matuszewskiego korespondowały z wypowiedziami innych krytyków epoki modernizmu, na przykład Brzozowskiego³⁶, Feldmana³⁷, Potockiego, ale także nawiązywały do opinii badaczy, związanych z estetyką pozytywizmu, w tym Piotra Chmielowskiego³⁸, czy wyrażających opinie środowisk konserwatywnych (Teodor Jeske-Choiński)³⁹.

Ten swego rodzaju eklektyzm krytycznoliteracki badacza doskonale wpisywał się w politykę wydawniczą firmy Gebethner i Wolff, ale równocześnie ułatwiał odbiór twórczości Żeromskiego tym czytelnikom, którzy nową sztukę traktowali z dystansem lub niechęcią. Redakcja „Tygodnika Ilustrowanego” nigdy nie zdecydowała się na odrzucenie tradycji literackiej na rzecz nowych prądów kulturowych.

Zbliżony stosunek do modernizmu, w tym i do Żeromskiego, zauważyć można w publicystyce Ignacego Matuszewskiego, dostrzegającego innowacyjność prozy autora *Popiołów*, ale jednocześnie wciąż odwołującego się do tradycji europejskiego romantyzmu, przez pryzmat którego też starał się ukazać pisarza, wpisując go w szerszy kontekst kulturowy i historycznoliteracki.

³⁶ S. Brzozowski, *Współczesne kierunki w literaturze polskiej wobec życia*, „Głos” 1903, nr 18.

³⁷ Najważniejszą wypowiedzią tego krytyka i historyka literatury na temat Żeromskiego były fragmenty poświęcone pisarzowi z tomu II pracy *Piśmiennictwo polskie 1880–1904*.

³⁸ Chodzi tutaj głównie o artykuły z „Kuriera Codziennego”: Z nowelistyki: S. Żeromski: „*Utwory powieściowe*”, 1899, nr 34, „*Ludzie bezdomni*” S. Żeromskiego, 1900, nr 101.

³⁹ T. Jeske-Choiński, S. Żeromski: „*Ludzie bezdomni*”, „*Kurier Warszawski*” 1900, nr 47.



Gustav Klimt, Portret Herminy Gallia, 1904

Maria Jolanta Olszewska

(Warszawa)

TWÓRCZOŚĆ STEFANA ŻEROMSKIEGO W KRYTYCZNYM ODBIORZE ADAMA GRZYMAŁY-SIEDLECKIEGO

Krytyka jest tak samo dziełem sztuki, jak powieść, dramat czy liryka¹.

Życie samo całego społeczeństwa polskiego stało się dla Żeromskiego [...] zagadnieniem osobistego [...] sumienia².

Kilka uwag ogólnych

Hans Robert Jauss postulował literaturoznawstwo ujęte jako historia oddziaływania i recepcji³. To czytelnik – według niego – miał być instancją nowej historii literatury. Nie oznacza to jednak, że badanie recepcji tekstów jest czynnością prostą i bezproblemową, polegającą tylko na mechanicznym zestawieniu faktograficznym⁴. Recepcja dzieła to studium jego konkretyzacji, czyli badanie napięć, jakie w określonych historycznych i literackich sytuacjach powstają pomiędzy dziełem (czy też grupą dzieł) a odbiorcami. Każdy z utworów ma zaprojektowanego od-

¹ A. Grzymała-Siedlecki, *Książka o krytyce* (Z. L. Zaleski, *La critique immediate*, Paris, „Mercure de France” 1934), „Kurier Warszawski” 1934, nr 252. Podkreślenie pochodzi od autora tekstu.

² S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski*, w: tenże, *Eseje i studia o literaturze*, pod red. H. Markiewicza, S. 2, Wrocław 1990, s. 976.

³ H. R. Jauss, *Czytelnik jako instancja nowej historii literatury*, przekł. K. Krzemieniowa, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 1, s. 319-339; tenże, *Historia literatury jako wyzwanie rzucone nauce o literaturze*, przekł. R. Handke, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4, s. 272-307; tenże, *Estetyka recepcji i komunikacja literacka*, przekł. B. Przybyłowska, w: *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*, red. H. Janaszek-Ivaničková, Warszawa 1991, s. 164-175. Istnieje wiele tekstów teoretycznych dotyczących tej kwestii uznanej przez badaczy za wartą dyskusji. Warto wskazać na tom: *Problemy odbioru i odbiorcy. Studia*, red. T. Bujnicki, J. Sławiński, Wrocław 1977, a z prac późniejszych: H. Markiewicz, *Dylematy historyka literatury*, w: *Nowe problemy metodologiczne literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz, J. Sławiński, Kraków 1991, s. 21-23; R. Handke, *Odbiór i odbiorcy w badaniach literackich na przykładzie recepcji „estetyki recepcji i oddziaływania”*, w: *Nowe problemy...*, s. 290-308.

⁴ Obszernie na ten temat wypowiada się M. Głowiński, *Konstrukcja recepcja*, w: tenże, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973, s. 215 i nn.

biorcę wirtualnego⁵. Ale odbiorca może zachować się w sposób niezamierzony, czyli wprowadzać do tekstu odmienne normy literackie, które z tych czy innych względów uważa za ważne, a które nie muszą pokrywać się z normami już w tym utworze działającymi.

Sroka gromadząca błyskotki nie wie nic o użytku, do jakiego służy ludziom guzik, spinka czy pokrywka metalowego pudełka. [...] Bywa niekiedy tak, że zapominamy gruntownie skąd wzięły się w nas różne przechylenia na rzecz takich, a nie innych zasad, rozstrzygnięć. Obcowanie z czyimiś dziełami nastawia naszą wewnętrzną wagę, na jej szale kładziemy zjawiska i idee, ale już nie pamiętając, kto je nam nastawił, czy, jak się utarło mówić, spychając to w podświadomość⁶.

Najczęściej wyłapujemy z tekstu tylko pojedyncze zdania lub zwroty, inne zaś pomijamy, czy też przechodzimy obok nich obojętnie, nie traktując dzieła danego pisarza całościowo. Często dzieło Żeromskiego używane jest do uzasadniania własnych stanowisk ideowych. Można powiedzieć, że pisarz staje się jakimś konstruktem wypełnianym przez różne treści, mniej lub bardziej akcydentalne, i przestaje być partnerem do myślenia i dialogu. Tym ciekawsze wydaje się ustalenie, kiedy, gdzie i w jakich okolicznościach pojawia się nazwisko Żeromskiego, kiedy na jego pisarstwo jest koniunktura itd.

A zatem, jak słusznie pisze Michał Głowiński, recepcja dzieła literackiego okazuje się sprawą niełatwą, wypadkową wielu czynników. Mają na nią wpływ momenty ściśle literackie – konstrukcja dzieła (typ narracji, fabuła i montaż poszczególnych jej sekwencji, bohater) będąca czynnikiem interpretacyjnym określającym jego recepcję, jak również te związane z sytuacją historyczną, w której przebiega. Odbiór musi zakładać istnienie kontekstu tak literackiego, jak i ogólnospołecznego. Ważną rolę w przypadku recepcji określonego tekstu odgrywa konwencja, która jest nie tylko zespołem tradycyjnie ustalonych reguł artystycznych, determinujących postępowanie twórcy i zachowanie odbiorców, ale również wiąże się z określoną sferą wartości – stanowi zespół dyrektyw aksjologicznych. „Przyjęcie danej konwencji, zwłaszcza takiej, która już się utrwaliła i głęboko zakotwiczyła w świadomości twórców i – przede wszystkim – odbiorców, jest aprobatą znajdującego się u jej podstaw systemu wartości. To właśnie stanowi jeden z najistotniejszych warunków porozumienia z czytelnikiem”⁷. Konwencja stanowi dla odbiorcy ważny sygnał, z jakimi wartościami powinien wiązać wypowiedź i w związku z tym, jaki sens ma jej przypisać. Problem wyobrażeń artystycznych odbiorców

⁵ Tamże, s. 215-216.

⁶ Cz. Miłosz, *Człowiek wśród skorpionów*, Warszawa 1982, s. 58, 59.

⁷ M. Głowiński, dz. cyt., s. 217.

i wyznawanych przez nich świadomie lub nie systemów wartości nie pozostaje bez wpływu na odbiór danych tekstów.

Potwierdzeniem wszelkich opisanych tu trudności jest historia recepcji niektórych pisarzy⁸. Prawdziwym wyzwaniem dla badacza okazuje się historia recepcji twórczości Żeromskiego. Badacz skazany jest na poruszanie się w prawdziwym gąszczu czy labiryncie informacji⁹. We *Wstępie* do pracy *Żeromski. Z dziejów recepcji twórczości* Zdzisław Adamczyk zwraca uwagę, że:

Losy twórczości Stefana Żeromskiego, jej społeczny odbiór, zasięg i intensywność oddziaływania i na sam rozwój literatury, i na życie umysłowe w Polsce – nieraz już były przedmiotem historycznoliterackich dociekań i publicystycznych refleksji. Bo też i jest czego dociekać. **Recepcja twórczości Żeromskiego to zjawisko w dziejach naszej kultury wyjątkowe i jedyne w swoim rodzaju**, zarówno ze względu na mnogość różnorodnych opinii o jego utworach, oraz innych przekazów świadczących o roli, jaką odgrywały one w życiu kilku pokoleń Polaków, jak również z uwagi na bardzo złożony, a niekiedy i dramatyczny charakter tej recepcji [podkreśl. – M. J. O.]¹⁰.

Niekończące się, często przechodzące w ostre spory, dyskusje wokół różnie czytanego i ocenianego dzieła autora *Ludzi bezdomnych*, uznanego za jednego z najwybitniejszych przedstawicieli literatury polskiej tego okresu, jak również za autorytet moralny dla kilku pokoleń Polaków, są próbą interpretacji tych dzieł, ale również często stają się czymś więcej. Śledząc dzieje recepcji tekstów pisarza szybko okazuje się, że jego dzieło nie jest zjawiskiem łatwym w odbiorze i dającym się odczytać w sposób jednoznaczny. „Jego utwory były wyzwaniem rzuconym zastanej obyczajowości i historiozofii, rozbijały różne mity i stereotypy myślowe, naruszały rozliczne narodowe „tabu”, przypominały sprawy, o których wolano nie myśleć i nie pamiętać”¹¹. Ataki na pisarza były na tyle silne i zjadliwe, że nosił się on nawet z myślą o rezygnacji nie tylko z wystąpień publicznych, ale również porzucenia pracy pisarskiej. Pisał, że jest „zraniony” „rozmaitymi napaściami, tendencyjnie urządzanymi obławami, a nade wszystko faktem, że rozmaite brudne i cuchnące łapy rewidują raz wraz moją duszę z delikatnością i cnotą żandar-mów”¹².

⁸ Zagadnienie to obszernie prezentuje M. Sadlik, *Wstęp*, do: „Zawołajcie mnie z powrotem tą mową moją własną...”. *Z dziejów recepcji twórczości Stanisława Wyspiańskiego 1898–1957*, Kraków 2009, s. 9–24. Przypomina, że w polu zainteresowań literaturoznawców znalazła się recepcja dzieł między innymi Jana Kochanowskiego, wielkich romantyków, H. Sienkiewicza, B. Prusa, S. Żeromskiego, S. Wyspiańskiego, S. Przybyszewskiego, S. Brzozowskiego, Z. Kossak-Szczuckiej.

⁹ S. Eile, *Legenda Żeromskiego. Recepcja twórczości pisarza w latach 1892–1926*, Kraków 1965; *Żeromski. Z dziejów recepcji twórczości 1895–1964*, wybór tekstów i wstęp Z. J. Adamczyk, Warszawa 1975.

¹⁰ Z. J. Adamczyk, *Wstęp*, do: *Żeromski. Z dziejów recepcji twórczości 1895–1964*, dz. cyt., s. 9.

¹¹ Tenże, s. 16.

¹² Cyt. za: *Stefan Żeromski. Kalendarz życia i twórczości*, oprac. S. Kasztelowicz i S. Eile, Kraków 1961, s. 285.

Wypowiedzi na temat jego dzieła, pochodzące z różnych kręgów społecznych, można potraktować jako rodzaj zwierciadła, w którym przeglądamy się całe pokolenia polskiej inteligencji i nie tylko inteligencji¹³.

Kilka słów o krytyce literackiej

Teksty krytyczne na temat dzieł Żeromskiego powstają wtedy, gdy krytyka literacka była już zjawiskiem społecznie zauważalnym i kulturowo ważnym, wielonurtowym, przez swą złożoność i niejednorodność nie dającym się podporządkować jednoznaczny klasyfikacjom¹⁴. Coraz wyraźniej wyodrębniła się i kształtowała jako dyscyplina samodzielna o skonkretyzowanych funkcjach w życiu społecznym i literackim, świadoma swych środków i celowości użycia własnego języka krytycznoliterackiego, posiadającego własny słownik (terminy, pojęcia) i zespół reguł ich łączliwości. Tak wykształcony język krytyczny stawał się nośnikiem ważnego dla dyskursu krytycznego wartościowania¹⁵.

Krytyka wychodzi poza dokument ówczesnej świadomości literackiej i życia literackiego, stając się świadectwem tego, co i jak myślano o literaturze, zapisem tego, jak przebiegała recepcja twórczości danego pisarza¹⁶. A zatem dokumentuje to, co o danym pisarzu myślano i jak oceniano jego dzieła. Stanowi zapis sposobów czytania i świadectwo odbioru¹⁷. Dlatego „badacza krytyki literackiej zajmuje to głównie, jakiego typu jest ona dyskursem. Innymi słowy, centralnym przedmiotem jego dociekań jest tekst krytyczny”¹⁸. Trzeba pamiętać o tym, że jest to czas, kiedy krytyka literacka intensywnie współtworzyła ruch literacki. Można powiedzieć, że stała się rodzajem języka komplementarnego wobec języka utworów literackich.

[To] właśnie krytycy – jak pisze Michał Głowiński – nadali myślowy kształt życiu literackiemu epoki, to oni je spopularyzowali. [...] To krytyka właśnie wypracowała i narzuciła współczesnym styl myślenia o literaturze, to ona wypracowała język, który pozwalał o niej mówić. [...] stosunkowo szybko wypracowała ona literacki kanon swo-

¹³ A. Kłosowska, *Potoczny odbiór literatury na przykładzie utworów Żeromskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1, s. 65-91.

¹⁴ Tej problematyce obszerne studium poświęca E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*, Wrocław 1988, s. 5; por. E. Gaworska, E. Ilnatowicz, W. Klemm, *Problematyka przełomu w badaniach nad krytyką literacką końca XIX wieku*, w: *Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku*, pod red. T. Bujnickiego i J. Maciejewskiego, Wrocław 1986.

¹⁵ Na ten temat traktuje szereg prac J. Sławińskiego, *Krytyka literacka jako przedmiot badań historycznoliterackich*, w: *Badania nad krytyką literacką*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1974.

¹⁶ M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997, s. 9.

¹⁷ Tamże, s. 8-9.

¹⁸ Tamże, s. 11.

jej epoki, w sposób mniej lub bardziej spontaniczny ustaliła hierarchię pisarzy i ułożyła spis dzieł, uznawanych nie tylko za reprezentatywne, ale także wartościowe¹⁹.

W ten wypracowany przez krytyków „kapitał interpretacyjny” (termin Michała Głowińskiego), trud zbiorowy, wpisuje się również działalność krytyczna Adama Grzymały-Siedleckiego (1876–1967) krytyka literackiego i teatralnego, prozaika, dramaturga, którego działalność przypada na kilka dekad literackich²⁰. Ze względu na różne okresy jego działalności i stopień zaangażowania politycznego – w dwudziestolecie międzywojennym był aktywnym działaczem endeckim – w niniejszym artykule interesują mnie tylko teksty poświęcone Żeromskiemu do czasu odzyskania niepodległości. Siedlecki obok Romana Dmowskiego, Jana Balickiego, Ludwika Popławskiego należał do grona Narodowej Demokracji. W swych pismach reprezentował stanowisko „nowoczesnej” prawicy. Warto wspomnieć, że wraz z nim w endeckim Związku Pisarzy „Orla Białego” działali także Aleksander Świętochowski, Józef Weysenhoff, Władysław Rabski, Władysław St. Reymont i Włodzimierz Perzyński. Po roku 1926 Siedlecki zwalczał sanację. Wzorcem dla niego na zawsze pozostała Wielkopolska, traktowana przez niego jako przestrzeń szczególna – przestrzeń pracy organicznej, będącej dlań fundamentem patriotyzmu.

Adwersarz Żeromskiego – Adam Grzymała-Siedlecki

Na wstępie od razu warto zastrzec, że dokonując rekonstrukcji języka krytycznoliterackiego, nie ograniczamy się tylko do analizy samego dyskursu krytycznego czy do zaprezentowania przedstawionych tam idei, ważny jest kontekst tych wypowiedzi. Siedlecki wraz z Żeromskim należą do tych twórców, których biografia i twórczość dobrze wpisują się w przestrzeń formacji XX-wiecznej, rozumianej w kategoriach kulturowych jako wspólnota humanistyczna wyodrębniająca się z większej historycznej całości²¹. Ponieważ o jedności formacji świadczą nie

¹⁹ Tamże, s. 151-152.

²⁰ Obszernie biografię Siedleckiego omawia J. Konieczny. Wychowywał się w rodzinie patriotycznej. Był synem powstańca z roku 1863. Za czynny udział w pracach kółka samokształceniowego podczas nauki w warszawskiej Szkole Wawelberga i Rotwanda został aresztowany i osadzony w Cytadeli. Akcje oświatowe prowadzone przez ugrupowania związane z Ligą Narodowa były zakrojone na dość szeroką skalę. Był wykształcony – ukończył studia matematyczne i humanistyczne w Uniwersytecie Jagiellońskim, a w r. 1902 przebywał we Włoszech. Był redaktorem w wielu pismach, prowadził działalność oświatową, wykładał w krakowskim Uniwersytecie Ludowym, a w Warszawie uczestniczył w pracach konspiracyjnych zespołów samokształceniowych.

²¹ J. Maciejewski, *Miejsce pozytywizmu polskiego w XIX-wiecznej formacji kulturowej*, w: *Pozytywizm. Języki epoki*, pod red. G. Borkowskiej i J. Maciejewskiego, Warszawa 2001, s. 11-39; por. R. Nycz, *Kilka*

tylko wspólne wartości, ale również spory ideowe toczone w jej łonie, które ją dzieliły ze względu na różne, nie zawsze satysfakcjonujące wszystkich wypowiedzi, ale także łączą ze względu na przedmiot sporu, interesującego przedstawicieli tej właśnie formacji. Dlatego zarówno Żeromski, jak i Siedlecki mogliby powiedzieć o sobie, że: „jesteśmy wszyscy zwolennikami tego samego prądu, choć się w odcieniach przekonań różnimy”²². W swej twórczości musieli oni odpowiedzieć na pytania stawiane przez epokę. A dotyczyły one głównie kwestii niepodległościowych i sprawy wyzwolenia socjalnego klas uciskanych. Inteligent-radykał i inteligent-nacjonalista mieli wspólne dzieciństwo i młodość, później ich drogi zdecydowanie się rozchodziły. Narastały ostre różnice światopoglądowe, mentalne, polityczne i etyczne.

To różne przeświadczenia o hierarchii ważności najbardziej poróżniło te dwie, przeciwstawne sobie ideowo orientacje. Inne w przypadku każdej z nich było rozumienie takich fundamentalnych kwestii jak patriotyzm czy społecznictwo, powstanie czy rewolucja, bo inne były przyjmowane przez nich założenia etyczne, tak jak inne były motywacje, inna hierarchia wartości, styl działania i cele. A zatem patriotyzm w obu przypadkach oznaczał coś odmiennego²³. Siedlecki związany był ideowo z Narodową Demokracją. Koncepcja literatury przez niego głoszona była związana z programem tej orientacji. Jego postawę twórczą cechowała wrażliwość na nieustannie zmieniającą się rzeczywistość, podatność na obserwację zjawisk społecznych oraz na wszelkie nowości naukowe i literackie. Siedlecki, deklarując patriotyzm o zabarwieniu nacjonalistycznym, uznając ideały sarmackie i rycerskie, bliższy był zasadom „etyki chrześcijańskiej” niż „etyki narodowej”, którą promował Roman Dmowski w XX-leciu międzywojennym²⁴.

Siedlecki rekomendowany był zatem jako zwolennik kierunku narodowego w literaturze i tradycji moralnej, krytyk i pisarz, obdarzony wrażliwością sumienia i przepelniony obywatelską troską o naród. Swymi wypowiedziami z powodzeniem wpisywał się w coraz bardziej od lat 80. XIX wieku aktywizujący się nurt patriotyczny, antyugodowy, stawiający sobie za cel niepodległość, czego w literaturze potwierdzeniem są powstałe z ducha narodowego sienkiewiczowska *Trylogia*, *Nad Niemnem* Elizy Orzeszkowej i *Lalka* Bolesława Prusa. Wtedy to „rozbudzenie ideowe społeczeństwa w skali masowej wyrażało się w zachłannej lekturze powieści i w dość nieokreślonych westchnieniach patriotycznych”²⁵. „Uczucia patriotyczne były faktem społecznym i żaden rozsądek ani ostrożność nie mogły

uwag o literackiej formacji modernistycznej, w: tenże, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 9-42.

²² T. Jeske-Choiński, *Pozytywizm warszawski i jego główni przedstawiciele*, Warszawa 1885, s. 97.

²³ B. Cywiński, *Rodowody niepokornych*, Paris 1985, s. 296-298.

²⁴ Co nie oznacza, że należałoby mówić tu o nacjonalizmie katolickim w tym sensie, w jakim używa go Bogumił Grott w *Nacjonalizmie chrześcijańskim*, wyd. 3 uzup., Krzeszowice 2006, s. 12 i nn.

²⁵ B. Cywiński, dz. cyt., s. 250. W pracy dobrze opisane są początki narodzin narodowej demokracji.

ich zgasić, a co najwyżej sprawiły, że patriotyzm odrzucany jako pozytywne dążenie, stawał się zepchniętym w podświadomość kompleksem. Narodowcy przywracali mu wartość idei, która może się realizować w działaniu”²⁶. Poza tym w tym okresie socjalizm pomijał prawie zupełnie kwestię niepodległości Polski, podnosząc głównie sprawę wyzwolenia socjalnego klas uciskanych.

To tłumaczy w nurcie narodowym niemal zupełną wyłączość narodowców spod znaku Ligi Narodowej, dobrze zorganizowanej i programowo podnoszącej znaczenie działań nie rewolucyjnych, tylko wychowawczych i formacyjnych²⁷. Ważne w tych programach były założenia etyczno-społeczne. Siedlecki przynależał zatem do tej formacji, która miała swe silne zakorzenienie w tradycji postrzeganej aktywistycznie z akcentowaniem dumy narodowej i obecnymi w niej elementami chrześcijańskich zasad etyki społecznej²⁸. Podobnie jak bliscy mu ideowo narodowcy z tego okresu, odchodził od rozumienia tego pojęcia w kategoriach przesadnego przywiązania do narodowej zbiorowości oraz od etyki siły i przemocy dla dobra państwa na rzecz nacjonalizmu aktywistycznego, obywatelskiego, bliższego pojęciu patriotycznej świadomości, docenienia znaczenia solidarności grupowej – wspólnoty etniczno – religijnej opartej o więzy naturalne, co w przypadku Siedleckiego ściśle wiązało się z podejmowaną przez niego nieustannie kwestią rodzimości i cudzoziemszczyzny (ważny jego tekst *Siła cywilizacyjna Polski*)²⁹. A to pozwoliło nadać polskim dążeniom – jak pisał bliski mu ideowo Adam Mickiewicz – „charakter religijno-moralny”³⁰. Uzasadnienie ideologii przesuwane było w dziedzinę ponadracjonalną, czyli religijną lub rasową, co prowadzić musiało do absolutyzowania wyznawanej prawdy, a stąd blisko już było do czarnobiałego widzenia świata i postaw antyliberalistycznych.

Siedlecki eksponował w tej dyskusji ważne – jego zdaniem – nazwiska twórców, których dzieło ściśle łączyło się z życiem narodu. W jego rozumieniu naród jest podmiotem historii, opowiadającej przede wszystkim o wspólnotach złożonych z jednostek³¹. Traktował go jako twór naturalny o określonej substancjalności, jako wspólnotę skupioną wokół akceptowanych wartości, wspartą o więzy tradycjonalno-wspólnotowe, które jako najistotniejsze mają stanowić o państwie-

²⁶ Tamże, s. 271.

²⁷ Trzeba jednak mieć na uwadze ewolucję poglądów ideowych Ligi Narodowej i kierowanego przez nią Stronnictwa Narodowo-Demokratycznego w latach 1886-1914. Zagadnienie taktyki politycznej zaczynało być nadrzędne, co stanowiło źródło wielu rozczarowań wśród radykalnej inteligencji. Jest to zagadnienie dość skomplikowane i wymaga dogłębnego omówienia.

²⁸ B. Cywiński, dz. cyt., s. 294.

²⁹ E. Prokop-Janiec, *Literatura i nacjonalizm. Twórczość krytyczna Zygmunta Wasilewskiego*, Kraków 2004, s. 20.

³⁰ A. Mickiewicz, *Do Joachima Lelewela*. List z Drezna, 23 marca 1832, w: tenże, *Listy*, cz. II, *Dzieła*, t. XV, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1955, s. 17.

³¹ N. Bończa-Tomaszewski, *Źródła narodowości. Powstanie i rozwój polskiej świadomości w II połowie XIX i na początku XX wieku*, Wrocław 2006, s. 17.

ojczyźnie. Oznacza to, że tak rozumiany naród był dla Siedleckiego nadrzędną, aksjologiczną całością, ujawniającą swą trwałość i istotę w przestrzeni „długiego trwania”. Siłą łączącą ludzi w naród jest – według niego – religia, historia i tradycja, która przechowywane są w społecznej pamięci. Dla pisarza nie oznacza to jednak zamykania się na wpływy obce. Daleki był od ksenofobii. Tę koncepcję Siedlecki połączył z pojęciem plemienności, doceniając rolę absolutnego pierwiastka narodowości. Głosił zasadę, że naród jest tam, gdzie jest jego świadomość. Pod tym pojęciem rozumiał twórczy wysiłek ludzkiego umysłu, oparty na akcie akcesu do wspólnoty oraz przeżywaniu tej przynależności. Świadomość narodową uznawał zatem za fundament narodu, zgadzając się z tym stanowiskiem, według którego „tylko w świadomości naród zyskuje *dojrzałość*, właściwą sobie formę bytu. Bez świadomości naród pozbawiony jest tożsamości, pozostaje w stanie *uśpienia*, gdyż „jego istnienie jest w stadium bardziej potencjalnym niż rzeczywistym”³².

W kontekście tej koncepcji jasne staje się, dlaczego Siedlecki mocno promował literaturę opartą na solidarności z psychiką narodową, wsłuchaną – jak głosił – w rytm instynktów narodowych. Jego zdaniem pierwiastki rodzime jako elementy ładu i harmonii społecznej powinny przenikać do wszystkich dziedzin życia zbiorowego. Wzorzec stanowiła dla niego twórczość Jana Kochanowskiego, a w kolejnych epokach Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego Aleksandra Fredry (jego *Przedmowa do Trzy po trzy*, 1917, teksty z lat 1921–1926), Bolesława Prusa, Stanisława Wyspiańskiego, Władysława Reymonta (jego rozprawa poprzedzająca *Pisma Reymonta*, 1921), Adolfa Dygasińskiego i Józefa Weyssenhoffa. Im poświęcił większość wypowiedzi krytycznych. Oto ważna wypowiedź Siedleckiego na temat fenomenu dzieła Wyspiańskiego, pełniącego dla niego funkcje wzorcowe, dobrze obrazująca poglądy krytyka na temat literatury i uzasadniająca jego wybory ideowo-artystyczne. Według Siedleckiego, autor *Wesela*: „nie byłby [...] napisał ani jednego utworu, gdyby nie n a r o d o w e w nim wołanie, gdyby nie obywatelska niejako potrzeba wypowiedzenia się w sprawach Polski, w tym zagadnieniu »być czy też nie być«, jakie stawało przed sumieniem każdego Polaka, żyjącego czasu niewoli” [podkreślenie – od Autora]³³. A w innym miejscu dodawał, że cała twórczość Wyspiańskiego była służbą narodowi i Ojczyźnie³⁴. Autor *Wesela* – według Siedleckiego – chciał zmienić nie literaturę tylko dusze Polaków – udoskonalić polską duszę.

Z prozaików najbliżej Wyspiańskiego sytuował się – jego zdaniem – Bolesław Prus, który znakomicie potrafił wykorzystać formę powieściową do spełniania zadań społeczno-narodowych i dzięki temu w pełni zrealizować myśl obywatelską

³² N. Bończa-Tomaszewski, dz. cyt., s. 19.

³³ A. Grzymała-Siedlecki, *Stanisław Wyspiański*, „*Tęcza*” 1927, z. 2.

³⁴ Tenże, *Wyspiański w służbie Ojczyzny*, „*Kurier Poznański*” 1927, nr 543.

dającą podstawy dla moralnego istnienia narodu. Głównego kontynuatora dzieła Prusa upatrywał w pisarstwie Reymonta, nazwanego przez siebie „epikiem polskiej energii zbiorowej”, „różdżkarzem szukającym zdrowia i energii w pokładach plemiennych”.

Zawsze trzeźwo myślący Siedlecki, realista i pragmatyk, do końca pozostał wierny przekonaniu o wartości myśli użytecznej w duchu polskiego pozytywizmu. To tłumaczy, dlaczego z taką konsekwencją zwalczał wszelkie polityczne mrzonki, utopie, mity i legendy w imię realnego odczuwania tradycji. Nie miał przekonania co do polskiego wybraństwa i posłannictwa dziejowego, widząc w tym truciznę dla polskiej duszy. Podsumowując te rozważania, trzeba stwierdzić, że Siedlecki za najwybitniejszego przedstawiciela kultury polskiej uznał Wyspiańskiego³⁵. Pomimo uznania dla nowatorskich poczynań, na marginesie literatury sytuował Przybyszewskiego³⁶.

W stosunku do Żeromskiego miał natomiast uczucia ambiwalentne.

W myśl założeń uprawianej przez Siedleckiego filozofii krytyki zasadnicze znaczenie dla jakości dyskursu krytycznego ma postawa krytyka, którego charakteryzuje określona wizja światopoglądowa i aksjologiczna. Swe pierwsze szkice literackie pisał w momencie, kiedy dopiero rodziła się koncepcja krytyki jako autonomicznej, twórczej i oryginalnej dziedziny literackiej. Nie pisał ich z dystansu czasowego, mając przed sobą zamknięte dzieło pisarzy młodopolskich, tylko na bieżąco, poświęcając je osobie żyjącej, twórcy współczesnemu, który nie powiedział jeszcze – według niego – swego ostatniego słowa, uznając go za partnera do dyskusji, choć nie zawsze te standardy były zachowane i często dialog zastępowała rozprawa z przeciwnikiem ideowym. Niewątpliwie całokształt działalności krytycznoliterackiej Siedleckiego oraz pojawiające się wzmianki autotematyczne dotyczące estetycznych celów krytyki, jak również samej literatury, jej zadań i funkcji, pozwalają zrekonstruować założenia i priorytety promowanej przez niego myśli krytycznej. Nie należał do krytyków pokroju Miriama czy Brzozowskiego, wypracowujących programy artystyczne i formułujących systemy postulatów literackich, był krytykiem „subiektywistą”, atakującym ideały ścisłości naukowej i wpływo-
gii, a u pisarzy najbardziej cenił szczerłość, autentyczność, „plemienność”, czyli przejawy polskiego charakteru³⁷. Jako krytyk literacki oscylował, podobnie jak Weysenhoff, pomiędzy romantyzmem, pozytywizmem a modernizmem, przy czym do końca nie utożsamiał się z żadnym z tych kierunków³⁸. Od krytyka do-

³⁵ J. Konieczny, *Twórczość krytycznoliteracka Adama Grzymały-Siedleckiego*, Poznań 1976, s. 56.

³⁶ Zob. A. Grzymała-Siedlecki, *Przybyszewski i Wyspiański*, „Kurier Warszawski” 1927, nr 337.

³⁷ J. Konieczny, dz. cyt., s. 27.

³⁸ J. Konieczny temu zagadnieniu poświęcił cały rozdział swej monografii – rozdz. II: *Próba rekonstrukcji świadomości estetycznej Grzymały*, s. 27-39.

magą się nie tylko emocjonalnego zaangażowania w sprawę, ale również rzetelnej wiedzy o świecie i kulturze, w tym wiedzy filozoficznej, oraz troski o „cywilizację literacką”.

W pierwszym okresie działalności literackiej Siedlecki związany był z różnymi redakcjami. Pracował w akademickim miesięczniku „Młodość”, w „Życiu”, „Museionie” (jako kierownik działu krytyki), „Krytyce”, „Sfinksie”, „Głosie Narodu” i w „Czasie”. Związany był także z wieloma redakcjami krakowskimi, lwowskimi i warszawskimi. Ważne teksty krytyczne publikował na łamach „Tygodnika Ilustrowanego”, którego w latach 1918–1920 był współredaktorem³⁹. Uważał, że pismo powinno być ponadpartyjne. Prace redakcyjne, co jest ważne w przypadku jego działalności twórczej, dzielił z pracą w teatrze. W Krakowie założył Teatr Ludowy. Pełniąc funkcje kierownicze w Teatrze Miejskim w Krakowie czy później w warszawskich „Rozmaitościach”, zawsze walczył o polski repertuar, promując sztuki Słowackiego i Fredry, a ze współczesnych twórców Wyspiańskiego, Lucjana Rydla, Karola Huberta Rostworowskiego, Adolfa Nowaczyńskiego czy Ludwika Morstina. Zgodnie z głoszonym przekonaniem że to, co dzieje się w literaturze, jest ważne i warte podjęcia dyskusji, uczynił ją przestrzenią dociekań i podstawą dla procedur wartościujących, będących istotnym, a często nadrzędnym komponentem jego dyskursów krytycznych⁴⁰. Tysiące zapisanych stron różnych wypowiedzi publicystycznych, szkiców, artykułów wstępnych, polemicznych i krytycznych, rozpraw historycznoliterackich, sprawozdań i recenzji z bieżącego życia kulturalnego, felietonów, jak również opowiadań, powieści i dramatów o tematyce współczesnej, świadczą o głębokim zaangażowaniu Siedleckiego we współczesność.

Taka postawa zaangażowania wpłynęła na kształt jego wypowiedzi krytycznych wpisujących się w ważny nurt, toczonych wtedy dyskusji na temat miejsca i funkcji literatury narodu pozbawionego własnej państwowości. Dla niego twórczość literacka powinna mieć wymiar narodowy i jednocześnie uniwersalny. Dlatego za tak ważne uznawał walory artystyczne tekstów. Wzorując się na estetyce Hipolita Taine’a, za wartościowe estetycznie uznawał dzieła logicznie i przejrzysto skomponowane. Przy ocenie dzieła brał pod uwagę również język utworów artystycznych. Ale w swych poglądach nigdy nie był zbyt nowatorski czy radykalny. Dlatego oponentom czasami wydawał się anachroniczny, a nawet irytujący w swych sądach literackich, mało podatny na zmiany, jakie zachodziły w sferze treści i formy w literaturze, sprawiający wrażenie bezkrytycznego wobec różnych form tradycjonalizmu. To poczucie odpowiedzialności za społeczeństwo łączył się

³⁹ Charakterystykę koncepcji sztuki i krytyki literatury omówił Adrian Kołtoniak. Zob. maszynopis pracy doktorskiej – tenże, *Oblicze literackie „Tygodnika Ilustrowanego” w latach 1898–1907*, napisanej pod kierunkiem J. Dąty, Gdańsk 2010.

⁴⁰ J. Konieczny, *Twórczość krytycznoliteracka Adama Grzymały-Siedleckiego*, dz. cyt.

z koncepcją dzieła literackiego jako czynu moralnego. Twórca – takiego był zdania – musi stać się głosem sumienia swego narodu. Dlatego Siedlecki wielokrotnie powtarzał, że literatura, głosząc wiarę w zwycięstwo dobra, powinna skłonić człowieka do postawy heroicznej, do walki ze złem w świecie.

Po roku 1907 w swych poczynaniach krytycznych Adam Grzymała skoncentrował się głównie na portrecie biograficzno-psychologicznym wywodzącym się z tradycji Ch. A. Sainte-Beuve'a i postrzegającym interesującego go pisarza jako indywidualność twórczą. Ulubionym twórcom poświęcił obszernie, sproblematyzowane studia literackie, realizujące podstawową dla niego formę krytyczną, jaką była bardzo popularna właśnie owa konwencja portretu literackiego, promującego przede wszystkim jednostki tworzące życie literackie⁴¹. Interesowało go dzieło, ale również sam twórca. Brał pod uwagę fakty biograficzne, próbował zrekonstruować jego osobowość, odkryć mechanizmy twórcze, moralne i psychologiczne uwarunkowania twórczości, zwracał też uwagę na wyróżniające tę twórczość rysy sztuki pisarskiej. Pisał o pracy krytyka w ważnej *Książce o krytyce*, który – według niego – ma za zadanie odszukać i wskazać w omawianym tekście wartości.

Koncepcją krytyki uprawianej przez Siedleckiego dobrze wpisuje się w konwencję epoki. Dzieło literackie, zgodnie z założeniami krytyki młodopolskiej, było nierozzerwalnie związane z autorem, stawało się szczególnie zapisaną duchową autobiografią twórcy⁴². Ekspresyjne rozumienie dzieła literackiego i łącząca się z nim empatia przez ówczesną krytykę zostały uznane za podstawowe elementy, które współtworzą dyskurs krytyczny, decydują o wyborze perspektywy, o kategoriach, w jakich się go opisuje, przesadzają o samym typie wyводу i trafnym doborze środków językowych⁴³. O dziele i jego autorze mówi się wtedy łącznie, czyli zgodnie z ekspresyjną estetyką epoki interesował go integralny poeta, który objawia się w konkretnym utworze.

Krytyk, oceniając dzieło, tak naprawdę oceniał bezpośrednio autora. W sumie każda recenzja musiała przekształcić się w wizerunek krytyczny danego pisarza. Dzieło literackie Siedlecki traktował zatem jako wytwór indywidualności twórcy, portret jego duszy, jako duchową autobiografią twórcy, jako akt konfesji, jako emanację narodowego ducha, w którym „dramat narodu czy dramat pokolenia, splata się nierozłącznie z o s o b i s t y m d r a m a t e m ”⁴⁴.

⁴¹ M. Głowiński, r. 7: *Portret literacki*, w: tenże, *Ekspresja...*, s. 128-141.

⁴² Tenże, r. 3: *Młodopolski ekspresywizm*, w: tenże, *Ekspresja...*, s. 28-62.

⁴³ Tenże, *Punkty wyjścia i ewolucje*, w: tenże, *Ekspresja...*, s. 13.

⁴⁴ A. Grzymała-Siedlecki, *Przybyszewski i Wyspiański*, w: tenże, *O twórczości Wyspiańskiego*, wybór i posł. A. Łempicka, Kraków 1970, s. 117.

Krytyk powinien umieć odkryć impulsy rządzące poetą w chwili tworzenia⁴⁵. W tym rozumieniu to ściśle sprzęgnięcie utworu i jego autora tworzy nową, estetyczną jakość. Dlatego w dyskursach z epoki, w tym także Siedleckiego, mamy do czynienia ze szczególnym tokiem wartościującym zarysowującym relacje pomiędzy czynnikami aksjologicznymi a elementami o charakterze problemowym i przedmiotowym⁴⁶. Ekspresyjnie pojmowany portret krytyczny przybierał wtedy kształt nie tylko wielkich rozpraw, ale również odnalazł realizację w recenzjach oraz portretowych w „studiach” i „szkicach”.

Siedlecki w stylu uprawiania krytycznego działania specjalnie nie wyróżniał się na tle ówczesnej krytyki. Wyznawana przez niego „przedmiotowość” miała chronić dyskurs krytyczny przed pokusą „impresyjności”, czyli chęcią prezentacji subiektywnych wrażeń, jakich dostarczała lektura utworów literackich. Ale jednocześnie to osoba krytyka, jego wykształcenie, kompetencje, postawa etyczna i erudycja – jego zdaniem – powinny stać się głównym gwarantem jakości i wiarygodności dyskursu krytycznego. W ten sposób zbliżał się do poglądów Piotra Chmielowskiego, który powtarzał, że: „krytyk powinien wchłonąć wiele z zewnątrz, a jednak nie zatracić swojej osobowości”⁴⁷. Stworzony przez pisarza styl krytyczny „odbija przemiany światopoglądowe, wewnętrzne cezury epoki widoczne [...] zarówno w programach krytyków, jak i formach ich wyrażania, udowadniając, że jest język ten systemem, który trzeba odczytać historycznie i kulturowo”⁴⁸. Natomiast promowaną „przedmiotowość”, rozumianą szeroko, utożsamianą z uczciwością badawczą i fachowością, łączył z postawą twórczą, mającą oparcie w przekonaniu, że krytyk nie tyle przedstawia, ile przede wszystkim wskazuje na właściwy wybór.

Także i on wykorzystywał streszczenie jako swoistą strukturę krytyczną, zwłaszcza przy omówieniu utworów operujących fabułą. Takie streszczenie, bliższe już parafrazie tekstu, gdzie zaczyna dominować perspektywa wewnętrzna, stanowiło nie tylko formę prezentacji tekstu, ale również jego interpretację, czyli szczególnie, nasycony ocenami komentarz do dzieła pisarza. Przy czym oceny pojawiające się w omówieniu nie zawsze wynikały z samego streszczenia, tylko raczej z podejmowanej problematyki ogólnej. Tym samym interpretacja najczęściej górowała tu nad informacją. „Podmiot krytyczny stawał się wyrazicielem i nosicielem pewnych reguł wartościowania, to ono właśnie organizowało jego dyskurs”⁴⁹.

⁴⁵ A. Grzymała-Siedlecki już na przedprożu XX-lecia międzywojennego uznał tę metodę za przestarzałą i się od niej odżegnywał. Zob. A. Grzymała-Siedlecki, *Przedmowa do drugiego wydania*, w: tenże, *Stanisław Wyspiański. Cechy i elementy jego twórczości*, Kraków 1909, s. 10.

⁴⁶ M. Głowiński, dz. cyt., s. 216.

⁴⁷ P. Chmielowski, *Krytyka*, w: tenże, *Poradnik dla samouków*, Warszawa 1899, cz. 2, str. 80-90; cyt. za: E. Paczoska, dz. cyt., s. 19.

⁴⁸ E. Paczoska, dz. cyt., s. 9.

⁴⁹ M. Głowiński, *Wartościowanie bezpośrednie i pośrednie*, w: tenże, *Ekspresja...*, s. 209.

W ten sposób wartościowanie stawało się tym problemem, wokół którego sytuował się dyskurs krytyczny, a formułowane przez krytyka opinie były tezami jawnie wartościującymi. W dodatku w analizach utworów Siedlecki koncentrował swą uwagę przede wszystkim na bohaterach, którzy stanowili główny przedmiot obserwacji, a ze sposobu ich konstrukcji starał się odczytać głębszy sens danego utworu⁵⁰. „To właśnie w bohaterze szukano klucza do sensów dzieła. Ujawniała się w tym niewątpliwie tradycyjna strona krytyki”⁵¹. Właściwie wzorcem dla krytyków przy ocenie pisarstwa pisarzy młodopolskich, w tym Siedleckiego, w dalszym ciągu pozostawała powieść realistyczna. Widoczny jest w jego dyskursie krytycznym brak narzędzi i terminologii do sprawnego opisanie modernistycznych tekstów. Wszystko to musiało prowadzić do różnych niekonsekwencji, czego Siedlecki nie uniknął, podobnie zresztą jak większość krytyków tego okresu.

A przy tym Siedlecki, podobnie jak wcześniej Włodzimierz Spasowicz, prawdopodobnie pod wpływem teorii Emile’a Hennequina, widzącego konieczność badania potencjalnych czytelników utworu, stał się zwolennikiem krytyki pragmatycznej, nastawionej na czytelnika, pełniącej funkcję pośrednika pomiędzy twórcą a czytelnikiem. Zresztą często publikował w prasie, jak chociażby w „Tygodniku Literackim”, który nie stawiał sobie za główny cel propagowania najnowszych prądów artystycznych. Zdaniem Siedleckiego, krytyk-sprawozdawca, a właściwie to współpracownik badaczy literatury, powinien wykazywać się świadomością, że pisze recenzję dla czytelnika, a nie dla autora, który nie potrzebuje konsultacji z krytykiem⁵². Stąd w jego wydaniu krytyka dzieł literackich miała zawsze charakter bardziej użyteczny i pragmatyczny, lecz mniej ambitny.

Ponieważ nacisk został położony przez Siedleckiego na impresywną funkcję literatury, to lansowana przez niego koncepcja krytyki musiała zbliżyć się do „krytyki – sumienia”, co nadało językowi krytycznemu jego dyskursów emocjonalny i wartościujący charakter. Podsumowując te rozważania na temat koncepcji dyskursu krytycznego Siedleckiego, można stwierdzić, że głoszone przez niego postulaty realizowania przez literaturę funkcji społecznych i nakierowania wypowiedzi krytycznej na odbiorcę sugerowały preferencję wzorców krytyki z czytelnym komentarzem ideologicznym. Dyskurs krytyczny w sposób bardziej czytelny eksponował idee, co zresztą nie pozostawało w sprzeczności z obowiązującym wtedy przekonaniem, że „najważniejszym motywem metakrytycznym epoki było prawo do wartościowania”⁵³.

⁵⁰ Tenże, *Problem gatunków*, w: tenże, *Ekspresja...*, s. 126.

⁵¹ Tamże.

⁵² M. Głowiński, *Portret literacki*, w: tenże, *Ekspresja...*, s. 131-132.

⁵³ Tamże, s. 138.

Siedlecki o pisarstwie Żeromskiego

Wypowiedzi krytyczne Siedleckiego, realizujące określony styl krytyczny, na temat pisarstwa Żeromskiego są jednym z wielu ówczesnych głosów krytycznoliterackich; ważnych, ale jednak, o czym trzeba pamiętać, nie najważniejszych. Jego teksty nie osiągnęły tej rangi krytycznej co wypowiedzi Ignacego Matuszewskiego, Antoniego Potockiego, Stanisława Brzozowskiego, Karola Irzykowskiego, Tadeusza Boya-Żeleńskiego lub Jana Lorentowicza. Siedlecki dołączył do grona krytyków wypowiadających się na temat twórczości Żeromskiego wtedy, gdy można już było mówić o „zjawisku Żeromskiego”, czy też „problemie Żeromskiego” w literaturze polskiej⁵⁴. W obiegu czytelnicznym funkcjonowały najważniejsze teksty krytycznoliterackie poświęcone analizie pierwszych opowiadań pisarza – *Siłaczce*, *Doktorowi Piotrowi* i *Rozdziobią nas kruki, wrony...* oraz powieściom – *Ludziom bezdomnym* i *Popiołom*. Na podstawie tych pierwszych tekstów Żeromski został uznany za zjawisko niezwykle, niepowtarzalne, ale również budzące kontrowersje, wywołane sporem o rolę literatury pozostającej w służbie społeczeństwu pozbawionemu własnej państwowości⁵⁵.

Początkowo od debiutu autora *Popiołom* po pierwsze lata XX wieku jego twórczość oceniana była przez ówczesnych krytyków głównie od strony artystycznej, głównie z punktu widzenia estetyki dekadencej. Odczytywano jego twórczość jako głos wyraziciela „rozczarowań pokolenia”. Wskazywano na elementy naturalistyczne w jego twórczości, co prowadziło wprost do konstatacji o głęboko pesymistycznej wymowie jego tekstów. W dodatku po roku 1905, kiedy nastąpił rozwój partii politycznych, prasa głosiła hasła podporządkowane konkretnym, coraz wyraźniej krystalizującym się programom politycznym, i z punktu widzenia danego ugrupowania oceniane były przejawy życia umysłowego. Na plan pierwszy wysunął się stosunek danego twórcy do czynu. W jego imię podjęto walkę z prometeizmem, mesjanizmem, utopijnością. Żeromski – postrzegany jako kontynuator wielkiej myśli romantycznej – znalazł się pod szczególnym ostrzałem krytyki wszelkich frakcji politycznych. Wtedy to „coraz rzadziej jest traktowany jako literat, a jego twórczość dostaje się w ogień zwykłych rozgrywek politycznych”⁵⁶.

Doskonale zjawisko uprzedmiotowienia Żeromskiego pokazał Michał Głowiński na przykładzie recepcji *Dziejów grzechu*, przy czym jego wnioski z powodzeniem można rozszerzyć na inne teksty Żeromskiego. Badacz doskonale zrekonstruował przyczyny niezrozumienia utworu, negatywnej jego recepcji, zgorzienia, jakie wywołał nawet wśród krytyków i to niepośledniej wcale miary. Na taki od-

⁵⁴ Żeromski..., s. 15.

⁵⁵ Obszerny zapis i przegląd tekstów krytycznych znaleźć można w: Stefan Żeromski. *Kalendarz życia i twórczości*, oprac. S. Kasztelowicz i S. Eile, Kraków 1961.

⁵⁶ S. Eile, dz. cyt., s. 74.

biór miała – zdaniem badacza – wpływ przede wszystkim ich postawa ideowo-polityczna⁵⁷. Głowiński pokazał, jak poszczególne elementy struktury tej powieści sytuowały odbiorców, jak funkcjonowały na tle ówczesnej i sytuacji społecznej końca wieku. „Konstrukcja *Dziejów grzechu* – pisał – projektowała recepcję w sposób kłopotliwy”⁵⁸. Recepcja tego czasu możliwa była tylko w obrębie kultury literackiej ukształtowanej przez powieść realistyczną, u podstaw której legło przeświadczenie, że powieść jest analogią do rzeczywistego życia, jest obrazem społeczeństwa, a wszystkie jej elementy dają się odczytać symbolicznie, czyli nie ograniczają się do swych własnych sensów bezpośrednich, tylko stanowią część większych kompleksów znaczeniowych⁵⁹. Powieść klasyczna, teleologiczna, zakładała z góry istnienie logicznie zaplanowanego, opartego na układzie przyczynowo-skutkowym pewnego toku zdarzeń, stąd wypływał ich sens. Dzieje bohatera rozwijały się według określonego planu – linii odpowiadającej wyobrażeniom o prawach rządzących życiem indywidualnym i społecznym, bo odpowiadały wspólnej pisarzowi i odbiorcy koncepcji świata. W powieści realistycznej wszelkie informacje musiały być konstatacjami prawdziwymi, a autorytatywny narrator auktorialny, dysponujący wiedzą pełną i pewną, mógł je zawsze zweryfikować. Wiedza o świecie przedstawionym nie mogła być zasadniczo podważona.

Konstrukcja utworu modernistycznego dla ówczesnego czytelnika okazała się niezrozumiała. Niekonsekwencje w budowaniu konstrukcji narracji, w tym przypadku personalnej, wykorzystującej mowę pozornie zależną, a zatem odmiennej niż w prozie realistycznej spod znaku Balzaka i Orzeszkowej, amorficznej, rwącej się, niespójnej fabuły, będącej samej czynnikiem wartościowania, opartej na epizodach pokazywanych z perspektywy bohatera, czy też fabułach lokalnych, zlepek, sposób montażu, niedostrzegalna dla ówczesnego odbiorcy różnica pomiędzy autorem a narratorem, autorem a bohaterem czyniły tę powieść w odbiorze niezwykle trudną dla mało wytrawnego czytelnika o ugruntowanych gustach i poglądach. „Nieporozumienia wokół *Dziejów grzechu* przebiegały na różnych poziomach. Wszystkie wynikały z jednego: utożsamienia języka Ewy, ukształtowanego w mowie pozornie zależnej (a także konstrukcjach do niej zbliżonych) z językiem narratora – pisarza”⁶⁰. Dyrektywy aksjologiczne w związku z tym dla czytelnika nie były jasne. Narrator przestawał być autorytatywnym interpretatorem i wyrazi-cielem wartości. Autor (narrator), rezygnując z prawa do formułowania ocen, nie występował tu jako moralny sędzia, prokurator, w dodatku często dawał niejasne, sprzeczne dyrektywy aksjologiczne. Relacja bohatera w dużym stopniu stanowiła zapis jego świadomości. W powieściach Żeromskiego, a szczególnie w *Dziejach*

⁵⁷ M. Głowiński, *Konstrukcja a recepcja*, dz. cyt.

⁵⁸ Tamże, s. 238.

⁵⁹ Tamże, s. 241-242.

⁶⁰ Tamże, s. 223.

grzechu, brak jest porządku charakterystycznego dla powieści realistycznych, nie ma też wierności realiom, a bohaterowie są niepełni i niekonsekwentni w swych działaniach, nie podlegają jednoznacznej ocenie moralnej. A zatem na niezrozumienie powieści miała wpływ przyjmowana przez krytyków bezkrytycznie postawa mimetyczna i moralistyczne pojmowanie celów literatury, co prowadziło do braku bariery pomiędzy fikcją a życiem.

Konstrukcja tej powieści sprzyjała zatem określonej recepcji tekstu. Pozwoliło to krytykom uznać dzieło to za ważne wydarzenie ideologiczne, odczytać jako dalszy ciąg historycznych wydarzeń rewolucji 1905–1907, jako negację przyjętych kategorii moralnych, ideowych, społecznych. Jednocześnie głównie za sprawą krytyków o bardziej prawicowych poglądach na opowieść tę nałożył się pewien określony zespół stereotypów ideologicznych, co pozwoliło im przy okazji omawiania powieści uderzyć w przeciwników politycznych. Ewa urosła do symbolu ducha rewolucyjnego, anarchii, nihilizmu moralnego, beznadziei, zgnilizny moralnej itp. Przy takim odbiorze *Dzieje grzechu* stawały się dziełem politycznym, a zatem odpowiednio sytuowanym w kontekście historycznym rewolucji 1905 roku. Interpretacje powieści potrafiły daleko odejść od treści utworu. Powieść jako opowieść o najdrastyczniejszych wydarzeniach współczesności – o rewolucji, wkrótce sama odczytywana była jako czyn rewolucyjny. A zatem związek z określonym wydarzeniem rewolucyjnym zadecydował, że współcześni odbiorcy nadali jej ogromny zespół znaczeń.

Na kilku wybranych tekstach krytycznych Siedleckiego, mającego najpełniej wyrażać myśl endecką, w można prześledzić zmiany w sposobie odbioru dzieł tego pisarza przez krytyka o określonych poglądach, posługującego się określonym stylem krytycznej wypowiedzi. Pomimo przynależności do tej samej formacji, Siedlecki, choć cenił dzieło Żeromskiego, to jednak nie czuł powinowactwa duchowego i myślowego z pisarzem. Pisał krytycznie przede wszystkim o zawartości myślowej jego dzieł, mniej zwracając uwagę na ich stronę artystyczną. Chociaż wielokrotnie powtarzał krytyczne sądy na temat metody pisarskiej i kształtu artystycznego dzieł autora *Urody życia*⁶¹. Doceniał różnorodność gatunkową objawiającą się w jego twórczości, ale dla niego pozostał on bardziej nowelistą, niż pisarzem, twórcą znakomitych momentów, lecz miernym konstruktorem całości dzieła i logikiem życia. „Instynktem sumienia poczyna swe dzieła – dodawał – a instynktem kaprysu je wykonywa”.

⁶¹ Siedlecki nie ominął tej kwestii w żadnej ze swych wypowiedzi. Pisał o tym także w *Ludziach i dziełach*, Kraków 1967, s. 152-154, 235, 298-300. Żeromski w rozmowie z Siedleckim przyznał się do tego, że dla niego niedoścignionym wzorcem jest proza Sienkiewicza. Pisarz miał stwierdzić, że: „Zarys na wielkiego powieściopisarza, ale niestety konstrukcja jego dzieł to typowa *polnische Wirtschaft*” (*Niepolipolici ludzie w dniu swoim powszednim*, Kraków 1962, s. 15).

Styl Żeromskiego od dni *Popiołów* to proza raczej poetycka. Logiką natchnienia rządzi się świat jego pojęć, jego psychoznastwo, jego obserwacja, jego ideały – no i jego wartość pisarska. Architektonika dzieła zastąpi mu niemal zawsze wielkość porwywu, wzruszenie, w subordynacji utrzymywać będzie zasada ścisłości, umiaru „prawdy popolitej” [...]⁶².

Nawet po latach, budując portret Żeromskiego w *Ludziach i dziełach*, zasadniczo nie zmienił swego negatywnego sądu o amorficzności, nadmiernej liryczności tekstów, o nielogiczności kompozycji utworów tego pisarza. Siedlecki zdecydowanie opowiadał się przeciw poetyce powieści lirycznej. Ocena poziomu artystycznego pisarstwa Żeromskiego dokonana przez Siedleckiego, poza *Wierną rzeką*, chwaloną za „wewnętrzną spójnię”⁶³, jest krytyczna: nazywał go „poetą uczuć” i miernym konstruktorem tekstu oraz myślicielem. Zastanawiał się głównie nad sposobem funkcjonowania jego dzieł w kulturze narodowej, medytował nad jego wpływem na kształt świadomości społeczeństwa. Podejmował także zagadnienie atrakcyjności tego pisarstwa dla różnego typu odbiorców, nie stroniąc od uwag o jego kontrowersyjności.

Ze wcześniejszych utworów Żeromskiego więcej uwagi Siedlecki poświęcił tylko *Ludziom bezdomnym*. Według niego, powieść ta to „spowiedź pokolenia”⁶⁴. Pisarz wyrażał w tej powieści problemy i bolączki swego pokolenia, a jego rozpoznanie i sądy wpłynęły silnie na rozwój kultury współczesnej. Wkrótce recepcja dzieł Żeromskiego przez Siedleckiego zmieniła swój charakter. Miało to głównie związek, o czym była mowa, z wydarzeniami politycznymi w Królestwie Polskim po roku 1905⁶⁵. Po rewolucji 1905 roku, w latach 1905–1907, nastąpiła zdecydowana polaryzacja stanowisk ideowych. Był to czas szczególny – wyodrębniania się i kształtowania programów partii politycznych. Dla większości twórców rewolucja okazała się prawdziwym wstrząsem moralnym. Podjęli oni trud literackiego rozpoznania tego aktu dziejowego, zdefiniowania nastrojów i uczuć wywołanych tym aktem dziejowym. W obręb tych sporów bardziej o charakterze polityczno-społecznym niż estetycznym chętnie włączano dyskusje na temat ideologii autora *Popiołów*, o czym była już mowa przy odbiorze *Dziejów grzechu*. Odbiór utworów Żeromskiego miał wtedy głównie charakter polityczny i to w dodatku najczęściej jednostronny⁶⁶. Pisarz postrzegany był bardziej jako polityk niż jako artysta. Dzieło pisarskie pojmowane było w kategoriach czynu politycznego, czyli jako dzieło przewyżające ograniczenia estetyczne.

⁶² Tamże.

⁶³ A. Grzymała-Siedlecki, *Najnowsza powieść Żeromskiego*, „Czas” 1912, nr 597.

⁶⁴ Tenże, „*Ludzie bezdomni*” po swych latach dwudziestu, „Rzeczypospolita” 1923, nr 114.

⁶⁵ Obszernie pisze na ten temat A. Hutnikiewicz, *Żeromski*, Warszawa 1987, r. V: *W wirach rewolucji*, s. 88-116.

⁶⁶ Zbiór tych wypowiedzi można przeczytać w *Kalendarzu...*, s. 264-276.

W imię kultu siły i zasad nowej moralności promowanej przez Dmowskiego podjęto walkę z legendą Żeromskiego, czyli z Żeromskim jako dziedzicem wielkiej poezji emigracyjnej, wieszczem, ostatnim wajdelotą, pogrobowcem powstania styczniowego⁶⁷. Przede wszystkim postawiono mu zarzut szerzenia niemocy społecznej w wyniku nadmiernej, surowej krytyki własnego narodu. Pod ostrzałem znalazły się maksymalistyczne wymagania pisarza wobec narodu, krytyce poddany został zwłaszcza pozytywny bohater i jego stosunek do czynu. Sam Żeromski wielokrotnie oponował przeciw takiemu stawianiu sprawy, występował przeciw hysterii i nagonce na niego różnych stronnictw, zarówno prawicowo-klerykalnych, jak również lewicowych. Na lekturę jego utworów miały bezpośredni wpływ bieżące wydarzenia polityczne – przebieg rewolucji 1905 roku.

Również Siedlecki w wypowiedziach z tego okresu zaostrzył ton krytyczny. Nawet przez moment nie wypierając się swych narodowych zasad, bacznie śledził odbicie wydarzeń rewolucyjnych w literaturze, a szczególnie w utworach Żeromskiego, Berenta, Gustawa Daniłowskiego, Andrzeja Struga, Stanisława Brzozowskiego. Owocem tych studiów był zbiór artykułów objętych wspólnym tytułem *Sine ira*, drukowanych w 1912 roku na łamach „Tygodnika Ilustrowanego”, z założenia mających być rozprawą Siedleckiego z literaturą roku 1905. Nie chodziło mu jednak o analizę tych utworów od strony artystycznej, tylko o próbę publicystycznej oceny ich funkcji społecznej. Jako pozytyw literatury skupionej wokół problematyki rewolucyjnej uznał ujęcie tego zagadnienia z perspektywy narodowej i patriotycznej. Przy tym martwił go niski poziom artystyczny tych tekstów, dostrzegał przerost publicystyki, idealizmu i neomesjanizmu. Podzielał obawy tych krytyków, którzy ostrzegali twórców przed rezygnacją z estetyzmu na rzecz polityki i ekonomii. Według niego, domeną artystów nie powinny być obszary zaanektowane przez polityków, ekonomistów, historyków, działaczy społecznych i partyjnych. Siedlecki zgodnie ze swymi poglądami politycznymi o charakterze narodowym i światopoglądem katolickim był niechętny przemianom społecznym dokonywanym drogą działań rewolucyjnych⁶⁸. W kontekście wydarzeń rewolucyjnych tak tłumaczył swe stanowisko:

Jeżeli krytyk w literaturze jest człowiekiem pewnej idei, choćby tylko idei artystycznej, to jego świętym obowiązkiem jest zwalczać idee przeciwną. Jeżeli czyni to inaczej – to nie wiercie w jego przywiązanie do idei.

Człowiek idei może i powinien odnaleźć talent w dziele wrogiej mu idei, może wyrozumieć i wyluszczyć psychologię twórcy, może mieć akademicki szacunek dla niego – ale nie będzie mu życzył zwycięstwa w bieżącym kursie piśmiennictwa. Im

⁶⁷ S. Eile, dz. cyt., s. 78.

⁶⁸ Siedlecki dał temu wyraz w cyklu *Konfesje samotnych*, „Nasz Kraj”, Lwów 1907, z. 4-8.

silniejsze przywiązanie do swego sztandaru, tym mocniejsze owe tzw. „nagonki” na sztandary obce⁶⁹.

Twierdził, że polityka tak naprawdę jest wyłącznie działaniem na rzecz stronnictw lub partii. Przynależność partyjna – jego zdaniem – zdecydowanie ogranicza swobodę działań człowieka, jego wolność i horyzonty. Dlatego z całym przekonaniem partyjnictwu przeciwstawiał świadomą działalność obywatelską opartą na współpracy, poczuciu własności, potęgowaniu sił moralnych i duchowych w narodzie.

Grzymała-Siedlecki zaatakował przede wszystkim Żeromskiego jako świadomego ideologa. Mniej interesowały go sprawy artystyczne czy struktura psychiczna pisarza odczytywana z całości dzieła pisarza. Krytyka interesowała przede wszystkim zawartość treściową tekstów Żeromskiego, odczytywana głównie od strony etycznej i oceniana z punktu widzenia myśli pozytywistycznej. Według niego, twórczość autora *Siłaczki* nie mieści się w kategoriach artystycznych, gdyż pisarz należy do reformatorów życia narodowego i swoje teksty podporządkował nadrzędnemu celowi, jakim jest kształtowanie przez literaturę życia narodowego. Treścią, jak pisał, „jest bowiem rzeczywistość Polski dzisiejszej”⁷⁰. Ale dla krytyka nie jest to program nowoczesny, tylko anachroniczny przejęty z poezji romantycznej, wyrastający z ducha szlacheckiej i romantycznego marzycielstwa. Jest dziedzictwem dawnych wad szlacheckich. „Mesjanizm polski, rojący w kategoriach na pół-religijnych, że ojczyzna nasz jest odkupicielem narodów, spoczywał również – choć bezwiednie – na podwalinach pychy szlacheckiej”⁷¹. Idea ta odpowiadała „karmazynowym gestom naszych praojców”⁷². Według Siedleckiego, w literaturze porewolucyjnej nastąpiło odnowienie mesjanizmu, bo jak pisał: „szlacheckie podkłady mesjanizmu odżyły w literaturze porewolucyjnej”⁷³. Ale „są mesjanizmem, wziętym w tonacji *minor*”. Tym samym odrodziło się przekonanie, że Polska jest narodem wybranym. A niespełnienie tego pragnienia budzi w pisarzach nienawiść do własnego narodu, bo „gdy Berent lub Żeromski dostrzega, że ojczyzna nie nagina się do ich – szlacheckiej zresztą – koncepcji, mszczą się na niej”⁷⁴. A zatem tak naprawdę mamy do czynienia z warcholstwem.

Dzieła, które wyrosły z takiego myślenia, są pozbawione „męskości”, a więc równowagi sądu, wrodzonej sprawiedliwości i duchowego pionu. Stają się ekstazą, a ten „ekstatyczny pierwiastek literatury polskiej sprawia, że piśmiennictwo to

⁶⁹ Quis [A. Grzymała-Siedlecki], „Museion” 1913, z. 1-2, s. 115.

⁷⁰ A. Grzymała-Siedlecki, „Uroda życia” i „La Vie”, w: *Żeromski...*, s. 119. Pierwodruk „Uroda życia” i „Le Vie”, „Tygodnik Ilustrowany” 1912, nr 29.

⁷¹ Tenże, *Neo-mesjanisci (Z cyklu „Sine ira”)*, „Tygodnik Ilustrowany” 1912, nr 38, s. 788.

⁷² Tamże.

⁷³ Tamże.

⁷⁴ Tamże.

zdolne jest wydać ze siebie święte kłamstw, czyli poezję, ale nie podola stworzyć średniego typu, który ma być prawdą, odbiciem rzeczywistości”⁷⁵. To tłumaczy, dlaczego literatura polska z powodzeniem może pretendować do rangi religii narodowej, a nie potrafi poradzić sobie z problematyką dnia codziennego. Żyje nieustannie poza terażniejszością, w sferze mrzonek, żądając od narodu życia w stanie najwyższego napięcia uczuć, w ciągłym oczekiwaniu na cud. Człowiek współczesny – według Siedleckiego – nie może deifikować przeszłości, gdyż „liryzm przeszłości” jest czynnikiem rozkładowym.

Siedlecki zastanawiał się nad bezwzględnością oceny społeczeństwa polskiego w tekstach autora *Urody życia*. Uważał, że z utworów Żeromskiego bije wprost moralna ohyda. Przepelnione głębokim pesymizmem dzieła pisarza, promującego w pełni świadomie idee „rozdrapywanie ran” – jego zdaniem – zabijają w narodzie, od tyłu wieków żyjącym w niewoli, chęć do działania, wiarę i otuchę. „Beznadziejny pesymizm” – zdaniem Siedleckiego – zabija polskość. Tak więc utwory Żeromskiego są dla niego wyrazem filozofii beznadziei – pisarskiego samoudręczenia, licytacją bólu, dlatego nie wnoszą żadnych pierwiastków twórczych do życia narodowego. Szerzą defetyzm, myślowy anarchizm, bliski już nihilizmowi. Są zatem patologią. W rzeczywistości utrwalają anomię społeczną.

Siedlecki zwracał uwagę na różny sposób realizacji zadań społeczno-narodowych u Prusa i Żeromskiego, którzy należeli do tych twórców, o których mówi się, że ojczyzna, naród, polskość są zagadnieniem osobistego ich sumienia. Ich ideowe pokrewieństwo duchowe wyraża się w uznaniu wagi tematyki związanej nierozzerwalnie z duchową egzystencją narodu. „Ta sama co i u Prusa *charitas* wypełniła duszę autora *Rozdziobią nas kruki, wrony* [...]”⁷⁶. Prus jawi się jako aktywista, natomiast Żeromski jako pisarz sceptycyzmu i załamania⁷⁷. Nienawiść i miłość do Ojczyzny w przypadku autora *Siłaczki* wzajemnie się determinują. „Wielka to jest miłość ku ojczyźnie, którą żyje Żeromski, ale miłość tę nazwać można *patriotyzmem sadystycznym*”⁷⁸. Pisarz – według krytyka – z całą premedytacją okrutnie pastwi się nad przedmiotem swej miłości.

Wiadomo – pisał – że autor *Dumy o hetmanie* fanatycznie miłuje swą ojczyznę, prawie że nienawidząc rodaków. Pojęcie polskości wysuwa dowolnie ze swej imagacji, stawiając realnemu społeczeństwu warunki: uznam was za Polaków, jeśli będziecie takimi, jakich ja chcę was mieć. Jest w tych warunkach pewien ton zdobywcy. Powieści

⁷⁵ Quis [A. Grzymała-Siedlecki], „Museion” 1912, nr 8.

⁷⁶ A. Grzymała-Siedlecki, *Rocznica powieści polskiej*, „Ilustrowany Kurier Polski” 1945, nr 64.

⁷⁷ Ciekawe, że podobne poglądy prezentował Józef Piłsudski, który preferował dzieło Wyspiańskiego, natomiast odrzucał myśl Żeromskiego. Zob. S. Mackiewicz, *Historia Polski od 11 listopada 1918 r. do 17 września 1939 r.*, Londyn 1941, s. 44-45.

⁷⁸ Quis [A. Grzymała-Siedlecki], „Museion” 1912, nr 8, s. 73.

Żeromskiego bywają też istotnie rodzajem ekspedycji karnych, wysyłanych przezeń na Polskę⁷⁹.

W ludzkich duszach i w Polsce Żeromski widział – dalej prowadzi dywagacje Siedlecki – tylko i wyłącznie zło. Lubując się w patologii, nie potrafił wskazać środki przezwyciężenia rozkładu społecznego. W tym pełnym bóleści, okrutnym, sadystycznym świecie „nie ma dla człowieka wyjścia ze zła”⁸⁰. A zatem w pisarstwie tym dla Siedleckiego nie ma nic konstruktywnego. A poza tym zło – jak stwierdza krytyk – zło tkwi jakby w samej naturze pisarza, który – według niego – odczuwałby duchową pustkę i rozczarowanie, gdyby to zło zniknęło. Siedlecki z pasją dostrzegał i eksponował w tej twórczości wszelkie elementy negatywne, zaś jej cel sprowadzał do malowania ohydy i nędzy życia determinowanego przez określone prawa natury – darwinowski fatalizm. Autor *Siłaczki* – jego zdaniem – nie widział podstaw do krzewienia wiary w obudzenie się narodu z odrętwienia, otrząśnięcia się ze skostnienia ludzkich dusz. Dlatego nie ma w tej twórczości przesłanek dla optymistycznego przesłania. Być poetą – znaczy mówić światu „nie”⁸¹, ale „nie” w wydaniu Żeromskiego dla Siedleckiego nie jest twórcze, tylko depresyjne, nie podnosi człowieka z upadku, tylko go niszczy. W tym kontekście krytyk stawia dramatyczne pytanie: „jaką to słowo może mieć siłę i jaką pomoc może nieść narodowi. Jak bronić może godności, przywracać dumę, kształtować dzień dzisiejszy i budować przyszłe drogi”⁸². Według Siedleckiego, Żeromskiemu brakowało wiary i nadziei w przyszłość, a przecież w obliczu zła to, co dobre w człowieku, daje się jednak zaktywizować. Siedlecki wbrew temu, co pisze Żeromski, wierzy w twórczą moc człowieka.

Obszerne fragmenty swego cyklu artykułów o literaturze 1905 roku Siedlecki oprócz *Dziejów grzechu* poświęcił *Róży*. Zaprezentowany przez niego sposób odczytania dramatu sprowadza go do dokumentu historycznego, politycznego, w wyniku czego na plan dalszy zeszła prawie całkowicie jej warstwa filozoficzna i artystyczna. *Róża* to – według Siedleckiego – piśmiennictwo smutku i rozpacz.

Jest dziełem – pisze we wstępnych rozważaniach – tak przesiąkniętym karmazynową barwą superindywidualizmu, tej właśnie oligarchiczności, wykluczającej wszelkie porozumienie z dzisiejszym światem pojęć demokratycznych, że myśl czytelnika, nadążająca za konwulsyjnymi skokami tego utworu, nieraz zatrzymuje się w podejrzeniu, że wszystkie te gorące hymny na cześć rewolucji są tylko ironiczną maską, że

⁷⁹ A. Grzymała-Siedlecki, „Uroda życia”, s. 122.

⁸⁰ Tenże, *Dobra wieść o złem* (Z cyklu „Sine ire”), „Tygodnik Ilustrowany” 1912, nr 19.

⁸¹ T. Borowski, *O poezji i poecie*, w: tenże, *Poezje*, Warszawa 1972, s. 216.

⁸² A. Słonimski, *Alfabet wspomnień*, Warszawa 1989, s. 274.

najgłębszy zamiar dramatu polega na chęci smagania ducha rewolucji, porachunku z wodzami niedawnej zawieruchy”⁸³.

Już z pierwszych scen *Róży* wyłania się ponury obraz społeczeństwa zastygłego w samoniewoli. Na drodze do wolności wewnętrznej przeszkadza mu inercja duchowa, mająca swe źródła w niedorozwoju etycznym społeczeństwa, jego głupocie i warcholstwie, w nieustannych sporach partyjnych zastępujących prawdziwe życie polityczne, niszczących dialog społeczny i wyniszczających go intelektualnie i moralnie. Anomię społeczną pogłębia brak mądrych, odważnych, zdeterminowanych do walki ze złem przywódców. Wyrażają to słowa samego Żeromskiego w dramacie, że: „Moc tyranii leży nie w dłoni bezsilnego władcy, lecz w niemocy jego niewolników”⁸⁴. Tę niemoc narodu pogrążonego w samoniewoli utrwala poezja, która – zdaniem krytyka – usypia dusze, niesie zapomnienie i zwalnia z czynu. To stanowisko uzasadniało kampanię endecką przeciw elementom rozkładowym mającym osłabiać wolę czynu.

W omówieniu *Róży* Siedlecki zgodnie z przyjętymi zasadami krytycznymi skupia swą uwagę na bohaterach, głównie na sylwetce Czarowica i jego wędrowce wraz z Bożyszczem/Warneńczykiem po piekielnych kręgach polskiej rzeczywistości ku wymarzonej wolności. Na przykładzie Czarowica krytyk pokazuje słabość postawy prometejskiej z ducha romantyzmu mesjanistycznego. Zarówno Czarowic, jak i Zagozda cierpią na megalomanię, „butę oligarchiczną”, na indywidualistyczną, anarchiczną naturę, wrodzone *liberum veto* oraz instynkt krwawej zemsty. A zatem w przypadku Czarowica mamy do czynienia z „pieniactwem dusz”. Dla Siedleckiego jest on parodią wodzów rewolucji, dziedzicem oligarchizmu czasów po Grunwaldzie i saskich. Najbliżej mu do anarchizmu Diabła Stadnickiego i Radziejowskiego. Prezentowana przez niego „karmazynowa barwa superindywidualizmu” wyklucza wszelkie porozumienie ze współczesnymi. Również Dan nie cieszy się sympatią Siedleckiego. Jego wynalazek to oczekiwanie na cud. Siedlecki w tych scenach widzi niekonsekwencję autora, sprawę dziejową ma rozwiązać wynalazek. Opatrznościowy geniusz Dana to dla niego gest arystokratyczny, a w rzeczywistości kolejny przejaw warcholstwa. Świetnie jest to widoczne w dramacie przy porównaniu postawy Czarowica, Zagozdy, Dana z ofiarniczą postawą Osta.

Cały mesjanizm *Róży* Siedlecki konsekwentnie traktuje jako wynik duszy szlacheckiej. Szczególnie wymowną sceną w dramacie Żeromskiego jest dla krytyka scena balu, gdzie przez scenę przesuwa się korowód „fantastycznych postaci i symboli”, dzięki czemu dochodzi do konfrontacji przeszłości z teraźniejszością.

⁸³ A. Grzymała-Siedlecki, *Zamierzchłe instynkty (Z cyklu „Sine ira”)*, „Tygodnik Ilustrowany” 1912, nr 27, s. 561.

⁸⁴ S. Żeromski, *Róża. Dramat niesceniczny*, Warszawa 1966, s. 211.

Scena ta ma – zdaniem Siedleckiego – w pełnym świetle pokazywać podłość i degenerację duchową polskiego społeczeństwa, drwiącego z czynu, nastawionego tylko na zaspakajanie niskich potrzeb materialnych i seksualnych. Finał zabawy, kiedy Czarowic aranżuje taneczny krąg z grajkiem – przerażającym wisielcem, potwierdza – zdaniem Siedleckiego – skłonność Żeromskiego do „otwierania polskich ran, aby nie zablizniły się błoną podłości”.

Głęboko pesymistyczna wymowa *Róży* po raz kolejny budzi w Siedleckim sprzeciw. „Nie jesteśmy pierwszym w Europie narodem – stwierdza – ale żyje w nas jeszcze woła narodowa. Jest jeszcze ofiarność obywatelska, jest ideał narodowy, żyje literatura, nie upada nauka”⁸⁵. Rzeczywistość *Róży*, podobnie jak *Jaskółki* Daniłowskiego czy *Oziminy* Berenta, jest dla pisarza brakiem liczenia się z realną rzeczywistością – „kłamstwem, nie Polską”⁸⁶. Twórcy ci wymagają od Polski, by stała się wybrańcem narodów, szczytem cywilizacji i moralności. Jest to jednak mesjanistyczna mrzonka, niemająca nic wspólnego z realizmem politycznym. Siedlecki w jednej płaszczyźnie sytuował tradycję saskie i ideały rewolucyjno-demokratyczne, traktując je wspólnie jako relikty szlacheckizny, na drugiej zaś szali kładł solidarność społeczną i zgodę na zastany układ rzeczy. Tym samym oskarżał pisarza o kontynuację szlacheckiego warcholstwa. Oburzało go przy tym mocno budzenie nienawiści klasowej za pomocą literatury i nadawanie „przeciw – ojczyźniackiej ruchawce” z roku 1905 cech patriotycznych w duchu martyrologii wielkich powstań narodowych, poczynając od powstania kościuszkowskiego. Rzeczywistość rewolucji – według Siedleckiego – była Polsce niepodległej wroga, gdyż na rewolucję złożyły się nienawiść, wrzaski, głupota, prowokatorstwo, mordy i rozboje. Rewolucja zwróciła się przeciw polskości i polskiemu narodowi. Lektura *Róży* przez Siedleckiego zamieniła się w głęboką krytykę rewolucji jako zjawiska niszczącego utrwalony ład aksjologiczny i wydającego człowieka na zagładę. Tak więc „najbardziej złowrogą stroną utworu jest – dla niego – jednak nienawiść do warstw nierewolucyjnych w Polsce: największym niebezpieczeństwem jest fałszywe świadectwo historyczne, wydane rewolucji”⁸⁷.

Podobne mocno krytyczne sądy wypowiadał Siedlecki o kolejnych tekstach Żeromskiego – *Urodzie życia*⁸⁸, *Wiernej rzece* i *Sułkowskim*⁸⁹. Są to – jego zdaniem – kolejne „ekspedycje karne wysyłane na Polskę”. I tu – jego zdaniem – daje o sobie

⁸⁵ A. Grzymała-Siedlecki, *Salon barona Niemana* (Z cyklu „*Sine ira*”), „Tygodnik Ilustrowany” 1912, nr 35, s. 724.

⁸⁶ Tamże.

⁸⁷ Tenże, *Fałszywe świadectwo* (Z cyklu „*Sine ira*”), „Tygodnik Ilustrowany” 1912, nr 34, s. 703.

⁸⁸ Tenże, „*Uroda życia*” i „*Le Vie*”, „Tygodnik Ilustrowany” 1912, nr 29; tenże, *Uroda marzenia*, „Przegląd Narodowy” 1912, nr 10, s. 432-438 (przedruk z „*Czasu*”).

⁸⁹ A. Grzymała-Siedlecki, *Odwety pańszczyzny*, „Słowo” 1910, nr 406. Była to odpowiedź na pozytywną recenzję w tej gazecie krytyka podpisującego się pseudonimem Martello (Martello, „*Sułkowski*” Żeromskiego, „Słowo” 1910, nr 337).

znać charakterystyczny dla pisarza styl liryczno-kontuszowy, w rzeczywistości maskujący jego brak wiedzy o realnym życiu współczesnej Polski. Ten liryczny obraz jest dla Siedleckiego staroświecki, a w dodatku rozwlekły, zbyt przeładowany, niepotrzebnymi – zdaniem krytyka – elementami, melodramatyczny i miejscami schematyczny. Przez cały czas pisarz – według Siedleckiego – patrzy na świat oczyma romantyka. Dlatego nie mamy do czynienia z „urodą życia” tylko z „urodą marzenia”. Jego zdaniem powieść ta – poza wymowną, symboliczną sceną na grobie ojca – jest całkowicie nieudana od strony ideologicznej, a w odbiorze społecznym po prostu szkodliwa.

Słowami Stanisława Eilego tak można podsumować wypowiedzi Adama Grzymały dotyczące twórczości Żeromskiego do 1915 roku:

Artykuły Grzymały-Siedleckiego zaatakowały umiejętnie najważniejsze składniki „legendy” Żeromskiego: kompromitowały bohatera „pozytywnego”, ideologię społeczną i zasady etyczne, podważały wartość tzw. „sadystycznego patriotyzmu”, a na koniec trudny brak zaufania do znajomości życia przez pisarza i jego kontaktu z współczesnością⁹⁰.

Po roku 1914

Dopiero wydarzenia I wojny zmieniły sąd Siedleckiego na temat dzieła Żeromskiego. Dostrzegł on wyraźną przemianę w ideowych poglądach pisarza. Świadectwem tego był dla krytyka odczyt Żeromskiego w Zakopanem z roku 1915 zatytułowany *Literatura a życie polskie*⁹¹. Odczytał go jako tekst przełomowy, uznając, że jest on udaną próbą przezwyciężenia przez pisarza atrofii woli, na którą – według niego – od zawsze cierpiał i ukierunkowania jego myśli artystycznej na właściwe – narodowe tory. Według Siedleckiego, Żeromski odwołał kilka rzeczy, które głosił wcześniej. Przede wszystkim docenił trud życia codziennego społeczeństwa polskiego, odchodząc od głoszenia maksymalistycznych wymagań romantycznych na rzecz propagowania energii organicznej, a tym samym od filozofii pesymizmu. Tym samym krytyk składał hołd patriotyzmowi pisarza bliskiemu już – jego zdaniem – ideologiom narodowym. Dostrzegł w nim wielkiego patriotę i myśliciela, sumienie Polski. Jego wielkości składał hołd⁹². Sam złożył samokrytykę, pisząc, że:

⁹⁰ S. Eile, dz. cyt., s. 80.

⁹¹ A. Grzymała-Siedlecki, *Odczyt Żeromskiego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1916, nr 15, przedruki w: „Myśli Narodowej” 1916, nr 7 i „Głosie Narodu” 1916, nr 204, s. 176, 178.

⁹² Warto wspomnieć, że przeciwko anektowaniu przez narodowców twórczości Żeromskiego ostro zareagował Ignacy Matuszewski tekstem *Nowa „legenda” o Żeromski*, „Myśl Polska” 1916, t. IV,

[...] był wielokrotnym winowajcą wobec twórczości Żeromskiego. Od *Dziejów grzechu* począwszy, należałem do, nielicznych zresztą, krytyków, którzy staczali walkę ideami tego wielkiego poety. Nie czyniłem tego bez wewnętrznego bólu; jako krytyk nie znam bowiem większej radości nad możliwość bezwzględniego entuzjazmowania się cudzym dziełem – toć to przecie jedyna racja socjalna krytyki. Z utęsknieniem czekałem na taki utwór Żeromskiego, w którym mi nic nie przeszkodzi wynurzyć całą pełnię mojego zachwytu dla jego nieporównanych darów twórczych. Wierzę, jak wierzyłem, że taka sposobność nieraz jeszcze przyjdzie. Dziś składam pokłon – kończy Siedlecki swój tekst – przed jego duchem. Składam pokłon przed jego polskim sumieniem⁹³.

Podobny, aprobatywny ton można odnaleźć w recenzji Siedleckiego z powieści *Charitas* (1919), która ukazała się już w wolnej Polsce. Stanowiła tom zamykający trylogię, na którą oprócz niego składały się *Nawracanie Judasza* i *Zamieć*⁹⁴. Krytycy przyjęli trylogię spokojnie, bez napaści, choć i bez zachwytu. Staranniej omówiono *Charitas*, ale recenzje dalej nie wykraczały poza sprawy ideowe, skupiając się głównie na kwestii legionowej, na dalszym planie znalazły się walory artystyczne⁹⁵. Na tym tle wyróżnia się recenzja Siedleckiego. Jego zdaniem, powieść tę można czytać jako dzieło odrębne i zamknięte – według krytyka – zdecydowanie inne na tle tamtych dwóch, bo wyrastające z odmiennych podniet twórczych. Na kształt artystyczny i ideowy *Charitas* miały bez wątpienia wpływ doświadczenia wojenne Żeromskiego. Powieść ta pochłonęła wszelkie pasje i namiętności pisarza z ostatnich lat – zwłaszcza doświadczenia I wojny, postrzeganej przez niego jako wojna totalna, szczególnie wstęp do nowoczesności. Jednocześnie powieść ta była transpozycją najnowszej miłości pisarza, wchłonęła wrażenia z wielkiego świata, ocenę wydarzeń historycznych. Wpisał w nią także projekty ideowo-społeczne wzorowane na ważnej dlań myśli George'a Sorela. W powieść ta – zdaniem Siedleckiego – stała się oznaką przełomu duchowego autora *Dziejów grzechu*. W omówieniu tekstu krytyk skupił się przede wszystkim na zagadnieniach moralnych. Dowodził, że pisarz ogłosił zwycięstwo duchowe nad materialnym wymiarem świata.

Potwierdzeniem tej tezy są awanturnicze dzieje Granowskiego i Śnicy. Śmierć Granowskiego jest „ziemskim” zwycięstwem Śnicy, ale moralnym starca, jego pośmiertnym triumfem. Z obwiesia stał się pokutnikiem, a ostatecznie „ofiara swojego oczyszczenia duchowego”⁹⁶. W jego losie objawił – zdaniem Siedleckiego –

z. 5, przedruk: w: tenże, *Studia o Żeromskim i Wyspiańskim*, widząc w nim twórcę całkowicie niezależnego od wpływów i nacisków różnych ugrupowań politycznych.

⁹³ A. Grzymała-Siedlecki, *Odczyt...*, s. 178.

⁹⁴ Tenże, *Listy literackie: „Charitas” Żeromskiego i jej naczelne idee*, „Tygodnik Ilustrowany” 1919, nr 42-44.

⁹⁵ S. Eile, dz. cyt., s. 191.

⁹⁶ A. Grzymała-Siedlecki, *Listy literackie...*, s. 704.

swą moc skrajny pesymizm etyczny. Ważną rolę w tej metamorfozie duchowej Granowskiego ma odgrywać wciąż obecny w jego myślach duch zmarłej córki, Kseni. Ona kieruje myśli starego grzesznika ku metafizyce, ku refleksji o przemijaniu i znikomości doczesnego świata. Ale nie tylko ona odegrała ważną rolę w nawróceniu grzesznika. Dzięki opiece nad małą Zosią przechodzi Granowski kolejne przeobrażenia moralne. Równie ważną rolę odegrał w powieści Włodzio Jasiołd, skaut, bohater, legionista, niezłomny w swym oddaniu sprawie Ojczyzny. Jego heroiczna śmierć jest dla starca wstrząsem moralnym. Xenia, Zosia, Włodzio, to oni przekształcili duszę grzesznika w duszę człowieka. Nad powieścią unosi się liryczny ton dzieciństwa i dziecięctwa.

Pisarz potraktował losy swych bohaterów jako figury mające swe uzasadnienie ideologiczne w najnowszych, polskich dziejach. Siedlecki odczytał powieść Żeromskiego jako dyskurs o odradzającej się Polsce, o aktywizującym się duchu narodowym, jako opowieść o krzepiącej wymowie, gdzie obecne są wartości metafizyczne – *charitas* – miłosierdzie. Pisarz – według Siedleckiego – spogląda teraz na sprawy doczesne z perspektywy wyższego porządku. Tym samym w myśleniu o świecie u Żeromskiego krytyk dostrzega wyraźną ewolucję, gdyż w tym piarstwie początkowo mamy:

[...] życie i miłość, człowiek i naród, społeczność i indywidualność – ale wszystko w granicach i w *prawach*, objętych doczesnością. U podstaw swojego tworzenia zapalczywy realista dochodzi do promienistych akcentów poezji w dwóch najbardziej zmysłowych dziedzinach: miłości i przyrody. Nie ma u nas i nie było większego pisarza miłości i niewielu z autorów wszechświatowych wczuwa się tak jak on wszystkimi zmysłami i mediumiczną władzą nerwów w jestestwo natury, krajobrazu, ziemi. Jednym z naczelných nakazów tej twórczości było stałe wżeranie się w sprawy moralne człowieka i świata. Nie było sprawy, której by nie brał od strony *grzechu*. Nawet niewola polska, ten najbardziej podręczny temat dla uczucia Żeromskiego, rozpatrywany jest wielokrotnie przez okno etyki. Nie tylko polityczne w niej widzi zagadnienie, nie tylko patriotyczne wieździe go łożysko, ale i to aż do męczarni dręczące widzenie gwałtu człowieka nad człowiekiem, państwa nad narodem, to wykoszlawienie dusz w pałąk strachu i krzywiznę skarlenia. Grzech, rodzący, grzech. Ale i tu, jak przy zagadnieniach zbrodni i przewinień, orbitą li tylko ziemskiego życia zamyka Żeromski swoje etyczne problematy. Stąd posępność i mściwość jego wyroków. Nie ma przebaczenie dla krzywd, bo na doczesnej krzywdzie kończy się proces sprawiedliwości. Nie ma pobłaźliwości dla zbrodni, bo nigdzie już nie znajdują pocieszenia ofiary mordów, nikczemności, oszustw. Nie masz miłosierdzia na zło! [podkreśl. – Autor]⁹⁷.

Ten tak dotąd ostry i bezwzględny w osądzie ludzkich krzywd, pesymistyczny w swych społecznych i jednostkowych diagnozach, pisarz w *Charitas* przywołał

⁹⁷ Tamże, s. 705.

pojęcie miłosierdzia, nadając mu szczególne, praktyczne znaczenie, a to – zdaniem Siedleckiego – otwiera go ku „perspektywie metafizyki”. „I oto nareszcie zjawia się dzieło, którego tytuł brzmi: już: *Charitas – Miłosierdzie*”⁹⁸. Jest to nieznanne dotąd w tej twórczości spojrzenie na człowieka – spojrzenie pełne miłości. Pisarz zdaje się wierzyć, że możliwe staje się wyniesienie duszy z odmetów zła i upadku.

W powieści opisane są przekonująco i przejmująco zarówno dzieje grzechu, w różnych wariantach, materializujące się zwłaszcza w trudnych doświadczeniach miłosnych, w opisie których Żeromski pozostał niedoścignionym mistrzem, ale również dzieje pokuty – „zbawczego czynu duszy”. Dla Siedleckiego *Charitas* jest powieścią religijną.

W ten sposób w odczuciu krytyka Żeromski stał się pisarzem „narodowym”. Warto dodać, że Siedlecki z równą aprobatą przyjął kolejne teksty pisarza, a zwłaszcza *Wszystko i nic*, gdzie zwracał uwagę na cechy „rasowo polskie”. Wkrótce jednak przyszło się Siedleckiemu zmierzyć z tekstami powstałymi już w niepodległej Polsce, a zwłaszcza z *Przedwiośnią*, ale to już materiał na inny artykuł.

Ostatecznie Żeromski w krytycznym odczytaniu Siedleckiego staje obok największych twórców swego pokolenia. Jego dzieło podlegało ewolucji ideowej ku narodowej filozofii, ma bezdyskusyjną wartość, uczy patriotyzmu, umiłowania tego, co rodzime, nabiera ostatecznie walorów religijnych.

⁹⁸ Tamże.



Gustave Doré, Flower Sellers of London, okolo 1875

Ewa Nawrocka

(Gdańsk)

STEFAN ŻEROMSKI
W OCZACH MARII DĄBROWSKIEJ:
„BARANEK NA KWIETNEJ ŁĄCE”
I „MIĘSOŻERNY DRAPIEŻCA”

Żeromski był obecny w życiu i myśleniu Marii Dąbrowskiej od zawsze i na zawsze. Jeszcze w latach dziecięcych zetknęła się ona z jego **słowem** i było to spotkanie porażające, nie tyle za sprawą estetycznych walorów pisarstwa autora *Cieni*¹, ile zawartego w nim impulsu filozoficznego – filozofii życia kładącej nacisk na niepodważalną **wartość życia**, przy całej bezlitosnej, przeraźliwej wiedzy o jego nieusuwalnych sprzecznościach². Lektura *Cieni* pobudziła młodziutką, zaledwie dziewięcioletnią czytelniczkę do pomyślenia o tym, „do czego mogą służyć słowa – zwyczajne słowa?”³. Jest to wszakże pytanie, które zawsze musi sobie zadać każdy pisarz.

Przywołany powyżej cytat pochodzi z tekstu okolicznościowego, będącego reakcją Dąbrowskiej na śmierć Żeromskiego. Wpisuje się ona tym tekstem w chór głosów pisarzy, krytyków i publicystów zmierzających do określenia, kim był Żeromski dla ich pokolenia, dla Polaków marzących o niepodległości i działających na jej rzecz, kim był w Polsce niepodległej i jaki duchowy testament po sobie zostawił⁴. Głos Dąbrowskiej jest tyleż typowy w próbie scharakteryzowania pokoleniowego odbioru osoby i dzieła Żeromskiego, co oryginalny, naznaczony bardzo osobistym, wspomnieniowym, wręcz drobiazgowym w tej wspomnieniowości charakterem wypowiedzi. Jest to opowieść o tym, jak dziecko (dziewięcioletnia dziewczynka) reaguje na literaturę i jak literatura projektuje odbiór czytelniczy. Mamy tu sformułowane, jakby w załączku, reguły poetyki odbioru. Dąbrowska

¹ S. Żeromski, *Cienie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1898, nr 2, s. 25.

² M. Dąbrowska, *Żeromski w naszym życiu*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 51, s. 1, teźże, *Pisma rozproszone* [pod tytułem *Epitafium*], pierwsze wyd. książkowe pod red. i z przyp. E. Korzeniewskiej, t. II, Kraków 1964, s. 369-373.

³ Tamże, s. 369.

⁴ M. Gabryś, „Tygodnik Ilustrowany” – po śmierci Żeromskiego, w: *Stefan Żeromski wobec niepodległości*, Zeszyty Stowarzyszenia im. Stefana Żeromskiego 1, Warszawa 2010.

zawsze, od początku swojej pracy krytycznoliterackiej, uwzględniała komunikacyjny charakter literatury, kładła nacisk na relacje między dziełem a czytelnikiem.

Jest w tej opowieści humorystycznie przedstawiona (niewątpliwie w sposób zamierzony) rozbrajająca naiwność dziecka: mała Maria powtarza umieszczone pod rysunkiem⁵ zdanie na wiele sposobów, „bez ładu i składu, nadając mu intonację na przemian warunkową, pytającą, wykrzyknikową, a na koniec śpiewaną.” Zamierza pokolorować rysunek; zaintrygowana tym zdaniem, czyta tekst „od środka”, w tył i naprzód. Odkrywa tożsamość swojego dziecięcego doświadczenia świata (że kocha otaczające własny dom drzewa, ale kocha nieszczęśliwie) z doznaniem opisanym w opowiadaniu jakiegoś tam Stefana Żeromskiego. Odkrywa siłę słowa literatury zdolnego nie tylko kreślić obraz świata, nie tylko przekonywać o wartości życia, ale i odbzmiewać echem w jednostkowym, osobistym, bardzo intymnym doświadczeniu czytelnika, jakby to pisarz za pomocą słowa był zdolny mówić to, czego sami nie bylibyśmy w stanie wypowiedzieć.

W tym sensie pisarz mówi do nas, ale i za nas, w naszym niejako imieniu; wydobywa na powierzchnię świadomości coś, co w niejasny sposób i niezwerbalizowany dotąd w nas już tkwiło. Dlatego literatura może w nas wywołać ten niezwykły rezonans emocjonalny i intelektualny. Tak więc już pierwszy kontakt młodziutkiej Marii Szumskiej z Żeromskim-pisarzem odsłonił istotę i siłę jego słowa, zdolnego przekraczać granice sztuki czystej, wywierającego wpływ na czyny i uczucia czytelników, na postawy życiowe, hartującego szczególne męstwo bycia, płynące z wiedzy, że nieuniknione kłęski i cierpienia nie niweczą wartości życia.

Dwadzieścia lat po śmierci Żeromskiego wróciła Dąbrowska do wspomnień z dzieciństwa i młodości naznaczonych silnym wpływem nie tylko tematyki dzieł pisarza, lecz przede wszystkim ich języka i stylu, który ją wówczas „zachwycił, porwał, oszołomił”⁶. Mimo merytorycznych zbieżności i powtórzeń w sferze faktów autobiograficznych, jest to inne wspomnienie, bo też wybrzmiewa w innej sytuacji historycznej, w innym ideowym kontekście.

Tym razem pierwszym wydobytym z pamięci pisarki utworem Żeromskiego są *Ludzie bezdomni*, o których z egzaltacją mówił młodziutkiej Marii Szumskiej rozplomieniony student, jej brat cioteczny. Ta młodzięcza egzaltacja charakteryzująca najwcześniejszy kontakt Dąbrowskiej i jej pokolenia z pisarstwem Żeromskiego (pisarka oprócz *Ludzi bezdomnych* wymienia opowiadania, *Popioły*, potem – w okresie brukselskim – *Słowo o bandosie*, *Dumę o hetmanie*, *Sułkowskiego*, *Różę*, *Urodę życia*)

⁵ Rysunek L. Szpąderskiego do *Cieni* przedstawiał „leżącego na sofie młodzieńca z harcapem, w krótkich spodniach i pończochach”, a podpis pod rysunkiem brzmiał: „Rzucił się na sofę i pozwolił wejść do siebie nieskończonym orszakom zadumy”.

⁶ M. Dąbrowska, *Wspomnienie o Żeromskim*, „Gazeta Ludowa” 1946, nr 2, s. 4; przedruk z niewielkimi zmianami w tomie *Wspomnienia o Żeromskim*, Warszawa 1961, s. 346-351; przedruk w: *Pisma rozproszone*, wyd. cyt., t. II, s. 293.

silnie zawładnęła stylem powojennych i pisanych z dystansu czasowego wspomnień. Może to nawet dziwić, gdyż Dąbrowska przed wojną, bezpośrednio po śmierci Żeromskiego, wypowiadała się o wiele bardziej powściągliwie i chłodno.

Trzeba wziąć jednak pod uwagę to, że w tym samym roku 1946, co przywołane *Wspomnienie o Żeromskim*, pisarka odpowiedziała w ankiecie „Twórczości” na pytanie: *Jak oceniam literaturę dwudziestolecia*⁷. Autorka *Nocy i dni* bardzo dobrze zdawała sobie sprawę z wagi swego głosu w skomplikowanej sytuacji historycznej i politycznej. Czuła się w obowiązku sprawiedliwego wyważenia walorów i niedostatków tej literatury w obliczu oskarżeń i ataków coraz bardziej aktywnej reżimowej prasy i wypowiedzi polityków. Literatura dwudziestolecia międzywojennego wymagała rzeczowej i uczciwej obrony. Dąbrowska podjęła się jej. Główny zarzut formułowany z pozycji dogmatycznego marksizmu, że literatura ta „nie miała właściwego stosunku do spraw społecznych, służyła warstwom uprzywilejowanym, a chłopca i robotnika przedstawiała jedynie jako figury komiczne [...]”⁸, zostaje stanowczo, rzeczowo, a zarazem spokojnie i taktownie oddalony.

Zdaniem Dąbrowskiej, było od wieków zdecydowanie inaczej – „Literatura polska była zawsze aż do znudzenia literaturą społecznie wychowawczą, a z ducha swego aż do krańcowej lewicowości – demokratyczną”⁹. Jeśli te ideowe i duchowe walory łączyły się z wysokim artyzmem, powstawały dzieła wybitne. Dąbrowska przywołuje szereg nazwisk i tytułów. Wśród nich wymienia na pierwszym miejscu *Wiatr od morza* i *Snobizm i postęp* Żeromskiego. „Obrona” literatury dwudziestolecia i *Wspomnienie o Żeromskim* wzajemnie się dopełniają. Żeromski jest przywołany jako główny bohater pokoleniowego przeżycia literatury, przekraczającego czyste doświadczenie estetyczne. Uczuciowy, ekstatyczny styl Żeromskiego współbrzmiał z emocjonalnym rozgorączkowaniem jego młodych czytelników, gotowych przesłać duchowe literatury przekuć w realny czyn zmieniający rzeczywistość. Literatura Żeromskiego była dla pokolenia Dąbrowskiej zbiorem „książek zbójcekich”, współbrzmiała z horyzontem życiowych oczekiwań czytelników, kształtowała ludzkie postawy, wdzierała się w najintymniejsze rejony życia osobistego i zbiorowego, dotykała spraw ekstatycznie radosnych i boleśnie tragicznych. Była prawdziwie wielką literaturą, której po jego odejściu próżno by wypatrywać. Zdanie kończące *Wspomnienie o Żeromskim*, wypowiedziane przez Dąbrowską w roku 1946, ma w sobie ładunek prowokacyjnego wyzwania rzuconego dziejącym się „czasom marnym”. „Żeromski był w naszych oczach, jeśli nie najwyższym i najdoskonalszym, to wyrazem najwyższych i najlepszych wartości polskiego ducha”¹⁰.

⁷ „Twórczość” 1946, nr 12.

⁸ M. Dąbrowska, *O literaturze dwudziestolecia*, w: *Pisma rozproszone*, dz. cyt., s. 192.

⁹ Tamże.

¹⁰ M. Dąbrowska, *Wspomnienie o Żeromskim*, dz. cyt., s. 397.

Lektury utworów Żeromskiego, często ponawiane, towarzyszyły Dąbrowskiej przez całe życie. Pierwsze próby krytyczno-literackie dotyczyły *Róży*¹¹ i *Wiernej rzeki*¹²; odnotowywała w dziennikach przeżycia teatralne na sztukach Żeromskiego, prowadziła rozmowy z przyjaciółmi i znajomymi o Żeromskim, powoływała się na jego zdanie i cytowała jego wypowiedzi, pisała o nim wspomnienia, okolicznościowe artykuły i wnikliwe analizy jego twórczości. W miarę umacniania się jej pozycji pisarskiej, a zarazem narastania kontrowersji wokół jej postawy i zaangażowania w rzeczywistość społeczną i polityczną (polemika wokół *Rozdroża*), miała poczucie, że wchodzi w wyżłobione przez Żeromskiego koleiny losu pisarza w Polsce: nierozumianego, atakowanego, samotnego w swojej walce o pryncypia.

W okresie młodości, w czasie pobytu za granicą w gronie młodzieży filareckiej i zaangażowania w działalność niepodległościową PPS pisarka poznała społeczną i patriotyczną stronę dzieł Żeromskiego¹³. „*Słowo o bandosie* stało się ewangelią naszej buntowniczej, rozżarzonej młodości, jej malutczką biblią”¹⁴ – wspominała po śmierci pisarza. Wszyscy mówili i pisali stylem Żeromskiego, tym bardziej „porażającym pięknnością”, że współbrzmiającym z celami, pragnieniami i marzeniami młodych Polaków. Maria Szumska, potem Dąbrowska, też uległa wpływowi idei, ducha i stylu Żeromskiego. Żeromski nadesłał list na I Zjazd młodzieży filareckiej w Leodium w roku 1910 i stał się najważniejszym patronem duchowym działań niepodległościowych Filarecji, nadał im wysoki ton. Jego wskazania zmierzały do uświadomienia młodemu pokoleniu potrzeby czynu, nie samych, choćby nie wiem jak szczytnych, haseł i postulatów. Czyn sprowadzał się do trzech głównych zadań stających zawsze przed budową niepodległej i wolnej Polski. To **troska o sprawiedliwe rozwiązanie bolesnych spraw społecznych, oświata i pamięć historyczna**. One to stały się dewizą działalności pisarskiej i publicznej samej Dąbrowskiej¹⁵, zawsze, tak w dwudziestoleciu międzywojennym, jak i po wojnie. Zawsze, także dzisiaj, są to zadania pierwszorzędne.

Czas ideologicznego wpływu Żeromskiego wkrótce minął. Pozostał silny wpływ filozoficzny „jako nigdy niewyczerpanego **piewcy miłości**”. Najważniejszą książką Żeromskiego dla pokolenia Dąbrowskiej była trylogia *Walka z szatanem*,

¹¹ M. Szumska, „Promień”, styczeń 1910.

¹² M. Dąbrowska, *Klechda domowa*, „Prawda” 1913, nr 18, s. 10-12. Przedruk pod tytułem *Wierna rzeka* w: *Pisma rozproszone*, dz. cyt., t. I, s. 41-46.

¹³ Dąbrowska wymienia utwory: *Szyfrowe prace*, *Ludzie bezdomni*, *Róża*, *Słowo o bandosie*, *Duma o hetmanie*.

¹⁴ M. Dąbrowska, *Żeromski w naszym życiu*, dz. cyt., s. 370. Wcześniej o wpływie Żeromskiego na młodzież skupioną w Filarecji: M. Dąbrowska [Marek Cichy], *Z życia młodzieży za granicą*, „Kurier Kaliski”, 12 stycznia 1911. Przedruk w: *Pisma rozproszone*, dz. cyt., t. I, s. 28-33.

¹⁵ Artykuł *Żeromski w naszym życiu* w „Wiadomościach Literackich” (1925, nr 51, s. 1) napisany po śmierci Żeromskiego był, jak sama Dąbrowska stwierdziła w *Dziennikach*, „elegią na śmierć Mariana” (s. 167) – nagle zmarłego na serce męża, Mariana Dąbrowskiego. Przedruk pod tytułem *Epitafium*, w: *Pisma rozproszone*, dz. cyt., t. II, s. 369-373.

w której pisarz doprowadził strunę tragiczną w rozpoznaniu istoty życia i miłości do najostrzejszego napięcia. Dał się poznać jako „Trudny Poczyciel”, umacniający męstwo życia, potęgujący wartość życia „mimo wszystko i ze wszystkim, co ono niesie” – cierpienie, nieszczęście, przymus odpowiedzialnego życia, nieuchronność wyrównywania rachunków, zapłaty najwyższą ceną za myśli, słowa i uczynki.

W roku 1920 Dąbrowska zobaczyła Żeromskiego u znanych wydawców – Mortkowiczów. Zrobił na niej duże wrażenie. Zanotowała wtedy w *Dzienniku* (5 stycznia) „Żeromski ma niezapomnianą sylwetkę, ale zupełnie inną, niż sobie wyobrażałam. I niepodobną do swych bohaterów. Jest duży, barczysty, ma wielką, ciężką twarz, ogromne czoło, mięsisty nos, wspaniałe oczy, a raczej wyraz mocny, aż nieprzyjemnie, a w całej twarzy coś łagodnego i dobrodusznego. Coś ma z pastora czy księdza, coś z ludzi Ibsena. [...] zauważyłam niesłychaną drwinę w jego rzadkich odezvaniach się do tej »cudnej« żony albo o żonie. Znam ten ton wściekle zakochanego i wiecznie niezadowolonego z przedmiotu swej miłości”¹⁶.

Już po jego śmierci Janina Mortkowiczowa opowiadała Dąbrowskiej o twardej naturze Żeromskiego i czytała jej świadczące o tym wyjątki z jego listów. Niedawno owdowiała pisarka, mająca już za sobą sukces *Ludzi stamtąd*, skwitowała to słowami: „Płynię stąd trudna nauka dla nas pisarzy. Niczego się nie spodziewać, nigdy a nigdy. Przypadek może nam przynieść powodzenie i uznanie, ale trzeba być przygotowanym na pracę dla nikogo, wśród szyderstwa i wrogości, a nawet błota. I mimo wszystko czynić swoje”¹⁷.

Ta refleksja stała się dewizą całego życia Dąbrowskiej.

6 grudnia 1935 roku, na akademii zorganizowanej przez Pen Club w dziesiątą rocznicę śmierci pisarza Dąbrowska wygłosiła odczyt o tragiczności u Żeromskiego¹⁸. Pracowała nad tekstem prawie miesiąc – „Piekielnie to trudne zadanie” – pisała w *Dziennikach* (*Dzienniki*, t. II, s. 117), ale bardzo jej zależało, by coś z tego wyszło. Wiele przeczytała, nie tylko tekstów Żeromskiego, ale i rozpraw o Żeromskim i o tragiczności. Bardzo starannie się przygotowała, dając kolejny dowód kompetencji filozoficznej i solidnego warsztatu krytyka literackiego.

Dąbrowska, wierna swoim dziecięcym rozpoznaniom istoty pisarstwa Żeromskiego, skupia w tym tekście uwagę na jego filozofii życia, jego czuciu tragiczności. Stawia fundamentalne, w istocie fenomenologiczne, pytanie: czy **być** jest w ogóle **tragiczny**, czy też **tragedia** to tylko **kwestia ludzkiej świadomości?** – i odpowiada „nie wiemy”.

¹⁶ M. Dąbrowska, *Dzienniki*, t. 1, s. 144-145.

¹⁷ Tamże, t. II, s. 173.

¹⁸ M. Dąbrowska, *Zagadnienie tragiczności u Żeromskiego*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 16, s. 4; przedruk (z pominięciem części I) pod tytułem *O tragiczności u Żeromskiego*, w: tejsze, *Pisma rozproszone*, dz. cyt. t. II, s. 374-391.

„Niewiedza” nie powstrzymuje jej od pogłębionej filozoficznej refleksji. Antropomorfizując wszechświat, interpretujemy go jako tragiczny lub nietragiczny, dobry lub zły, radosny albo smutny. To, co w świecie ludzkim, wedle ludzkich kryteriów, jest nieszczęściem lub zbrodnią, w świecie przyrody jest naturalnym przejawem „potężnego i amoralnego misterium bytu”. Koncepcja życia Żeromskiego wyrasta jej zdaniem z tej wiedzy. „Życie bez żadnych uprawnień ani usprawiedliwień, piękne samą swoją bujnością, a jeśli nawet zbrodnicze, to godne »sekretne poklasku« za odwagę mocnej egzystencji, poza dobrem i złem”¹⁹. Dąbrowska wie, że to wpływ Nietzschego, ale bardzo się jej podoba ta koncepcja „**mocnej egzystencji**”. Żeromski jawi się w jej odbiorze jako „jasnowidz tajemnic ducha i ciała”, pełen pasji piewca „siły i piękna wyzwolonych instynktów, choćby to miały być nawet instynkty zła”.

Nierozwiązywalny węzeł gordyjski czucia tragiczności u Żeromskiego wiąże Dąbrowska nie tylko z historycznym i filozoficznym kontekstem jego epoki – modernizmem, ale przede wszystkim z konstytucją duchową czy psychofizyczną pisarza. „Osobowość pisarza jest w jakiś sposób zjawiskiem pierwobytnym”²⁰. Niemniej rozpoznanie przez Żeromskiego tragicznej istoty rzeczywistości traktuje Dąbrowska jako trafne w sensie uniwersalnym, ponadhistoryczne, nieuwarunkowane miejscem i czasem. Jest ono czymś więcej niż konwencją literacką motywowaną kulturowo. To głęboka wiedza o życiu, o istocie bytu, zakorzeniona w osobistym doświadczeniu, dostępna wielu ludziom, bez względu na poziom ucywilizowania i zintelektualizowania. Jej sedno stanowią z jednej strony poczucie kruchości i cząstkowości istnienia, lęk przed zagładą i przemianami, wieczna męka utraty; z drugiej – rozpaczliwa przed nimi obrona przez silne pragnienie życia absolutnego, żądze nieśmiertelności, bezrefleksyjne zanurzenie w pogańskim rozpasaniu namiętności.

Dążenie do potęgi wchodzi w kolizję z dążeniem do doskonałości. To pierwsze pozwala na zgodę na zło i cierpienie, jeśli służą one potędze. To drugie każe rezygnować z dobra i szczęścia, jeśli przeszkadzają doskonałości. „Kamieniem węgielnym tragicznych przeciwieństw Żeromskiego jest rozbrat między pokusą życia w triumfalnej swobodzie irracjonalnych instynktów a nakazem życia w okowach sumienia i moralności”. Widać to najjaskrawiej w jego konfliktach miłosnych, ale są nimi naznaczone także patriotyzm, piekło krzywdy społecznej, trucizna i zbrodnia narodowej niewoli.

Żeromski jawi się Dąbrowskiej jako „rozdwojony w sobie”, niczym barokowy człowiek Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego – „Święty Paweł walczy tu ciągle z Dionizem”.

¹⁹ Tamże, s. 387.

²⁰ Tamże, s. 374.

zosem, szatan – z archaniołem, »baranek na kwietnej łące« – z mięsożernym drapieżcą.”

Mocowanie się Żeromskiego-szatana z Żeromskim-świętym, baranka z drapieżcą nie przynosi zwycięstwa żadnemu z nich, ani w idealnym planie dzieła pisarza, ani w osobowości samego twórcy. Jednakże „organiczna dwoistość natury” Żeromskiego „pozwoiliła mu sięgnąć głębiej w istotę dobra i zła, a nam czytelnikom jego literatury obcować z nieporównanym bogactwem życia, znaleźć w jego tragizmie pociechę i ostoję. Tę, która płynie z samego zanurzenia się nie tylko w radość i dobro, ale i w to, co na dnie życia jest kosmate, zgniłe i ciemne jak piekło”²¹.

Lektura Nietzschego, pamięć młodszej fascynacji Przybyszewskim, trwałe uwewnętrznienie myśli Abramowskiego, a wszystko to przepuszczone przez filtr dzieł Żeromskiego, uświadamiają Dąbrowskiej, że „człowiek nie może wyskoczyć z etyki, a gdzie się zaczyna etyka, zaczyna się tragedia”²². „Potrzeba etyczna” głęboko odczuwana przez Żeromskiego popycha go nieodwołalnie w stronę tragizmu.

Dąbrowska pyta, **czy możliwy jest tragizm w literaturze realistycznej**, zajmującej się przeciętnym człowiekiem? I odpowiada na to pytanie twierdząco. Dowodem jest właśnie Żeromski, który przeciętnych ludzi wyolbrzymiał w ich zmaganiach ze sobą, ze społeczeństwem i ze światem do skali tytanicznego bohaterstwa lub demonicznego upadku, a dramat i konflikt wprowadzał w fabułę odwołującą się do zwyczajnego życia.

W rzeczowej polemice z Julianem Bronowiczem²³ na temat tragiczności *Turonii* analizuje Dąbrowska scenę pojawienia się Szeli, jedną z najmocniejszych i najokrutniejszych u Żeromskiego. Rozcięcie węzła tragicznego dokonuje się tu za sprawą postaci pozornie drugorzędnej, głupiego Ksawcia. Choć durny i półgłówek, chłopak ten rozpoznaje tragiczną rację obu stron i naiwnie, bezwiednie dąży do odsłonięcia „nielitościwej” prawdy. Swym ograniczonym rozumem pojmuje nieuniknioną swoją śmierć. „On jest tym niewinnym, który ginie za winnych, w jego tylko ustach głupawy krzyk *Je suis gentilhomme* brzmi jak tragiczna prawda”²⁴. Dąbrowska podkreśla z uznaniem, że w *Turoniu* „(...) nosicielem tragedii jest nie hamletyczny, zatruty refleksjami, zdręczony torturami sumienia cierpiętnik – inteligent, ale cichy, śmiejący się, głupkowaty prostaczek, niby naiwny rodzimy

²¹ M. Dąbrowska, dz. cyt., s. 389.

²² Tamże, s. 387.

²³ Juliusz Brun, pseudonim Bronowicz (1886–1942) – pisarz i krytyk komunistyczny, w więzieniu mokotowskim napisał artykuł *Stefana Żeromskiego tragedia pomyłek*, wyd. 2, Warszawa 1958.

²⁴ M. Dąbrowska, *O tragiczności Żeromskiego*, dz. cyt., s. 383.

Parsifal”²⁵. Nasuwa się analogia z dramatem Tadeusza Różewicza *Do piachu* i tragiczną postacią głupawego Walusia.

Równie zasadne jest postawione przez Dąbrowską pytanie, czy tragizm u Żeromskiego jest elementem **nieuniknionej konieczności**? Wielu zarzuca mu nieuprawnione operowanie cudem i przypadkiem w rozwiązywaniu konfliktu. Dąbrowska broni pisarza, a właściwie broni przypadku jako „dobytego na światło naszej świadomości i naszego doświadczenia, ogniwa łańcucha koniecznych przyczyn”.

Z przyłożenia klasycznego wzorca tragiczności do dzieła Żeromskiego wynika kolejne pytanie o obecność w nim kategorii **katharsis** – oczyszczającego pogodzenia uczuć odpychających i pociągających. Zdaniem Dąbrowskiej, jej obecność jest widoczna w moralnych wartościach dzieła pisarza. Ujmuje je w kilku punktach. To **walka** – pierwiastek pobudzający i tworzący życie, heroiczne potykanie się z przeciwnościami. To ascetyczny ideał **ofiarniej służby** ojczyźnie, dobrej sprawie i bliźnim, stały i nienaruszony pośród wszystkich brudów i klęsk życia. To niezłomna **wiara** w konieczność przeobrażenia złego, nieszczęśliwego świata w świat szczęśliwy i dobry. To **współczucie** unicestwiający odrazę do potwornych objawów życia. To wreszcie drogocенność chwil **radości, upojenia, humoru, łask i uśmiechów życia**. A wszystko to osiągnięte przez „czar słowa poety”.

Rocznicowa okazja wystąpienia Dąbrowskiej wymuszała w pewnym sensie ton pochwalny i eksponowanie zalet pisarstwa Żeromskiego. Ale jej tekst nie jest bezkrytyczną laudacją. Jego autorka formułuje liczne zastrzeżenia do „strony formalnego wyrazu treści” utworów autora *Przedwiośnia*, które skądinąd recenzowała krytycznie w „Bluszczu”²⁶. Postaci Żeromskiego są rozsadzane przez „nawał refleksji” i dygresji, cechuje je „nadmiar wybuchowej uczuciowości”. „W rozpacz rzucają się na ziemię i nawet gryzą tę ziemię, biją głową w ściany, „wyją w siebie” i „łkają”. Dąbrowska pyta, czy ten **brak „artystycznego okiełznania”**, przepych stylu, liryzm „jak szalejąca powódź” nie urąga prostocie tragiczności? Nie niweczy godności i powagi tragizmu?

Kolejny raz pisarka wykazuje dobrą wolę, empatię czytelniczą i gotowość akceptacji pisarskich decyzji Żeromskiego oraz godzi się ze zrozumieniem na jego wizję świata i jej wyraz w stylu. Z dwojga złego woli „przeładowanie” niż „wymuskanie”²⁷, zrodzone z wymyślnej oszczędności słowa; ponadto, jej zdaniem, tragedia nie zawsze wymaga surowej powściągliwości. „Nadmiar ekspresji Żeromskie-

²⁵ Tamże, s. 383-384.

²⁶ M. Dąbrowska, *Przedwiośnie*, „Bluszczy” 1925, nr 3. Pasje społecznikowskie i reformatorskie Żeromskiego wtłoczone w dzieło artysty uważa pisarka za niszczące pędy jemioli w zdrowym drzewie sztuki. Sama starała się oddzielać od siebie te dwie dziedziny aktywności twórczej.

²⁷ Pisarka powołuje się na artykuł Richardsa. Redaktorka *Pism rozproszonych* Ewa Korzeniewska podaje, że nie udało się znaleźć cytatów.

go jest niewątpliwie w zgodzie z jego hiperboliczną reakcją na świat i z tą, jaką chce on wywołać we wstrząsanym bez miłosierdzia czytelniku. Żeromski to żywioł i w czuciu, i w myśleniu, a tego rodzaju temperament jedynie w niehamowanym wylewie słów mógł znaleźć, i to z biedą, wyraz ściśle odpowiadający jego stanowi wewnętrznemu²⁸.

Dąbrowska rozumie, że zmieniły się upodobania i gusta czytelnicze, zmienił się człowiek w swoich oczekiwaniach nie tylko wobec literatury, ale i wobec samego siebie i innych ludzi – słowem, modernistyczna uczuciowość i ekspresywność przestały być normą zachowań i normą stylu. Co nie oznacza, że kierunek zmian jest dobry. „Może my dziś jesteśmy trochę skostniali, znużeni i wystygli. Zapomnieliśmy już, jak zachowują się ludzie targani potężnymi namiętnościami lub rozterkami, a obdarzeni wulkanicznym temperamentem”²⁹.

Co do jednego Dąbrowska nie ma wątpliwości: Żeromski jest **nie do naśladowania**. Musi być przez oczarowanego nim pisarza przewyciężony w sobie. Inaczej grozi mu kompromitacja artystyczna. Pisze to fetowana przez krytykę i czytelników autorka *Nocy i dni*, która zdołała ten gest zerwania z ideowym i literackim mistrzem swojej młodości wykonać i nie zapomnieć, co mu zawdzięcza i co zawdzięcza Żeromskiemu całe pokolenie Polaków na nim i przez niego wychowywane.

Wnikliwość jej lektury Żeromskiego wyraża się także w tym, że w pisarskim szaleństwie autora *Walki z szatanem*, w jego rozkielznanej furii natchnienia, wobec których coraz bardziej się dystansowała, dostrzegła tkwiący „jak lodowy dziewiczy szczyt z tropikalnej dżungli” – „ciągły, uparty, niemal maniacki nakaz życia w najwyższym stopniu powściągliwego, poddanego bezapelacyjnie surowym prawidłom **sumienia i czystości**”³⁰.

To było owo charakterystyczne dla Żeromskiego sprzężenie pierwiastka dionizyjskiego i apollinijskiego, a właściwie ascetyczno-gotyckiego. Żywiołowość formy i niepowsściągliwość stylu na usługach ideału powściągliwego życia poddanego wymogom sumienia i etycznej czystości.

Dąbrowska jest zdania, że dzieje literatury świadczą o tym, iż liryka jest bliższa tragedii niż epika; epika częściej usiłuje tragiczność przewyciężyć, wznieść się ponad nią. Czy człowiek nie ma prawa bronić się przed tragizmem? I czy postawa tragiczna jest w istocie tak cenna? – pyta pisarka. Ale czy można przewyciężyć tragizm?

Przy całym zrozumieniu problematyki tragizmu w sztuce, po jego wnikliwej analizie w pisarstwie Żeromskiego dystansuje się Dąbrowska do tragizmu z pozy-

²⁸ Tamże, s. 380-381.

²⁹ Tamże, s. 380.

³⁰ Tamże, s. 381.

cji filozofii życia jako najwyższej wartości. Człowiek ma prawo bronić się przed tragizmem i ma skuteczne ku temu sposoby. Są to złudzenia, szczególnie „łaska natury”, jaką jest zapomnienie, witalna radość życia mogąca współistnieć z tragizmem, wyższa filozoficzna radość, która wynika z męznego przyjęcia tragedii. To właśnie decyduje o cenności postawy tragicznej.

Wzniesienie się ponad tragizm przybiera w życiu i w sztuce dwie skrajne postaci: metafizykę religijną i heroiczny sceptycyzm. W sztuce zbliża się ku nim epika.

Żeromski dochodził do tych obu skrajnie przeciwnych granic. Na żadnej z nich nie zatrzymał się i żadnej nie przekroczył, „objął sobą wszystko to, co się między nimi zawiera.” I to Dąbrowska poczytuje mu za zasługę.

*

13 maja 1951 roku na scenie Kameralnej Teatru Polskiego w Warszawie odbyła się prapremiera dramatu Żeromskiego *Grzech*, którego zakończenie zaginęło w czasie wojny. Tekst opracował i dokończył autor *Kordiana i chama*, Leon Kruczkowski; reżyserował Bohdan Korzeniewski, wprowadzając własne inscenizacyjne dodatki. Przedstawienie wywołało wielkie poruszenie w prasie i wśród pisarzy. Po książkowym wydaniu nowej wersji *Grzechu* odbyła się w Sekcji Dramatu Związku Literatów Polskich (4 grudnia 1951 roku) dyskusja, w trakcie której Dąbrowska, jako jej inicjator, poddała druzgocącej krytyce zabiegi „adaptacyjne” Kruczkowskiego.

Przedstawienie generalnie podobało się jej. Nazwała je „[...] wielkim wydarzeniem teatralnym i wielkim pośmiertnym triumfem Żeromskiego [...]”³¹. Oglądała je trzykrotnie (próbę generalną z publicznością i dwie premiery z odmiennymi obsadami), chwaliła aktorów: „Nareszcie prawdziwy teatr, prawdziwa sztuka, prawdziwy autor z prawdziwymi aktorami, którzy, gdy im dać dobry tekst, grają jak anioły”³². Zastrzeżenia jej budziły dopiski Kruczkowskiego i zmiany wprowadzone przez Korzeniewskiego (rozbudowanie tła społeczno-rewolucyjnego), ale nie podzielała zaślepionej wściekłości na Kruczkowskiego Anny i Moniki Żeromskich. Dopiero lektura drukowanej wersji *Grzechu* z dopiskami i, co gorsza, przeróbkami Kruczkowskiego uświadomiła jej, że to „[...] skandal o wiele większy niż owo zakończenie, które można zawsze odrzucić. [Kruczkowski] Zmieniał po prostu zdania, których nie rozumiał, bo jego wiedza artystyczna jest żadna”³³.

³¹ M. Dąbrowska, *Dzienniki powojenne 1945–1965*, wybór, wstęp i przypisy T. Drewnowski, Warszawa 1996, t. 2, s. 255.

³² Tamże, s. 216.

³³ Tamże, s. 280.

Wystąpienie Dąbrowskiej w Sekcji Dramatu spotkało się z wielkim aplauzem i odbyło z kurtuazją. Kruczkowski bronił się, ale jak czytamy w *Dziennikach* pisarki, „[...] całkiem nic nie rozumiał, o co mi szło”³⁴. Dyskusję obojga drukowała „Nowa Kultura” (1951, nr 51-52).

O co jej szło? Czemu zainicjowała tę dyskusję i z taką pasją w niej uczestniczyła? Bardzo rzetelnie się do niej przygotowała, przeczytała wszystkie recenzje i dyskusję sprowokowaną przedstawieniem, zwłaszcza jego kontrowersyjnym zakończeniem (Anna podejmuje roboty murarskie na budowie). Pisarstwo Żeromskiego znała jak nikt inny. Należy podziwiać jej drobiazgowość i rzeczowość w wychwytywaniu różnic między oryginalnym tekstem *Grzechu* a zmianami wprowadzonymi przez Kruczkowskiego. Stanowią one punkt wyjścia do bardzo kompetentnej krytyki, łączącej logiczną i merytoryczną argumentację z taktem i kulturą polemizowania. Generalnie ingerencje Kruczkowskiego w tekst *Grzechu* uznała Dąbrowska za jego nieuprawnione uszczuplanie (wykreślenie aktu IV), pogarszanie oraz za wyraz nietrafnego odczytania dramatu. Pisarka przyznaje teatrowi prawo do daleko idącej ingerencji w tekst dramatu i swobodę koncepcji inscenizacyjnych, ale stanowczo protestuje przeciwko książkowej publikacji *Grzechu* pod nazwiskiem Żeromskiego, będącej w istocie zupełnie nowym, „nieżeromskim” tekstem cudzego pióra: „[...] uczuciowo trudno mi się pogodzić z tym, aby jakikolwiek stan rękopisu Stefana Żeromskiego upoważniał do poczynienia w nim tak daleko idących i tyle zastrzeżeń budzących zmian. Istnieje przecież jednak to, co nazywamy pietyzmem dla puścizny wielkich pisarzy”³⁵.

Zaangażowanie Dąbrowskiej w dyskusję o „nowej wersji *Grzechu* Żeromskiego” miało motywacje etyczne. Wiązało się z pytaniem o integralność i tożsamość autorskiego tekstu, o granice ingerencji weń czytelnika, wydawcy, inscenizatora. Nie przekonało ją stanowisko Kruczkowskiego, że wybór „dopisywać czy nie dopisywać” oznacza dla teatru „grać albo nie grać”.

Współczesne teorie literatury, pragmatyczne rozumienie interpretacji (Richard Rorty), dekonstrukcjonizm kwestionujący integralność tekstu i stabilność jego sensu, a zwłaszcza współczesna praktyka teatralna, totalnie burząca, a nawet likwidująca autorski tekst dramatu, czyni pryncypialne etyczne stanowisko Dąbrowskiej czymś całkowicie anachronicznym i naiwnie nieaktualnym.

Co wcale nie znaczy, że Maria Dąbrowska nie ma racji.

³⁴ Tamże, s. 281.

³⁵ M. Dąbrowska, *O nowej wersji „Grzechu” Żeromskiego*, w: *Pisma rozproszone*, dz. cyt., s. 415.



Hector Guimard, Synagoga przy ulicy Pavée w Paryżu, 1913

Dariusz Konrad Sikorski

(Gdańsk)

ANTYSEMICKO-ŻYDOWSKI SPÓR O ŻEROMSKIEGO

W 1928 roku mija 10 lat od wyzwolenia Polski. W obiegu prasowym była to ważna rocznica, nie pominęła jej także prasa polsko-żydowska. W „Nowym Dzienniku” młody poeta, Maurycy Szymel, jeden z najwybitniejszych wśród polsko-żydowskich artystów, publikuje wiersz *Polsko!*, w którym odnajdziemy napięcie: wolny kraj, swoboda, zachłyśnięcie się niepodległością i zaduma, czy aby do końca Polska jest krajem dla poety¹. Trzy strofy wiersza, choć bardzo delikatnie, to jednak poruszają istotny element tożsamości części polskich Żydów: czy nikt nam nie będzie przeszkadzał, byśmy rozwijając kulturę żydowską, mogli się czuć w pełni obywatelami Polski? Kto będzie dla nas autorytetem, kto jest autorytetem w państwie, które dziesięć lat temu odzyskało niepodległość i deklarowało równość dla wszystkich swoich obywateli?

Na tej samej stronie znajdziemy okolicznościowy artykuł o wielkich bohaterach, twórcach Polski: *Trzej wodzowie niepodległości: Żeromski, Wyspiański, Piłsudski*². Skróć myślowy w tytule jest oczywisty, aczkolwiek znaczący. Wszyscy wymienieni, przynajmniej w wyobraźni autora, nie byli antysemitami, a wręcz przeciwnie, przyjaciółmi Żydów. Józef Piłsudski to oczywiście oręż i mit wodza, Stanisław Wyspiański i Stefan Żeromski to kreatorzy dusz, gdyby nie oni, marszałek nie miałby kogo wzywać do boju, nie byłoby żołnierzy niepodległości. W tle tych wywodów pojawia się niezwykle ważny dla wyobraźni społecznej Polaków wzorzec: żołnierz (powstaniec) – honor – bohater – ojczyzna.

Według tego artykułu, nie byłby możliwy czyn, gdyby nie literacka wytrwałość pracy nad narodem autora *Wesela* i twórcy *Przedwiośnia*. Ich słowa uchroniły wspólną ojczyznę Polaków i Żydów od zalewu osobników skarłowaciałych, zakłamanych, uchroniły od apatii całe pokolenia. Autor *Popiołów* przedstawiony zostaje jako stróż wartości społecznych, a bohaterowie jego utworów mają być mode-

¹ Por. M. Szymel, *Polsko!*, „Nowy Dziennik”, 12 listopada 1928, nr 304, s. 5.

² *Trzej wodzowie niepodległości: Żeromski, Wyspiański, Piłsudski*, „Nowy Dziennik”, 12 listopada 1928, nr 304, s. 5, 6.

lami ludzi walczących o wolność i sprawiedliwość, z których młodzież może czerpać siłę w walce o wspólny, niepodległy dom.

W układzie gazety artykuł umieszczony jest obok tekstu żydowskiego polityka Apolinarego Hartgłasa *W dziesiątą rocznicę wyzwolenia Polski* (na środku strony zdjęcie marszałka Piłsudskiego), w którym między innymi podkreślana jest nadzieja, jaką pokładali Żydzi-syjonisci w niepodległej Polsce. W tym kontekście niezwykle ważne jest ukazanie Żeromskiego obok Piłsudskiego, a przeciw Romanowi Dmowskiemu. Ten, kto czyta i rozumie autora *Dziejów grzechu*, nigdy nie stanie po stronie nacjonalistów polskich:

Żeromski był lekarzem i sędzią, i nauczycielem społeczeństwa. Rozdrapywał rany, odsłaniał każdą podłość i podłośćkę, piętnował romantycznych zapaleńców, którzy z bezmyślną pogardą śmierci krwawili się za Napolena, a potem te nieludzkie wysiłki obróciły się w *Popioły*. Jakieś nieszczęsne fatum bluszczem tragizmu spowija duszę polską. (...) Tacy «ludzie bezdomni», którzy dla swego ideału poświęcają rodzinę, miłość i szczęście osobiste – to są ideały Żeromskiego. Takim człowiekiem i wodzem jest przede wszystkim Żółkiewski (*Duma o hetmanie*). On ma w sobie dostojność i wielkość duszy, którą Żeromski pragnie widzieć współczesnego pokolenia³.

Cliford Geertz twierdzi, że „kultura, ten istniejący poprzez czyjeś działania dokument, jest zatem czymś publicznym, podobnie jak parodiowanie puszczenia oka czy udawany napad na owce. (...) Tym, o co należy zapytać, jest ich znaczenie: cóż to jest – kpina czy wezwanie, ironia czy gniew, snobizm czy duma – co przez te zdarzenia czy za ich pośrednictwem zostaje powiedziane”⁴. Zapytać więc trzeba, co powiedziane jest za pośrednictwem opowieści o Stefanie Żeromskim, dlaczego w prasie polsko-żydowskiej przywoływano tego artystę? Pamiętać warto, że prasa, szczególnie gdy nie ma innego wpływowego medium, to platforma polemiki, arena, gdzie opublikowany tekst staje do boju o rząd dusz, musi się liczyć z agresją sił wrogich wypowiedanym sądom. Dla prasy polsko-żydowskiej „naturalnym” przeciwnikiem były gazety nacjonalistyczne, ale także, w celu wyróżnienia, takie pisma, jak „Wiadomości Literackie”: wpływające na „wyobraźnię społeczną” liberalnej inteligencji, w tym częściowo zasymilowanych polskich Żydów. Jeszcze jedna uwaga Geertza w stosunku do rozumienia fikcji w interpretacjach antropologicznych jest istotna przy analizie dzieł prasowych. Artykuły należy czytać jako opowieści fikcyjne, nie oznacza to, że są kłamliwe, niezgodne z rzeczywistością opisywanych problemów (choć takie też oczywiście są), ale że „są «czymś tworzo-

³ Tamże, s. 5; zob. A. Hartglas, *W dziesiątą rocznicę wyzwolenia Polski*, tamże.

⁴ C. Geertz, *Opis gesty – w stronę interpretatywnej teorii kultury*, przeł. S. Sikora, w: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, wyboru dokonali i przedmową poprzedzili M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa 2003, s. 41.

nym», «czymś ukształtowanym» – takie jest pierwotne znacznie słowo *fictio*⁵. Portretując innych, przedstawiam własny autoportret.

Różnie można interpretować narracje tożsamościowe Żydów polskich, ale nie ma wątpliwości, że istnieje w wyobraźni różnych autorów aura zagrożenia. W tekście *Co zrobić z Żydami?*⁶ Ludwik Oberlaender żąda, by zanim opowiedzą o Żydach inni, zanim zasugerują obrazy, na które trzeba będzie odpowiedzieć zespołem metaforycznej polemiki, zanim spróbują „wykreować”, ukierunkować zbiorową i prywatną wyobraźnię, trzeba rozpoznać siebie i dać jasny wykład, kim jest wolny Żyd piszący po polsku, w czasopiśmie, którego językiem jest polski. Słowa te padają w pewnym kontekście historycznym, a więc po przejęciu władzy przez nazistów, ale także po opublikowaniu ankiety w „Buncie Młodych” właśnie na temat „co zrobić z Żydami?” – najpierw trzeba opowiedzieć o rozpoznaniu siebie, potem można odnosić się do ankiet. Opowieści o Żeromskim wpisują się w walkę o ukierunkowanie wyobraźni.

Czy jednak autorytet Żeromskiego związany jest z jego literacką kreacją żydowskich bohaterów? Eugenia Łoch sądzi, że odmiennie na przykład od Elizy Orzeszkowej (zwanej w prasie żydowskiej „dobrą panią z Grodna”) autor *Przedwiośnia* nie napisał żadnego osobnego utworu poświęconego losom Żydów: „S. Żeromski nigdy nie angażował się w polemiki publicystyczne na tematy żydowskie, nigdy też nie wyszły spod jego pióra utwory, które by w całości były poświęcone Żydom (...). A jednak znajdujemy w jego tekstach Żydów jako głównych bohaterów powieściowych”.⁷ Nie będziemy tu śledzić obrazów żydowskich w twórczości Żeromskiego, warta jednak podkreślenia jest wrażliwość społeczna autora *Popiołów*. Żydzi u niego to integralna część społeczeństwa polskiego, ze światem dobra i zła. Powieść, jak pisarz pisał w dzienniku, musi być rachunkiem sumienia, który przenika pisarza i czytelnika⁸.

Jedna z jego tez, we wczesnej fazie twórczości, to odejście od pozytywistycznej wizji asymilowania Żydów; wizji ideologiczno-utopijnej, jak myślę. Zwróćmy uwagę, że z punktu widzenia narodowego Żydów taka postawa była zgodna z ich wizją odrodzenia Żydostwa. Eugenia Łoch podkreśla humanistyczne podejście Żeromskiego do zagadnień społecznych, w tym do problematyki żydowskiej: „Żyd jako człowiek – to główny punkt obserwacji Żeromskiego. Widzi go w stosunku do drugiego człowieka i własnej religii, ocenia jego pozytywne, ale i nega-

⁵ Tamże, s. 45, 46.

⁶ L. Oberlaender, „Co zrobić z Żydami?”, „Miesięcznik Żydowski” 1933, nr 3, s. 185-204.

⁷ E. Łoch, *W kręgu bohaterów żydowskich Żeromskiego*, w: *Literackie portrety Żydów*, red. E. Łoch, Lublin 1996, s. 244, 245.

⁸ Tamże, s. 246.

tywne działania w grupie oraz umiejętności znoszenia upokorzeń, podpatruje śmieszności”⁹.

Pod koniec lat 30. Roman Brandstaetter, propagator poezji polsko-żydowskiej (jej program ogłasza w 1933 roku na łamach „Opinii”), wyraźnie stracił wiarę we wspólną realizację poezji narodowej, doświadczył braku zrozumienia w środowiskach żydowskich. Jednak w 1938 roku wzywa, z pełną świadomością tragizmu tego wołania, do konsolidacji środowisk pisarzy polskich z pisarzami mniejszości narodowej, pragnie, by utworzyć „Front Żeromskiego”, bo świat ducha musi obronić się przed najazdem współczesnych barbarzyńców, a cios w literata, bez względu na narodowość, jest ciosem wymierzonym w państwo¹⁰. Dla Brandstaettera, jak należy sądzić, praca twórcza to przygotowywanie do „łaski wybawienia”, by użyć jego metaforyki. Nie sprzeciwiają się temu jego propozycje związane z utworzeniem żydowskiej samoobrony kulturalnej, z dialogiem literatów i wspólnym stowarzyszeniem typu „Front Żeromskiego”. Według niego, i to wynika z szeregu jego wypowiedzi na temat literatury, człowiek musi rozpoznać swoją tożsamość, szanować ją, bronić swojej godności i „misji” artysty narodowego, a jednocześnie współpracować z artystami polskimi i ukraińskimi¹¹.

Samo sformułowanie „Front Żeromskiego” w prasie polsko-żydowskiej nie było czymś wyjątkowo oryginalnym. W tygodniku „Ster”, w którym publikował też Brandstaetter, miesiąc przed jego artykułem, Mojżesz Kleinbaum z okazji 15-lecia zamordowania prezydenta Gabriela Narutowicza wzywa do wystawienia prezydentowi żywego pomnika, chce utworzenia „Frontu Narutowicza”. W tekście modelowane są dwa obozy, podobnie jak w wezwaniu do „Frontu Żeromskiego”: jeden to obóz demokratyczny, nastawiony na kulturę, otwarty na wolność

⁹ Tamże, s. 248. Zob. na temat relacji „narodowy – ludzki”: D. K. Sikorski, „Ja” żydowskie – „ja” ludzkie. Kilka uwag o dylematach w budowaniu tożsamości polskich Żydów okresu międzywojennego, w: *Autobiografizm i okolice. Prace ofiarowane profesor Małgorzacie Czermińskiej*, Słupsk 2011, s. 71-84.

¹⁰ R. Brandstaetter, *Stwórzmy „Front Żeromskiego”*. W sprawie konsolidacji demokratycznych pisarzy z demokratycznymi pisarzami mniejszości narodowych w Polsce, „Nowy Głos”, 23 stycznia 1938, nr 23, s. 5. Tekst ten wydaje się bardzo ważny przynajmniej ze względu na historię jego powstania i wielokrotnego druku. Jego fragment jako *Prawda Stefana Żeromskiego* drukowany był w „Chwili” (19 listopada 1938, nr 762, s. 10), a część tego tekstu pojawia się już w druku jako *Na widowni. Pośmiertna Tragedia Żeromskiego* („Nasza Opinia” 1935, nr 18, s. 7) – tu autor naśladuje rubrykę z nacjonalistycznej „Myśli Narodowej”. Poza tym w tekście mamy recenzję z przedstawień dramatów Żeromskiego, które publikował Brandstaetter – zob. R. Brandstaetter, *Ruch teatralny w Warszawie (Teatr Kameralny: Ponad śnieg – dramat w 3-ach aktach Stefana Żeromskiego. Reżyseria Karola Bendy)*, „Nasza Opinia” 1935, nr 11, s. 9; tegoż, *Ruch teatralny w Warszawie (Ateneum: Turoń, dramat Stefana Żeromskiego w roli Szeli – Stefan Jaracz)*, „Nasza Opinia” 1935, nr 16, s. 12.

¹¹ Zagadnienie współpracy między pisarzami polskimi i żydowskimi szeroko dyskutowano w „Nowym Głosie”, gdzie przeprowadzono rozmowy z pisarzami żydowskimi: I. Lewenstein, *Rozmowy z pisarzami żydowskimi. Dwie literatury na jednej ziemi. Ankieta „Nowego Głosu” w sprawie polsko-żydowskiego porozumienia kulturalnego*, „Nowy Głos”, 30 kwietnia 1938, nr 120, s. 5; I. Lewenstein, *Nie tęsknimy za tanim filosemityzmem*, 10 maja, nr 129, s. 5; I. Lewenstein, *Czy góra przyjdzie do Mahometa?*, 15 maja, nr 134, s. 5; Leon Eljot, *Tu mówią pisarze hebrajscy o polsko-żydowskim porozumieniu kulturalnym*, 26 czerwca, nr 176, s. 6; Zelman Szneur *o polsko-żydowskim porozumieniu kulturalnym*, 3 lipca, nr 183, s. 7.

różnych grup etnicznych, czyli ci, co należą do spadkobierców myśli Narutowicza, drugi obóz to nacjonaści i szowiniści, wszyscy ci, którzy atakują Żydów, a w 1922 roku, poprzez trybuny propagandowe, jakimi była prasa, spowodowali, że Eligiusz Niewiadomski pierwszy raz w historii Polski targnął się na świętość – przywódcę państwa. Mimo oczywistych podobieństw, należy podkreślić także wyraźną różnicę. Gabriel Narutowicz to jednak idea, emblemat kształtujący wyobraźnię zbiorową poprzez odesłanie do tragicznego wydarzenia historycznego, odpowiednio kreowanego i wykorzystywanego w retoryce publicystycznej.

Żeromski, co widać także w tekstach Brandstaettera i innych, którzy go przywołują, to żywa kultura, wiele pozostawionych dzieł literackich, które wpisują się w szeroko rozumianą edukację. Czytelnicy, poprzez lekturę, są w stanie zweryfikować opinie o pisarzu. Humanitaryzm Żeromskiego, zawarty w jego powieściach, dramatach, opowiadaniach, jest podstawą, na której Brandstaetter chciałby budować nowy wymiar stosunków w kulturze polskiej.

Dla autora *Jerozolimy światła i mroku* wymiar etyczny literatury był czymś oczywistym, pisarze mieli, według niego, stanowić awangardę społeczeństwa promującą wolność i uszanowanie prawa do kształtowania tożsamości, według osobistych, a nie narzucanych propagandowo, wyborów. Otwarcie artykułu *Stwórzmy „Front Żeromskiego”* jest diagnoza sytuacji państwa polskiego i Europy: „Po raz pierwszy od czasu istnienia piśmiennictwa na ziemiach polskich, nad słowem pisanym zapanował terror ulicy”¹². Można powiedzieć, że w interpretacji dziejów Polski, według autora, słowo pisane było przewodnikiem, stróżem porządku moralnego („ostatni bastion duchowej wolności”¹³), dzisiaj szalejące hasła nacjonalistyczne sięją nienawiść, trzeba więc skonsolidować środowisko posługujące się piórem. W tym kontekście pojawiają się Adam Mickiewicz i Stefan Żeromski, przy czym autor *Przedwiośnia* ma być przewodnikiem tej inicjatywy:

Pod czym wezwaniem? Tego, który przez całe swe życie walczył o Polskę demokratyczną, tego, który obrzucany był błotem wyzwick przez nacjonalistyczny motłoch, tego, który modlił się o wielką i zgodną społeczność: pod wezwaniem Żeromskiego. Demokratyczni pisarze polscy, żydowscy, hebrajscy, ukraińscy, białoruscy, litewscy, niemieccy, tworzący na ziemiach polskich – organizujemy «Front Żeromskiego»¹⁴.

Patron tragicznego wezwania do konsolidacji ludzi, którzy szanują wolność, nie został potraktowany, jak to często w takich deklaracjach bywa, jako hasło. Na przykład w całostronicowym tekście z „Naszego Przeglądu” pod tytułem *Stefan Żeromski: Człowiek jest to rzecz święta. Po wprowadzeniu ghetta ławkowego* pisarz jest

¹² R. Brandstaetter, *Stwórzmy „Front Żeromskiego”*, dz. cyt.

¹³ Tamże.

¹⁴ Tamże.

dostawcą krótkiej myśli przewodniej, która wartościuje tekst. Poza mottem i tytułem nie rozważa się jego dzieł, dla krytyki nacjonalizmu wystarczy jego autorytet. Jak wspomniałem, Brandstaetter przedstawia się jako uważny czytelnik Żeromskiego i sięga, chcąc uzasadnić swoje przesłanie, do utworów patrona nowej inicjatywy¹⁵.

Na czym polega więc autorytet twórcy *Siłaczki*? Przede wszystkim zostaje wyróżniona cecha, którą posiadają nieliczni: przekroczenie narodowego ograniczenia; przejście od narodowego wychowania do otwartości myślenia, które niweluje syndrom niewoli, zamknięcia. Tekst jest tak skonstruowany, żeby pokazać Żeromskiego jako ucieleśnienie „głębokich pokładów duchowych”, będących siłą odrodzonej Polski, stąd, myślę, ukazane powinowactwo z Mickiewiczem.

Żeromski – czytamy – obdarzony doskonałym wyczuciem dziejowych perspektyw, uświadomił sobie potrzebę całkowitej przemiany Narodu w sensie socjalnym i duchowym (...). Przyszła Polska na świat z garbem wielu przesądów społecznych, obarczona tragicznym anachronizmem różnych fikcji i uprzedzeń¹⁶.

Istotnym elementem siły perswazyjnej, ale także umiejętności rozpoznawania grozy rzeczywistości, jest przywołanie utworów *Turonia* i *Ponad śnieg bielszy się stanę*. Dla Brandstaettera w tych utworach zogniskowana została cała tragedia narodu, z obawami autora o przyszłość Polski. Hubert i Wika to literackie postacie mające ukazać bezsilność szlachecko-narodowej wyobraźni wobec rzeczywistych wezwań. Nie jest ważne, według Brandstaettera, czy to będzie Szela czy bolszewicy, trzeba zapobiegać tragediom, zanim machina zagłady osiągnie społeczeństwo polskie. Żeromski był tym, który wzywał, by nie było za późno i dlatego utworzenie „Frontu Żeromskiego” jest hołdem dla wielkiego pisarza:

Gdzież heroiczna walka o niezależne sumienie społeczne, o wolność, która ongiś zawitała w progi polskie wśród huku budującej się Gdyni, (...) w bolesnym grymasie Baryki? Zagłuszony został dziś w parnej atmosferze «przemilczanych prawd» głos sumienia Żeromskiego, zniknęły kategorie jego demokratycznego myślenia¹⁷.

Cały tekst, co warto podkreślić, jest napisany w duchu Żeromskiego, mimo że jego autor nie ukrywał swoich nacjonalistycznych poglądów. W zasadzie nie będzie podnoszona w nim problematyka żydowska, ale zagadnienie szersze: jak bronić się przed ujednoczoną wizją państwa, która narzuca kryteria narodowej tożsamości, wyznacza granice polskości. Ciekawe jest to, że jego syjonizm oparty

¹⁵ Zob. Stefan Żeromski: *Człowiek jest to rzecz święta. Po wprowadzeniu ghetta lawkowego*, „Nasz Przegląd”, 16 października 1937, s. 8.

¹⁶ R. Brandstaetter, *Stwórzmy „Front Żeromskiego”*, dz. cyt.

¹⁷ Tamże.

jest na duchu humanizmu, co pozwala także na uchwycenie różnych meandrów nacjonalizmu w państwie polskim. Autor *Dziejów grzechów* (z całym swoim życiem i twórczością) staje się modelem, na którym pisarz polsko-żydowski chce budować zaporę przeciwko propagandzie i „czasom ulicy”: „Pisarze! Pamiętajcie! Jeszcze chwila, a będzie za późno!!!”¹⁸.

Twórczość Żeromskiego, co dla Brandstaettera oczywiste, wymaga myślenia – kto czyta jego dzieła, będzie odporny na propagandę. Polska pod koniec lat trzydziestych dla autora zbioru pamfletów *Zmowa eunuchów* to kraj, gdzie władzę słowa przejmują różnego rodzaju ideologiczne pisemka, a plakat wzywający do bojkotu sklepów żydowskich staje się elementem „dialogu” społecznego. Obraz upadku nowoczesnego państwa i społeczeństwa, które nie powstrzymuje antysemityzmu, widzimy w opowieści o Gdyni, mieście-symbolu nowych czasów; obraz „szklanych domów” na miarę wizji z *Przedwiośnia*: „«Szklane domy» choćby najpiękniejsze, najbardziej luksusowo budowane, choćby najczystsze, skoro pozbawione zostały idei rzeczywistej miłości – pozostaną tylko bezduszną konstrukcją, szklanym szkieletem, złem najokrutniejszym, bo w szatę piękną odziane”¹⁹.

Istotne jest w koncepcji autora artykułu napięcie: nowoczesność (Gdynia) – źródła wielkości (kultura – Żeromski – jego zamiłowanie do morza) – współczesność (świat bez Żeromskiego – odrzucenie testamentu pisarza – antysemityzm, ideologia barbarzyńców). Niestety rzeczywistość, według Brandstaettera, jest inna – obok „domku Żeromskiego” wykrzykuje się antysemityczne hasła, a Gdynia ma być miastem „czystym”, to znaczy miastem bez Żydów. Przywódcą „domorosłych hitlerowców w Gdyni jest niejaki Tomaszewski” i on zastępuje współcześnie Żeromskiego w „rządzie dusz”. Pyta więc artysta:

Któż zwycięży? Żeromski czy Tomaszewski? (...) Nie z kart powieści Żeromskiego zstąpił na bruk gdyński Tomaszewski. Albowiem idee, które dziś symbolizuje (...) były, są i będą strasliwym, tragicznym zaprzeczeniem całego światopoglądu Żeromskiego, przekreśleniem jego kultu pracy, jego wzniosłej myśli o sprawiedliwości społecznej, cnocie i równowadze społecznej. (...) Albo Polska Żeromskiego, albo Polska Tomaszewskiego. Ale «szklany dom», u którego widnieje upiorny napis: «Żydzi niepożądani», to – karykatura idei wielkiego pisarza²⁰.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ R. Brandstaetter, *Wistą do krainy „szklanych domów”*. (Korespondencja własna „Chwili” porannej), „Chwila” poranna, 31 sierpnia 1938, nr 6985, s. 9.

²⁰ R. Brandstaetter, *Wistą do krainy „szklanych domów”*. (Korespondencja własna „Chwili” porannej), „Chwila” poranna, 31 sierpnia 1938, nr 6985, s. 9. Ryszard Michalski pokazał, że polska prasa pomorska „biła na alarm: »Gdynia zażydza się«” (podaje bardzo dużo przykładów artykułów z gazet) – R. Michalski, *Obraz Żyda i narodu żydowskiego na łamach polskiej prasy pomorskiej w latach 1922–1939*, Toruń 1997, s. 48-49. Landau-Czajka przypomniała zdania z „Małego Dziennika”, który entuzjastycznie przyjął zarządzenie władz miejskich w Gdyni o konieczności opuszczenia miasta przez kilkadziesiąt rodzin żydowskich, zob. *Żydzi usuwani z Gdyni. Słuszne zarządzenie władz administracyjnych*, „Mały Dziennik”

Autor *Wiatru od morza* jest tu do pewnego stopnia figurą retoryczną, ale jej pole semantyczne posiada odniesienia do wolności, wiary w człowieka, prawdy, dbałości o ojczyznę, szacunek do słowa. Wiele lat przed propozycją sformułowania „Frontu Żeromskiego” pisarz żydowski, Szalom Asz, na łamach żydowskiego dziennika „Hajnt” przypomina swój początek drogi twórczej i jednocześnie owo wspomnienie, w którym ważną rolę odgrywa Stefan Żeromski, wykorzystuje w przemówieniu wygłoszonym w polskim PEN-Clubie²¹. W Zakopanym, dokąd był zapraszany, pojawiał się też Żeromski, panowała tam atmosfera wzajemnego zaufania, szacunku dla inności. Żeromski i jego rodzina stają się dla pisarza jidisz wartością kształtującą wyobraźnię dobrej wspólnoty.

Warto zwrócić uwagę, że dwa tożsame teksty przedrukowane w polskojęzycznych gazetach mają inne tytuły, eksponują inny aspekt tekstu (*Idee i ludzie; Husarska piosenka*). Tekst z „Chwili” podkreśla związek polskich i żydowskich pisarzy w budowaniu wspólnoty idei, w tym znaczeniu także ujęty byłby Żeromski jako mistrz dla Asza. Natomiast „Głos Prawdy” wyodrębnia tradycję, z wizją patrioty-bohatera-żołnierza. Przy czym we wspomnieniach Asza „husarska piosenka” śpiewana dla syna Żeromskiego ma podwójne znaczenie. Czy aby uczenie dzieci w duchu wojennych wzorców ma po I wojnie światowej taki sam wydźwięk jak na początku XX wieku? Przejście od edukacji wojennej do humanistycznej wydaje się tu istotną przesłanką wspomnień żydowskiego pisarza, właśnie Żeromski jest przecież przykładem obrońcy wartości humanistycznych.

Związki Asza z Żeromskim podkreślają także komentatorzy twórczości *Czarodziejki z Kastylii*, przy czym polski pisarz nobilituje wielkość artysty języka jidisz. Mojżesz Kanfer, z którym nieraz trudno się zgodzić, w swoich tekstach łączy tych dwóch artystów:

Żeromski i Asz nachylali się pełni głębokiego współczucia nad niedolą i krzywdą człowieka, a to w nich wiecznie aktywne serce, tak czule na wielką krzywdę, nie pozwoliło im na okrucieństwo, któremu uległym musi być autor dramatyczny. (...) Bohaterowie Asza i Żeromskiego to marzyciele albo ludzie słabi, niezdolni do walki i unikający walnej rozprawy” (...) „Istnieje jakieś wewnętrzne podobieństwo między Aszem z Żeromskim, objawiające się nie tylko w strukturze powieści (mowa tu o trylogii Asza: *Petersburg, Moskwa, Warszawa* – przyp. D. K. S.), w rozbijaniu jej akcji na szereg luźnie ze sobą powiązanych epizodów, w przenikaniu dzieł wewnętrzną muzykalnością, ale to podobieństwo staje się jeszcze wyraźniejsze, gdy usiłujemy objąć ich posta-

1938, nr 254, s. 1 (za. A. Landau-Czajka, *W jednym stali domu... Koncepcje rozwiązania kwestii żydowskiej w publicystyce polskiej lat 1933–1939*, Warszawa 1998, s. 239).

²¹ S. Asz, *Idee i ludzie*, „Chwila”, 8 października 1928, nr 3428, s. 5,6, przekł. H. Adler; przedruk z „Hjantu”: Szalom Asz, *Husarska piosenka*, „Głos Prawdy” 1928, nr 258, s. 523-525.

wę wobec Boga i człowieka. Asz i Żeromski wierzą w człowieka, chociaż nieraz rozpacz im zalewa serce, chociaż nieraz chcieliby przeklinać²².

Bronisław Baczek, badając wyobraźnię społeczną, zauważa, że żadna wspólnota nie jest do końca przejrzysta (dla siebie i dla obserwatorów), tworzy wyobrażenie o sobie poprzez idee-obrazy, za pomocą których nadaje sobie tożsamość²³. Jeśli połączymy te dwa teksty Kanfera z „Miesięcznika Żydowskiego”, które nie są tylko elementem krytyki literackiej, to zauważymy, że Stefan Żeromski potwierdza wielkość Asza jako trafnego obserwatora życia żydowskiego, jego problemów, jego trosk, nadziei, ale i ułomności. Kanfer chciałby, żeby pisarz jidisz był wyraźniej narodowo-żydowski, ale nie to jest tu najistotniejsze. Czytelnik odnosi wrażenie, że wzorce zachowań wskazane przez twórcę *Kidusz ha-szem* są adekwatne do bohaterów Żeromskiego – i jeden, i drugi mają wyrwać swoje narodowe wspólnoty z intelektualnej inercji.

Te porównania są o tyle ciekawe, że ten sam autor, kiedy odnosi się do wystąpienia Asza w PEN-Clubie z 1928 roku, uznając wielkość i wychowawczą rolę dzieła Żeromskiego, podchodzi krytycznie do postawy autora *Nawracania Judasza* wobec Żydów. Ma mu za złe, że milczał wobec problemu żydowskiego, jasno nie występował w obronie polskich Żydów. Wymogi krytyka były wyraźne, nie wystarczy pisać, trzeba być trybunem ludowym, bo literatura to siła kształtująca ducha. Etnocentryzm publicysty wpływa na jego ocenę ludzkich zachowań, a przecież polityka nie jest domeną literatury, ale często propagandy, próbą narzucenia ideologicznych ram:

„Za życia Żeromskiego pukaliśmy do Jego gorącego serca, szarpaliśmy odrzwia do tego czujnego sumienia nieśmiertelnej Polski, ale nadaremno krwawiliśmy sobie palce. Wielki ten pisarz milczał, zdobywając się tylko na słowa litości dla naszej nędzy, ale nie znajdując ani jednego wyrazu współczucia dla naszej tragedii. Stała między nami niewidzialna dla oka, ale mocna niewzruszona ściana niezrozumienia, słyszeliśmy tylko śmiech pogardy, czuliśmy koło siebie poświsty szyderstwa²⁴.”

Tekst Kanfera był komentarzem do wypowiedzi Asza. Pisarz jidisz bowiem w PEN-Clubie zwracał uwagę polskim artystom, że Żyd to nie chałat i mała czapczka, ale głębia duszy, a pisarze są jak kapłani, którzy stoją u wezglowia ludzkości i żądają sprawiedliwości. Nie jest to jedyna wypowiedź zwracająca uwagę, że polscy pisarze, w tym Żeromski, nie znają kultury i literatury żydowskiej. W 1938

²² Zob. M. Kanfer, *Szalom Asz. (Z okazji 50-lecia urodzin poety)*, „Miesięcznik Żydowski” 1930, z. 1, s. 50; M. Kanfer, *Asz jako oskarżyciel*, „Miesięcznik Żydowski” 1931, z. 7, s. 569.

²³ Zob. B. Baczek, *Wyobrażenia społeczne. Szkice o nadziei i pamięci zbiorowej*, przeł. M. Kowalska, przekład przejrzał B. Baczek, Warszawa 1994, s. 14.

²⁴ M. Kanfer, *Głos ma literatura...*, „Nowy Dziennik”, 7 października 1928, nr 269, s. 8.

roku na łamach „Nowego Głosu” ukazywały się wywiady z pisarzami żydowskimi na temat polsko-żydowskiego porozumienia kulturalnego. W jednym z nich I. J. Trunk, były prezes żydowskiego PEN-Clubu, podkreśla, że żydowscy pisarze znają literaturę polską, polski język, a przez to polskiego człowieka. Natomiast pisarze polscy, jak Żeromski, Reymont, Witkiewicz, mimo ich ogromnych zasług, pomocy wobec Szaloma Asza, to raczej filantropi, w rodzaju dziedzica wobec „Janka muzykanta”, jak to, chyba niezbyt trafnie, określił pisarz żydowski²⁵. Z tego wniosek, że nie mógł Żeromski znać duszy żydowskiej, bo nie znał języka i literatury żydowskiej.

S. Lebenbaum we wspomnieniach o wielkim pisarzu przypomina, że gdy ten wchodził do „Ziemiańskiej” w 1924 roku, traktowany był jako żywa legenda, jako mistrz, choć sam uciekał od takiego określenia. Także Lebenbaum podkreśla powierzchowność rozumienia kultury żydowskiej w tekstach autora *Wiatru od morza*: „Pomimo, iż w szeregu swych utworów kreśli sylwetki Żydów – niewiele miał jednak do powiedzenia Żeromski o Żydach. Był to stosunek pod względem, że tak powiemy: polityczny – mało przemyślany, typowy – jak na liberalnego, demokratycznego i w każdym calu przyzwoitego inteligenta polskiego”²⁶. Autor wspomina jednak, że tuż przed śmiercią poinformował wielkiego pisarza, że nie tylko wychował on pokolenia Polaków, ale miał duży wpływ na młodzież żydowską. Na pytanie o stosunek do kwestii żydowskiej nie uzyskał odpowiedzi. Żeromski uczciwie stwierdza, że nie odpowiada, bo nie ma siły na prowadzenie polemiki, a jedno zdanie wywołałoby serię odpowiedzi w gazetach. Dodał jednak, że nienawidzi ślepej, nierozumnej nienawiści.

W prasie żydowskiej pojawia się także formuła: „testament Żeromskiego”. Dla wyobraźni społeczności czytelników prasy polsko-żydowskiej ważnym argumentem w potwierdzaniu swojej tożsamości było jednak, jak sądzę, odniesienie do spuścizny literackiej autora *Dziejów grzechu*. Wrażliwość społeczna i humanizm Żeromskiego stawały się atrybutami do potwierdzenia jego przywództwa duchowego w świecie wzrastającej pogardy dla człowieka²⁷. W artykule z „Naszego Przeglądu” podkreślony także zostaje aspekt humanitaryzmu Żeromskiego wobec sytuacji społecznej:

²⁵ I. Lewenstein, *Rozmowy z pisarzami żydowskimi*. „Nie tęsknimy za tanim filosemityzmem”. Ankieta „Nowego Głosu” w sprawie polsko-żydowskiego porozumienia kulturalnego, „Nowy Głos”, 10 maja 1938, nr 129, s. 5.

²⁶ S. Lebenbaum, *Garść wspomnień o Żeromskim*, „Opinia” 1933, nr 41, s. 9. Nie wolno tu przeoczyć, że Lebenbaum, który poznał Żeromskiego osobiście, nazywał go człowiekiem o dużym sercu, któremu obce było rasowe podejście do literatury, a do hasła o tak zwanym „zażydzeniu literatury” podchodził z obrzydzeniem – był człowiekiem skromnym, skromnością ludzi wielkich.

²⁷ S. Rumelt, *Wygodne i wymowne milczenie*, „Ster” 1937, s. 7.

Niedobre czasy nastały dziś dla ideologii Żeromskiego u nas, a zresztą i na całym świecie. W czasach gdy humanitaryzm stał się pośmiewiskiem, a pacyfizm – występkiem, gdy idealizm zastąpiła „menażka”, a problematyka krzywdy społecznej przesłonięta została wybujałością wojującego nacjonalizmu – naiwnie i staroświecko, frazeologicznie niemal brzmią piękne tyrady bohaterów Żeromskiego walczących z szatanem niesprawiedliwości i zła. Może dlatego właśnie w ciągu dwunastu lat dzielących nas od śmierci tego, który dzierżył rząd dusz polskich, nie pojął nikt jego problematyki²⁸.

Mieczysław Braun, jakby mimochodem, podkreśla w jednym ze swych felietonów, że autor *Przedwiośnia* nauczył młode pokolenie patrzeć na literaturę jako na sumienie narodu, jednocześnie zauważa ze smutkiem, że współcześni felietoniści i powieściopisarze nie mają w sobie sumienia Orzeszkowej i Żeromskiego²⁹. W podobnym tonie pisał także Rumelt, ubolewając, że nie ma następców wielkiego pisarza: „Gdyby dziś żył, na pewno by nie milczał”³⁰.

W 1927 roku Leopold Gajzler próbował uchwycić ideologię (jak to ujął) Żeromskiego i jego stosunek do kwestii żydowskiej. Sformułowanie tematu artykułu nasuwa wniosek o etnicznym podejściu do literatury: co powiedział pisarz na temat mojego narodu, jaki miał stosunek do zagadnień żydowskich? Nie Żeromski i jego twórczość w takim ujęciu są najważniejsze, ale relacja autorytetu do sprawy mnie interesującej. Takie podejście to jednak traktowanie literatury jako czynnika kształtującego kulturę i wpływającego na wybory etyczne czytelników. Główne tezy artykułu to wskazanie na związki Żeromskiego z codziennym życiem, szacunek do pracy, rozumienie przez pisarza „szatańskich zawikłań społecznych”, nachylenie się nad krzywdą ludzką, w tym nad nędzą żydowską. Czytamy:

A więc osią dookoła której koncentruje się ideologia Żeromskiego jest: miłość człowieka, tolerancja, zwalczania wszelkich antagonizmów (...). W swoim testamencie *Przedwiośniu*, które wywołało tyle mylnych komentarzy, przedstawia Żeromski nędzę ulic żydowskich w Warszawie, gdzie «bawią się w zakązionych kłatkach tłumy dzieci żydowskich wybladłe, zzieleniałe – o ile promień słońca przedrze się i zajrzy do tych padołów»³¹.

Gajzler napisał ten tekst między innymi po to, by pokazać, jak mało robi się w jego czasach dla zmienienia sytuacji Żydów w Polsce, ich biedy, ograniczenia dostępu do dóbr kultury. Postać Julka z *Przedwiośnia* ma być ostatnią przestrogą

²⁸ T. Heller, *Śladami Żeromskiego*, „Nasz Przegląd”, 30 stycznia 1938, s. 15.

²⁹ M. Braun, *Norwid, literaci i kwestia żydowska*, „Ster” 1937, nr 31, s. 7.

³⁰ S. Rumelt, *Wygodne i wymowne milczenie*, dz. cyt.

³¹ L. Gajzler, *Ideologia Żeromskiego i jego stosunek do kwestii żydowskiej*, „Nasz Przegląd”, 18 września 1927, s. 6; zob. Z. J. Adamczyk, *„Przedwiośnie” Stefana Żeromskiego w świetle dyskusji i polemiki z 1925 roku*, Warszawa 1989.

wielkiego pisarza, jeśli nie ma harmonijnego współistnienia obywateli, tolerancji, to młodzież i inteligencja z łatwością może wybrać doktryny wrogie Polsce.

20 października 1925 roku poseł żydowski Mozes Frostig (Stronictwo Syjonistyczne w Polsce – Klub Związku Żydowskich Posłów i Senatorów Małopolski Wschodniej) potępił polską policję za różne nadużycia; świadectwem, że mówi prawdę, było *Przedwiośnie*³². Spór o prawo i sprawiedliwość połączył ze sobą w horyzoncie prawdy dwa światy fikcji: politykę i literaturę, a platformą polemiki stała się trzecia arena fikcji – gazeta. Na wystąpienie posła żydowskiego odpowiedział stanowczo poseł „chrześcijański” Tadeusz Mendrys (Narodowo-Chrześcijańskie Stronictwo Pracy) i zażądał na łamach „Głosu Narodu”, by Żeromski publicznie oświadczył, że ma inny sąd o policji, niż to można odczytać w jego niedawno opublikowanym dziele³³. Można się domyśleć, że w takiej perspektywie już tylko krok do nazwania pisarza sługą żydowsko-komunistycznych sił.

Bronisław Baczeko twierdzi, że: „kiedy zbiorowość czuje się zagrożona od wewnątrz, uruchamia cały aparat wyobrażeń społecznych, aby zmobilizować swoich członków i połączyć ukierunkować ich działanie. Wzbogacone o wyobraźnię znaki, stają się symbolami”³⁴. Zagrożenie pozycji kultury żydowskiej, jej swobodnego rozwoju jest sprawą oczywistą. Nacjonałści, czy bardziej szowiniści nacjonalistyczni w Polsce, nie tyle byli zagrożeni jako kreatorzy polityki i kultury, ile tworzyli takie zagrożenie. Wskazywali na Żydów, masonerię, komunistów (co często w ich wypowiedziach jest tożsame), ale też na pisarzy i ich dzieła, które w ich opowieściach były zagrożeniem „zdrowej tkanki” narodu. Trzy narracje: polityczna, publicystyczna i literacka, kształtują wyobraźnię społeczną, mobilizują energię czytelników. Można powiedzieć, że kreowanie życia społecznego, kultury odbywa się w świecie fikcji.

Jedna z funkcji wyobrażeń społecznych – pisze dalej Baczeko – polega na *zorganizowaniu i opanowaniu na poziomie symbolicznym czasu zbiorowego*. Oddziałują one aktywnie na pamięć zbiorową, dla której, (...) wydarzenia liczą się często mniej niż zrodzone przez nie i stanowiące ich ramy przedstawienia wyobraźni. Być może jeszcze silniej wyobrażenia społeczne wpływają na wizję przyszłości, rzutując na nią zbiorowe obsesje i fantazje, nadzieje i marzenia³⁵.

W świecie wyobraźni królują fantazmaty, obsesje, ale i nadzieje. Spory wokół *Przedwiośnia*, ale także wokół samego Żeromskiego, często nie są wnikliwą analizą

³² Zob. Stefan Żeromski: *kalendarz życia i twórczości*, opr. S. Kasztelowicz i S. Eile, Kraków 1976, s. 595.

³³ T. Mendrys, S. Żeromski jako świadek rzekomych nadużyć Polskiej Policji, „Głos Narodu” 1925, nr 247, za: tamże.

³⁴ B. Baczeko, *Wyobrażenia społeczne*, dz. cyt., s. 41.

³⁵ Tamże, s. 43.

jego życia i twórczości, ale symboliczną grą, albo raczej grą fantazmatami, stereotypami potwierdzanymi dowolnymi interpretacjami³⁶. Tak więc dla jednych *Przedwiośnie* to propagowanie komunizmu, dla innych to wnikliwa analiza struktur społecznych i sprzeciw wobec skrajnych ideologii; dla jednych to promocja nieetycznych zachowań, poniżanie kobiet, dla innych opowieść o ludzkich drogach poszukiwania miłości³⁷.

Trudno tu zanalizować całą krytykę nacjonalistów wobec Żeromskiego, jednak kilka elementów w kontekście odbioru mistrza przez gazety polsko-żydowskie warto podkreślić³⁸. Karol Hubert Rostworowski, który, co trzeba przyznać, po śmieci Żeromskiego oddał mu hołd jako wielkiemu pisarzowi, pokazując zagrożenia wynikające z lektury *Przedwiośnia*, stwierdza, że powieść ta zakłamuje między innymi: relacje „szlachta – poddani”, zachowanie policji polskiej, relacje damsko-męskie. Ma ukazywać polskie „piekło” jako gorsze od bolszewickiego, a więc przynajmniej prawdziwe stosunki społeczne. Poza tym dodaje w polemice z kołem polonistów z Uniwersytetu Warszawskiego, że w *Przedwiośniu* nie ma prawdziwej pracy, etyki, prawa i nie ma Boga. W „Sodalis Marianus” dowodzą, że powieść jest zła tak ze stanowiska etyki, jak i interesu narodowego. Franciszek Ksawery Pusławski uzasadnia, że Żeromski przedstawia kobiety jako ladacznice, a powieść to zwykła cuchnąca kloaka moralna³⁹.

Ksiądz Ignacy Charszewski⁴⁰, radykalny i obsesyjny antysemita, w broszurze *Z bojęw o Żeromskiego*, przedstawia siebie jako obrońcę prawdy objawionej. Swoją książeczkę rozpoczyna od dwóch mott: z Księgi Izajasza („Biada wam, którzy nazywacie złe dobrem, a dobre złem...” Iz 5, 20) i *Protokołów Mędrców Syjonu* („W krajach, uważanych za stojących na czele, stworzyliśmy literaturę szaloną, brudną wstrętliwą...”)⁴¹. Autorytet księdza jest tu kluczowym elementem perswa-

³⁶ Mam tu na myśli to, co Baczek nazywa reakcją podmiotu na przedmiot, na symbole.

³⁷ Zob. fragmenty tekstów z „Głosu Narodu”, „Miesięcznika Narodowego”, „Wiadomości Literackich” i inne, przedstawione w książce *Stefan Żeromski: kalendarz życia i twórczości*, dz. cyt. oraz „Przedwiośnie” *Stefana Żeromskiego w świetle dyskusji i polemiki z 1925 roku*, dz. cyt.

³⁸ Mam świadomość, że arbitralnie wykluczam wiele tekstów, ale przede wszystkim interesują mnie idee sporu o Żeromskiego, skupione na osi: „żydowski – antysemicki”, czy bardziej „polsko-żydowski – nacjonalistyczny”.

³⁹ Zob. K. H. Rostworowski, *Czemu zwalczam „Przedwiośnie”*, „Głos Narodu”, 26 czerwca 1925, nr 145; tegoż, *Do koła polonistów studentów Uniwersytetu Warszawskiego*, „Głos Narodu”, 8 lipca 1925, nr 154; *Co czytać, czego nie czytać?* *Stefan Żeromski: „Przedwiośnie”*, „Sodalis Marianus” 1925, nr 7/8; F. K. Pusławski, *Przez – czas Żeromskiego*, „Głos Narodu”, 7 września 1925, nr 206 – za przedrukami w: „Przedwiośnie” *Stefana Żeromskiego w świetle dyskusji i polemiki z 1925 roku*, dz. cyt., s. 341-368.

⁴⁰ Ksiądz Ignacy Charszewski posługiwał się również pseudonimem Don Inigo, od imienia swojego patrona Ignacego Loyoli.

⁴¹ Zob. X. Charszewski, *Z bojęw o Żeromskiego*, Włocławek 1926; X. Charszewski, *Z bojęw o Żeromskiego II. Goliat w kapeluszu*, Włocławek 1926 (dalej odpowiednio I i II). Ciekawa jest okładka drugiej części *Z bojęw...*. Na tytułowej stronie widzimy rycerza w zbroi i w kapeluszu, stojącego na scenie. Ostrogi to gwiazdy Dawida, postać ironicznie stylizowana na Archaniola Michała, bo na mieczu (tatarskim, mongolskim?) napis adekwatny do etymologii imienia Michał: „Któż jak Żeromski”. Na pierw-

zji, Charszewski, „kapłan Boga żywego”, rozpoznaje, że szatan przybiera postać anioła światłości, a rewolucja pod hasłem postępu chce przywrócić pogaństwo, a więc dąży do zagłady chrześcijaństwa. Wróg zostaje określony, wystarczy odnaleźć go w rzeczywistości społecznej i zmobilizować obrońców narodu do działania. Józef Piłsudski i Stefan Żeromski należą do patronów ruchów rewolucyjnych, przy czym, co warto pamiętać, dla księdza Charszewskiego „demokracja jest olbrzymim oszustwem politycznym żydomasońskim, obliczonym na tryumf Antychrysta”⁴². Jednocześnie autor dowodzi, że jego głos nie jest odosobniony, wpisuje się w głos nacjonalistyczno-katolicki i nie jest wcale bardziej radykalny od innych wypowiedzi⁴³. Dla niego kult Żeromskiego ma charakter bałwochwalczy, wpisuje się w różnego rodzaju idolatrie, opierające się na względności wszystkiego (teoria względności żydowskiego Alberta Einsteina)⁴⁴.

Odwołując się także do Henryka Sienkiewicza i Teodora Jeske-Choińskiego, ale także na podstawie swojej lektury, nazywa autora *Dziejów grzechów*: wielkim wykolejńcem i demoralizatorem, chociaż jego wielbicielę mówili, że był wierny miłości Ojczyzny i miłości człowieka. Miłość bowiem, jak dowodzi ksiądz, niepłynąca z Boga wykoleja niewierzącego i jego popleczników. Stąd dalsza teza: „Ideologię Żeromskiego uważam za kłamstwo, t. j. zaprzeczenie Prawdy chrześcijańskiej. (...) Obrońcy bojownika kłamstwa są tym samym także skazani na kłamstwo”⁴⁵.

W dalszych rozpoznaniach dowiadujemy się o sympatiach komunistycznych twórcy *Doktora Judy*, a co za tym idzie wrogości do polskich władz bezpieczeństwa⁴⁶. Etyka seksualna pisarza, co zgodne jest także z nacjonalistycznym postrzeganiem zachowań Żydów i komunistów, zbliżona jest do pornografii (powołuje się na Karola Irzykowskiego, który twierdził, że w tekstach Żeromskiego odnajdziemy erotyzm w niesłychanym dotychczas gatunku). W końcu Charszewski dochodzi do wniosku, dając odpór tym, co zarzucali Kościołowi niechęć do narodu, w związku z pogrzebem pisarza, że: „w pojęciu narodowym polskość i katolickość stały się nierozdzielne, a renegacja od katolicyzmu rzuca cień na «kryształ pol-

szym planie, pod sceną napis w budce suflera: „Budka suflera Syonu”; zob. także Don Inigo [Ignacy Charszewski], *Synowie szatana*, Płock 1933.

⁴² X. Charszewski, *Nie kanonizować, lecz anatematyzować!*, Warszawa 1934, s. 6. Z książki tej dowiadujemy się, że Charszewski był ważnym czytelnikiem prasy (i jego także czytano), w tym „Wiadomości Literackich”. Kazimierz Wyka, wspominając literackie spory z początku wieku (burza o książkę ks. biskupa K. Niedziałkowskiego, *Czemu dziś w poezji nie ma słowików*, Wilno 1901), dość pochlebnie ocenia opinie Charszewskiego, który, jak pisze, nie był jeszcze tym *Z bojów o Żeromskiego* por. tamże, s. 30-33; K. Wyka, *Pierzożyński sprzed lat trzydziestu*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 31, s. 3.

⁴³ Zob. bibliografia tekstów w jego książce II, s. 34-35.

⁴⁴ I, s. 6-9.

⁴⁵ II, s. 36, 37.

⁴⁶ Między innymi powołuje się na książkę Wacława Naake-Nakęskiego, *Salto mortale wielkiego pisarza. List otwarty do wielkiego pisarza z powodu „Przedwiośnia”*, o której wspominają także autorzy *Stefan Żeromski: kalendarz życia i twórczości*, dz. cyt., s. 587-588.

skości» i gasi ich blaski”⁴⁷. Dla prawdziwych Polaków więc wybór jest prosty: „albo za Żeromskim, albo za... tak, albo za Chrystusem!”⁴⁸.

Dla Don Inigo literatura, jeżeli porusza problemy religijne, moralne, obyczajowe, podlega orzecznictwu Kościoła, a za jego rzecznika uważa się, za wzorem Ignacego Loyoli, autor⁴⁹. Uprawniony jest więc do tego, by wskazywać, co i jak czytać. Jego poglądy nie są odosobnione, są, co wydaje się uzasadnione przez niego samego, na antypodach rozumienia Żeromskiego przez prasę polsko-żydowską (sam Charszewski pewnie z takiej charakterystyki bardzo by się ucieszył). Wybiera obrazy z twórczości autora *Dziejów grzechu* i chce je przekształcić w symbole, które zagrożonemu moralnie narodowi wskazywałyby prawidłowe wybory: Charszewski chce Polski „czystej” moralnie, pragnie przyszłości bez Żydów i Żeromskich, dlatego walczy poprzez swoje pisma o wyobraźnię społeczną. Jest, czego nie można zapomnieć, elementem kultury międzywojnia.

By radykalizm „chrześcijańskiego” szowinisty nie wskazywał, że są to poglądy niszowe, przywołam jeszcze na temat Żeromskiego dwie opinie Zygmunta Wasilewskiego, w końcu przyjaciela autora *Róży*⁵⁰. Po śmierci Żeromskiego jego kolega z gimnazjum, a także późniejszy przełożony, publikuje tekst w „Myśli Narodowej” *Stefan Żeromski*⁵¹. Artykuł jest wyważoną oceną twórczości autora *Popiołów*, pochwałą jego talentu. Na końcu pojawia się dyskretna krytyka i wskazanie, że Żeromski mógł błędzić w ocenach i programach, ale kochał ziemię⁵². 10 lat później Wasilewski, zgodnie ze swoimi ideowymi założeniami, wskazuje, że publicystyka narodowa musi się sprzeciwiać ideologii humanitarności, „polityce kulturalnej propagatorów dążeń «ludzkościowych», nie uwzględniającego kontekstu najbliższego, jakim jest życie narodu”⁵³. Autor *Przepióreczki* jest dla przyjaciela przykładem tragicznego napięcia: socjalistyczny – narodowy. Można bowiem na przykładzie Żeromskiego, i chyba się trzeba zgodzić z nacjonalistycznym krytykiem,

⁴⁷ I., s. 21. Słysząc tu także echa powszechnej opinii o rzekomym przejściu Żeromskiego na kalwinizm w celu poślubienia drugiej żony: „Przyjmując tedy kalwinizm, Ż. nie odbiegł zbyt daleko na prawo od swego światopoglądu, który przygotował grunt pod jego oficjalne odstępstwo od religii Narodu (...) Niech go sobie mają za wodza te tysiące brudnych rozwodników, burzyciele ognisk rodzinnych, którymi stoi Naród, krzywdziciel żon prawowitych, co dla «rozvodu», właściwie dla zakazanej przez samo prawodawstwo bigamii, rozwiedli się z Chrystusem daną przez Niego religią Narodu!” (s. 23). W rzeczywistości, jak dowodzi Zdzisław Jerzy Adamski, Żeromski nie ożenił się drugi raz (zob. Stefan Żeromski, *Listy 1919–1925. Pisma zebrane*, t. 39, opracował Z. J. Adamczyk, Warszawa 2010).

⁴⁸ I., s. 26.

⁴⁹ Zob. Don Inigo, *Synowie szatana*, Płock 1933, s. 115.

⁵⁰ Opieram się tu na dwóch tekstach, pomijam studium: Z. Wasilewski, *Wspomnienia o Janie Kasprowiczu i Stefanie Żeromskim*, Warszawa 1927, na którego analizę nie ma tu miejsca; zob. interpretację Żeromskiego, w: E. Prokop-Janiec, *Literatura i nacjonalizm. Twórczość krytyczna Zygmunta Wasilewskiego*, Kraków 2004.

⁵¹ Z. Wasilewski, *Stefan Żeromski*, „Myśl Narodowa” 1925, nr 9 (48), s. 129–130.

⁵² Charszewski wyluskuje z tekstu Wasilewskiego te krytyczne zdania.

⁵³ Z. Wasilewski, *Na widowni*, „Myśl Narodowa” 1935, nr 49, s. 758.

zobrazować inteligenta polskiego, u którego wyobraźnia to napięcie między narodowym i kosmopolitycznym:

Z natury romantyk i patriota, ulegając wpływow organizacji międzynarodowej, propagującej ekspansywny humanitaryzm, usiłował pogodzić uczuciowo swój regionalizm i tradycjonalizm patriotyczny z liberalnym socjal-demokratyzmem. (...) W tym leży znamię tej szkoły, która zaciążyła na naszym życiu politycznym: brak wiary w jednostkę, w pracę wewnętrzną ducha, a natomiast w moc twórczą organizacji (instytucji). Stąd pochodzi u Żeromskiego skłonność do symbolizowania spraw kultury duchowej w postaci urzędzeń społecznych⁵⁴.

Znakami przechodzącymi w symbol są tu praca, duch, indywidualizm, język, życie, przymierze z ziemią, z domem, naturalna potrzeba wspólnoty narodowej; napięcie: siła ducha wobec społecznych organizacji, siła narodu a indywidualistyczny humanitaryzm, czy kosmopolityzm. Dom prawdziwy to dom swój, narodowy, bez obcych klinów rozsadzający naturalną (także kulturową) spójność, stąd organiczne przywiązanie do języka i wiara w moc literatury. Wieszcz nie może być obcy, dlatego między innymi w „Myśli Narodowej” pisano o nacjonalizmie Adama Mickiewicza, a domieszki żydowskie we krwi pisarzy niweczą ich polskość, moc do prowadzenia ducha⁵⁵. W takim rozumieniu literatury krok do rasizmu, do wykluczania z panteonu wybranych twórców niemieszczących się w ramach głoszonej ideologii.

Międzywojenna walka o rząd dusz inteligencji miała oczywiście różne wymiary, toczyła się zawiłymi ścieżkami. Osobnym „zjawiskiem kulturowym” były środowiska związane z prasą polsko-żydowską, na ogół posługujące się językiem polskim, niechętne asymilatorskim tendencjom w kulturze (niektórzy z nich byli syjonistami, nacjonalistami żydowskimi). Istniało też sprawne środowisko żydowskie, dla którego platformą kulturową była prasa jidisz, ale jego część pisała także po polsku. Z przeciwnej strony to krąg, nazwijmy go, narodowy, często antysemitcki (na przykład „Prosto z Mostu”, „Myśl Narodowa”). Stefan Żeromski i jego twórczość wywoływała w każdym z tych środowisk różne reakcje.

Próbowałem pokazać, przywołując konkretne wypowiedzi, spór o Żeromskiego na antypodach świata kulturowego międzywojennej Polski. Stosunek do tego wielkiego artysty to stosunek do symbolu lub szerszej symboli (obrazów, poglądów, fantazmatów, stereotypów), wyodrębnionych na podstawie jego życia i twórczości oraz posługiwania się nimi w bojach o wyobraźnię. Dla polskich Żydów liczyła się literatura jako nośnik wartości humanistycznych, ważna była też

⁵⁴ Tamże.

⁵⁵ Szeroko o związkach literatury z nacjonalizmem por. E. Prokop-Janiec, *Literatura i nacjonalizm*, dz. cyt.

otwartość na inne kultury, wnikliwość w ujmowaniu konfliktów społecznych i, co często było najważniejsze, wrażliwość na zagrożenie żydowskie. Roman Brandstaetter, jak podnosiłem, krzycząc o „Front Żeromskiego”, pragnął stworzyć wspólnotę przeciw nowemu barbarzyństwu, nacjonalizmowi o silnym zabarwieniu antysemickim. Autor *Popiołów* jako autorytet moralny, ale i duchowy miał patronować głosom sprzeciwiającym się wszechobecnej przemocy, kulturowym szowinizmom, być może był ostatnią mobilizacją społecznej wyobraźni przed czasami popiołów.

Zwróćmy uwagę, że nacjonalistom żydowskim nie tylko nie przeszkadzał kosmopolityzm czy – z innej strony – polski patriotyzm Żeromskiego, ale wzmocniał ich poczucie, że różni ludzie mogą żyć obok siebie w zgodzie. Warto podkreślić, że być może nacjonalizm bez ziemi, bez państwa łatwiej wzrasta na humanistycznym podłożu. Przecież ważny dla polskich i europejskich Żydów pisarz, Lion Feuchtwanger, wzywał do nowej humanitarności, a Żeromski był dobrym nauczycielem takiego sposobu myślenia.

Antysemita ksiądz Ignacy Charszewski (i cała gama nacjonalistycznych publicystów i pisarzy) uważał, że taką postawę Feuchtwangera⁵⁶ należy zwalczać, używać wobec „wolnomyślicieli” „bicza Chrystusowego”. Humanitaryzm, kosmopolityzm, demokracja obce są bowiem wielkości Kościoła i narodu, które w Polsce były zjednoczone. Kościół jest i będzie posiadaczem prawdy⁵⁷. Przeciwko tej prawdzie, prawdzie Chrystusa walczył Żeromski w ten sposób, według księdza, że ją zamazywał, nie wolno było tej prawdy przemilczeć.

Karol Hubert Rostworowski, również antysemita, uznawał wielkość twórcy *Turonia*, ale odrzucał go za jego lewicujące, obce narodowemu duchowi poglądy. W końcu Zygmunt Wasilewski, którego wizję literatury i sztuki można dyskutować, jako antysemita i nacjonalista stawał przed poważnym problemem: jak ustosunkować się do kolegi po piórze, do przyjaciela, który był autorytetem dla Żydów. Wybrał drogę pośrednią, uznał jego kunszt pisarski, ale odrzucił idee, które głosił; przyjął jego patriotyzm, ale określił go jako nierealny, bo nie pogłębiony przez nacjonalizm.

Kiedy myślimy o tradycji polskiej inteligencji, nie można z niej wykluczać polskich Żydów. Baczek przypomina: „dzięki wyobrażeniom społecznym zbiorowość określa swoją tożsamość, wytwarzając przedstawienie siebie samej, (...) wyraża i narzuca wspólne wierzenia, w szczególności ustalając wzorce, takie jak: «przywódca», «wierny podwładny», «obywatel», «dzielny żołnierz» itp.”⁵⁸. Stosu-

⁵⁶ Ma on na myśli bohatera powieści *Wojna żydowska*, Józefa Flawiusza. Dla niego to typ żydowski, wyrosły z Talmudu, który chciał być Europejczykiem.

⁵⁷ Charszewski pisał: „Naszym Wodzem Naczelnym Chrystus! Tylko wielcy Polacy, powolni nakazom tego Wodza Naczelnego, mogą być uznani przez Naród za wodzów” – *I*, s. 31.

⁵⁸ B. Baczek, *Wyobrażenia społeczne*, dz. cyt.

nek do wzorców, jakie pozostawił Stefan Żeromski, kształtował pamięć zbiorową, a więc kreował tożsamość polskiego inteligenta, a poprzez tradycję także naszą wyobraźnię.

Michał Kazimierz Nowak

(Wodzisław)

SYMBOLIKA BUKA I JODŁY W *POPIOŁACH* STEFANA ŻEROMSKIEGO

„Ten świetny pisarz, niezrównany stylista i wielki, wspaniały talent liryczny, zdawał się jak gdyby absolutnie nie rozumieć i nie uznawać zasad i konieczności kompozycji literackiej. Było oczywiste dla wszystkich, że autor *Popiołów* komponuje inaczej”¹. W istocie twórczość Stefana Żeromskiego, rozpatrywana z punktu widzenia zasad arystotelesowskiej kompozycji dzieła jako układu hierarchicznego i wewnętrznie zgodnego, opartego na zasadach prawdopodobieństwa i konieczności, kompozycji dzięki której z wielości elementów ma wyłonić się klarowny dla czytelnika komunikat i jasne przesłanie całej powieści, uznana została za niedostateczną i rozchwianą².

Jedną z głównych przyczyn, jakie leżały u podstaw tej w gruncie rzeczy negatywnej oceny zasad, którymi kierował się Żeromski, komponując strukturę swojego dzieła, wydawał się brak zrozumienia wśród krytyków dla tekstu zawierającego w sobie nie tylko fabułę, ale będącego jednocześnie szyfrem. Spoglądając na *Popioły* poprzez pryzmat wszelkiego rodzaju relacji związanych z bohaterami powieści, oceniając przy tym zgodność czasu i przestrzeni w stosunku do historycznych realiów epoki, jak i również samej akcji powieści, poruszano się wyłącznie po zewnętrznej jego warstwie. Wszelkie aspekty, które pojawiały się u Żeromskiego poza taką logiką myślenia, spotykały się najczęściej z negatywną oceną³. I tak, naturalistyczne opisy przyrody traktowane były jako tło dla ludzi i dziejących się między nimi zdarzeń, choć podkreślano, że Żeromski ujął je sposób niezwykle plastyczny i liryczny. Podjęta w ostatnim okresie analiza słownictwa, jakiego uży-

¹ A. Hutnikiewicz, *Problematyka form kompozycyjnych w sztuce pisarskiej Żeromskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1965, zeszyt 1-2, s. 163.

² Tamże, s. 177-183.

³ „I z *Popiołów* podobnie jak z *Ludzi bezdomnych* – można by wyjąć rozdziały i drukować je jako całości artystyczne żyjące własnym życiem. Tak np. rozdziały *Góry i doliny* i *Okno skalane* – dzieje miłości Rafała i Heleny rzuconej na tło dzikiej górskiej przyrody, to w istocie odrębny utwór, sielanka miłosna”. J. Z. Jakubowski, *Stefan Żeromski*, Warszawa 1964, s. 43. W podobnym tonie wypowiadał się Stanisław Elie; S. Elie, *Alegoryczność i przypadek w prozie Żeromskiego*, w: *Stefan Żeromski. W pięćdziesiątą rocznicę śmierci*, pod red. Z. Golińskiego Warszawa 1977, s. 115-129.

wał pisarz, w tym także słownictwa związanego z florą i fauną oraz z krajobrazem, również skupiła się na warstwie językowej, na konstrukcjach porównawczych dokonanych w kontekście człowieka jako członka porównawczego. Badania te prowadziły do konkluzji, iż krajobraz jest powiązany ze sferą doznań wewnętrznych i można go uznawać jako odbicie stanów duszy bohaterów powieści i opowiadań Żeromskiego⁴. Wątpliwości wzbudzały również udziwnione losy bohaterów i ich niejednorodność charakterologiczna.

W wypadku postaci tak płynnych i takie przynoszących zaskoczenie, jak główny bohater *Popiołów*, trudno mówić o ciągłym i umotywowanym rozwoju; brak tu jakiegokolwiek systemu odniesienia, na tle którego rozwój były dostrzegalny⁵.

Jeśli jednak spojrzymy na fabułę *Popiołów* poprzez pryzmat przyrody, która żyje własnym rytmem, jaki nadaje jej ziemia i kosmos, to wówczas okaże się, że ani góry, rzeki i morza, ani drzewa i kwiaty, ani nawet mgła czy też deszcz nie stanowią tu wyłącznie scenografii stworzonej po to, by dzieje bohaterów umiejscowione zostały w jakiejś określonej przestrzeni geograficznej. Opisana w *Popiołach* przyroda jest także czymś więcej aniżeli korelatem świata zewnętrznego, który jako fenomen uobecnia się w świadomości bohaterów. Spod powierzchni zdarzeń ludzkich stanowiących fabułę wyłaniać zaczyna się druga warstwa, sporadycznie tylko postrzegana przez bohaterów powieści. Jej obecność zaświadcza o rzeczywistości świata (nie chodzi tu jednak o prawdziwość głównych bohaterów powieści jako postaci historycznych) i stanowi ona ważną płaszczyznę odniesienia, nie tyle dla powieściowych postaci, lecz przede wszystkim dla czytelnika, jak i również samego pisarza. Jest to zatem ta płaszczyzna odniesienia, której poszukiwali Artur Hutnikiewicz, czy też Michał Głowiński, jak też inni krytycy, rozważając konstrukcję powieści Żeromskiego⁶.

⁴ A. Lubaszewska, *Krajobraz jako bohater dziejów w „geograficznych” utworach Żeromskiego*, w: *Prace ofiarowane Henrykowi Markiewiczowi*, red. T. Weiss, Kraków 1984, s. 254; Stanisław Cygan, analizując strukturę wykorzystywanych przez Żeromskiego porównań z komponentem roślinnym, w których członem porównawczym jest człowiek, doszedł do wniosku, iż porównania te służyły pisarzowi do uplastycznienia obrazów poetyckich. W ocenie Cygana zastępowały one również bardziej rozbudowane charakterystyki osób czy to zewnętrzne, czy też wewnętrzne przez kondensację treści znaczeniowych wyrażanych metaforycznie. S. Cygan, *Człowiek i świat roślin w wybranych konstrukcjach porównawczych Stefana Żeromskiego*, w: *Preteksty – Teksty – Konteksty*, pod red. M. Barańskiego, Z. Trzaskowskiego, Kielce 2007, s. 291-304.

⁵ K. Bartoszyński, „*Popioły*” i kryzys powieści historycznej, „*Pamiętnik Literacki*” 1965, z. 1-2, s. 92.

⁶ A. Hutnikiewicz, dz. cyt.; M. Głowiński, *Z problemów poetyki Żeromskiego*, „*Pamiętnik Literacki*”, z. 1-2, Wrocław – Warszawa – Kraków 1965.

O konstrukcji powieści

Myśl o napisaniu powieści życia, w której można byłoby ująć wszystkie najważniejsze aspekty własnej wizji świata przewijała się w głowie Żeromskiego już w końcu lat osiemdziesiątych: „Napisać muszę książkę, gdzie wypowiem, że historia mego czasu była przedmiotem mego badania i bólu mego serca”⁷. Choroby, które dręczyły wówczas pisarza, poczucie osamotnienia i stale obecny lęk przed śmiercią i kresem stawiały przed nim pytania o fundamentalne problemy istnienia, inspirowały do głębokiej introspekcji, do odrzucania utartych mitów i schematów kulturowych⁸. Jak podkreślają biografowie, Żeromski będąc w tym czasie zamkniętym w prowincjonalnym świątku, gnuśniał, nie mając ani odpowiednich dla siebie książek, ani kontaktu z teatrem, ani nawet możliwości dyskusowania z ludźmi o rzeczach, które nie były związane ze sprawami dnia codziennego. Nie miał też wystarczającej wiedzy, by podjąć się napisania dzieła, które wykraczałoby tematycznie poza horyzonty świata, jaki znał z własnego doświadczenia.

Sytuacja ta zmieniała się z chwilą, kiedy pisarz otrzymał posadę bibliotekarza w Rapperswilu. Jak przypuszcza Stanisław Zabierowski, zgromadzone tam liczne wspomnienia polskich weteranów z czasów wojen napoleońskich zainspirowały Żeromskiego myślą, by napisać historyczną epopeję ukazującą dzieje Polaków po upadku Rzeczypospolitej⁹. W Szwajcarii został on także zobowiązany do skatalogowania pokaźnego, bo liczącego blisko 1700 pozycji, zbioru starodruków. Kwerendą objął również prasę zagraniczną, w której znajdowały się doniesienia na temat Polski i Polaków, często opisywane z perspektywy zupełnie odmiennej od polskiego sposobu widzenia tych spraw¹⁰. Po powrocie do kraju podjął pracę w równie bogatej w zbiory Bibliotece Ordynacji Zamoyskich. Wizja świata, jaka wyłoniła się pisarzowi w wyniku spotkania ze starodrukami, odbiegała dalece od tego sposobu opisywania rzeczywistości, który upowszechnił się w XIX stuleciu pod wpływem ówczesnej nauki.

Autor *Popiołów* musiał zmierzyć się jeszcze z innym problemem. Odkrycie *Awesty* i tekstów gnostyckich, odkopanie śladów człowieka przeddyluwialnego i badania nad historią Ziemi rzucały zupełnie nowe światło na tradycję biblijną. Wizje różnych kosmogonii i odmienne od ewangelicznych koncepcje eschatologiczne, wyłaniające się z odnalezionych dzieł, zmuszały do stawiania pytań o wia-

⁷ S. Żeromski, *Dzienniki*, cyt. za: J. Kądziała, *Młodość Stefana Żeromskiego*, Warszawa 1976, s. 325.

⁸ J. Kądziała, dz. cyt., s. 322.

⁹ S. Zabierowski, *Historia w „Popiołach” Żeromskiego*, Kraków 1966, s. 5-6.

¹⁰ J. Kądziała, dz. cyt., s. 408-510; Żeromski korzystał nie tylko z biblioteki rapperswilskiej, gdzie znajdowały się bardzo bogate zbiory druków, rękopisów i innych pamiątek, w tym prace Leonarda Chodźki, byłego legionisty omawiające historię Legionów Polskich. Z pewnością korzystał on również z innych bogatych w zbiory bibliotek szwajcarskich. S. Zabierowski, *Ze studiów nad Żeromskim - „Popioły”*, Ossolineum 1981, s. 6-20.

rygodność zawartych w księdze *Genesis* opisów stworzenia świata i człowieka, jak i też ewangelicznej nauki o zbawczej misji Chrystusa. W toku takiej konfrontacji wyłaniał się również problem grzechu pierworodnego, rozważań na temat dobra i zła, czy też ostatecznego celu pielgrzymki życia. Gruntownej reinterpretacji poddane zostały w dziewiętnastym stuleciu także wyobrażenia na temat świata antycznego. Apollińskiemu poczuciu piękna przeciwstawiony został żywioł wyłaniający się z ludzkich popędów, nazwany przez Nietzschego dionizyjskim. Pod znakiem zapytania postawione zostały takie, wartości takie jak służba dla Rzeczypospolitej i nieśmiertelność chwały tych, którzy w jej obronie utracili zdrowie i życie. Kontakt z tak różnorodną rzeczywistością przyczynił się do dalszego rozerwania wizji świata, jaką odziedziczył z czasów młodości i jakiej wyuczył się z katechizmu. Pisanie powieści życia stało się jednocześnie olbrzymim wysiłkiem poznawczym, w trakcie którego Żeromski na nowo musiał określić swój światopogląd, starając się pogodzić często sprzeczne ze sobą wizje świata.

Będąc jeszcze w Rapperswilu, Żeromski zetknął się osobiście z wieloma wybitnymi postaciami, a wśród nich z warszawskim historykiem Tadeuszem Korzonym dla którego wyszukiwał źródła do biografii Tadeusza Kościuszki¹¹. Młody literat już w Szwajcarii otarł się też o dyskusję, która rozgorzała w końcu XIX wieku między historykami ze szkoły krakowskiej i warszawskiej na temat przyczyn upadku Rzeczypospolitej¹². Siłą rzeczy polemika ta postawiła Żeromskiego przed problemem, który nurtował go już wcześniej¹³. Nieco ironicznie nazywany przez Korzona „Pan poeta”, Żeromski szukał własnego spojrzenia na historię. W myśl zamieszczonych w *Poetyce* przemyśleń Arystotelesa starał się Żeromski ukazać prawdę w jej uniwersalnym aspekcie. Miał świadomość, iż historie zapisane w formie poetyckiej bywają o wiele trwalsze aniżeli budowle, miasta i wielkie imperia¹⁴.

¹¹ S. Zabierowski, *Historia...*, dz. cyt., s. 5-6.

¹² S. Zabierowski, *Historia...*, dz. cyt., s. 12-16.

¹³ Podczas III Zjazdu historyków polskich dało się odczuć nie tylko znaczne rozbieżności w osądach na temat tej epoki, ale i wzajemne animozje jakie rodziły się w trakcie dyskusji. Szymon Askenazy, odnosząc się do Tadeusza Korzona, który legionistów określał „mamiakami”, dźwigającymi „odziedziczona po przodkach chorobę umysłową”, lub też najemnikami splamionymi „odstępstwem od Kościuszki”, zwracał uwagę na niedostateczne rozeznanie w dziejach legionów. S. Zabierowski, *Ze studiów...*, dz. cyt., s. 46.

¹⁴ „Historyk i poeta różnią się przecież nie tym, że jeden posługuje się prozą, a drugi wierszem, bo dzieło Herodota można by ułożyć wierszem i mimo to pozostałoby ono historią, jak jest nią w prozie. Różnią się oni natomiast tym, że jeden mówi o wydarzeniach, które miały miejsce w rzeczywistości, a drugi o takich, które mogą się wydarzyć. Dlatego też poezja jest bardziej filozoficzna i poważna niż historia; poezja wyraża przecież to, co ogólne, historia natomiast to co jednostkowe. Przez »ogólne« rozumiem to, że jakaś postać będzie coś takiego mówić i czynić, co jest zgodne z prawdopodobieństwem lub koniecznością, do czego właśnie dąży poezja, która dopiero później nadaje imiona bohaterom. Jednostkowym jest natomiast to, czego na przykład dokonał Alcybiades”. Arystoteles, *Retoryka – Poetyka*, tłum. H. Podbielski, Warszawa 1988, s. 330.

Wiedza, jaką czerpał z pism hermetycznych, pozwoliła mu zbudować odmienny sposób widzenia związków przyczynowo-skutkowych w świecie.

Poetyckie i hermetyczne ujęcie dziejów w powieści niosło za sobą szereg niebezpieczeństw. Wprowadzając różne perspektywy osądu, wydobywając tragizm i posługując się w opisywaniu historii mową mitu, można było łatwo narazić się na zagubienie realności świata. Tak skonstruowana powieść wymagał zatem ustalenia niezmiennego kryterium prawdy. Żeromski przeprowadzał cały szereg odrębnych studiów, starając się zachować zgodność faktograficzną fabuły powieści z wydarzeniami, do jakich doszło na przełomie dwóch stuleci. Dla ukazania historii w wymiarze czasu mitycznego nie wystarczyła pieczołowitość i skrupulatnością, z jaką gromadził materiały. Wciąż miał też obiekcje co do wiarygodności zdarzeń opisanych przy pomocy metody historycznej¹⁵. Gwarantem zachowania Prawdy, a jednocześnie realności świata, miała w *Popiołach* stać się przyroda, która tworzyła wspólną dla różnych pokoleń scenografię w teatrze dziejów. Z drzew takich, jak buk i jodła, które w czasach Żeromskiego uważane były już za najważniejszy składnik pierwotnych drzewostanów Europy, uczynił ważny element konstrukcji dzieła¹⁶.

Kompozycja

Jeśli wierzyć Piołun-Noyszewskiemu, kontynuacja historii poruszonej w *Mogile i w O żołnierzu tulaczu* spisana została przez Żeromskiego w dwóch częściach. Pierwszą z nich pisarz nazwał *Popiołami*, drugą zaś *Iskrami*. Jesienią 1900 roku, jak twierdzi biograf, oba rękopisy miały być skonfiskowane przez policję carską i przepadłyby bezpowrotnie, gdyby nie starania Oktawii, której udało się odzyskać jedynie pierwszą część dzieła. Nie wiemy zatem, jaka była treść *Iskier* i czy w ogóle ona powstała¹⁷. Za zaginięciem *Iskier* w mrokach rosyjskich archiwów przemawia natomiast otwarta kompozycja *Popiołów*.

¹⁵ Pisarz zmieniał niekiedy całe wątki, gdyż nie zgadzały się one z przebiegiem zdarzeń. S. Zabierowski, *Ze studiów...*, dz. cyt. Już po wydrukowaniu powieści w liście do Zenona Przesmyckiego pisał: „Od blisko pięciu lat byłem wciąż zajęty zbieraniem materiałów do powieści *Popioły*. Siedząc w bibliotece, włożyłem formalnie w coraz nowe kwestie i byłbym może wcale nie wybrnął z okręgu, którym się opasywałem, gdyby nie choroba zeszlorcza, która wszystko ucięła od razu”. Cyt. za: H. Mortkowicz-Olczakowa, *O Stefanie Żeromskim*, Warszawa 1965, s. 174.

¹⁶ By podsumować wysiłki Żeromskiego w dziedzinie poznania historycznego, można użyć słów Paula Ricoeura – „chodziło o opracowanie krytyki poznania historycznego, równie silnej jak krytyka Kantowska poznania przyrodniczego, i podporządkowanie tej krytyce rozproszonych metod hermeneutyki klasycznej: prawa wewnętrznego związku tekstu, prawa kontekstu, prawa otoczenia geograficznego, etnicznego, socjalnego etc”. P. Ricoeur, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawa o metodzie*, Warszawa 1985, s. 184.

¹⁷ S. Piołun-Noyszewski, *Stefan Żeromski. Dom dzieciństwo i młodość*, Warszawa – Kraków, b. d. w., s. 343-344, 352-353. Według Noyszewskiego, *Iskry* poświęcone zostały one polskiemu zrywom narodo-

Po odzyskaniu rękopisu *Popiołów* i po naniesieniu przez Żeromskiego niezbędnych ze względu na cenzurę korekt 23 marca 1902 roku żona pisarza Oktawia podpisała umowę na druk powieści. Zaczęła ona się ukazywać w „Tygodniku Illustrowanym” będącym jednym z najnowocześniejszych pism, jakie ukazywały się wówczas na ziemiach polskich¹⁸. *Popioły* wydrukowano wśród licznych reprodukcji malarstwa historycznego, scen rodzajowych, grafik, fotografii zabytków z czasów średniowiecza i doby nowożytnej, wreszcie pejzaży i krajobrazów z różnych zakątków Polski i Europy. Powieść uzyskiwała dzięki temu dodatkowy walor. Naocznym stało się to, o czym pisał niegdyś Stanisław Chołoniewski, mając świadomość nie tylko różnicy czasu, która dzieli jego osobę od opisywanej przez niego epoki, ale również ogromu nagromadzonych w tym okresie innych wydarzeń¹⁹.

Wydanie książkowe powieści w trzech tomach nastąpiło w 1904 roku²⁰. Powieść podzielona została na trzy tomy i sześćdziesiąt rozdziałów. Taki układ, mimo iż została ona wydana po korektach cenzora, nie był przypadkowy, ani też nie został podyktowany względami edytorskimi. Był tu najwyraźniej dużo głębszy zamysł. Pisarz odwoływał się do zmagają, jakie podejmowali uczeni od końca wieku XVIII, aby na nowo dokonać pomiarów ziemi i kosmosu. Żeromski starając się stworzyć kosmograficzne ramy dla swojej powieści, które dałyby się wyrazić w liczbach, skorzystał zatem z osiągnięć trygonometrii, używanej do obliczeń podziału sferycznego. Pierwowzorem dla takiego podziału powieści na tomy i rozdziały było najprawdopodobniej dzieło *Theodosii sphaericorum libri III*, z którego

wym z roku 1830 i być może z roku 1863. Żeromski komponując tę powieść w dwóch częściach inspirował się prawdopodobnie treścią listu jaki caryca Katarzyna skierowała do dworów Austrii i Prus w który pisała m.in. „nadszedł czas, aby trzy dwory podjęły kroki nie tylko dla ugaszenia ostatniej iskry pożaru, który wybuchł w sąsiednim kraju, lecz także dla zapobieżenia, aby kiedykolwiek jeszcze z popiołów powstał nowy płomień”.

¹⁸ Na łamach „Tygodnika Illustrowanego” Żeromski opublikował w 1898 roku nowelę *Cienie*. Trudno powiedzieć, czy za sprawą redakcji, czy też pisarza doszło wówczas do próby łączenia słowa z obrazem. Ilustracje do opowiadania narysował Leon Szpondrowski. Najwyraźniej Żeromski nie był jednak zadowolony z tego zestawienia. Rysunki Szpondrowskiego były raczej ilustracjami tego, co opisane zostało w tekście, aniżeli emblematami, jakich przypuszczalnie oczekiwał pisarz. B. Bobrowska, *Polaty się lży czyste, czy krokodyle*, w: *Światy Stefana Żeromskiego*, pod red. M. J. Olszewskiej i G. P. Bąbiana, Warszawa 2005, s. 159-174.

¹⁹ Autor *Snu w Podhorcach* oraz *Dwóch wieczorów Pani starościny Olbromskiej* pisał w swoich dziennikach: „Przestrzeń czasu, co mnie przedziela od roku 1798, zda mi się wiekiem przepelnionym długimi, ciężkimi dniami – zliczyć ich niepodobna – Taki nowy potężny świat koło mnie wznosił się na gruzach przeszłości, tyle między nim a tym, w którym moje dzieciństwo spędziłem, nagromadziło się olbrzymich wypadków i katastrof ziemskich – po nich jak po alpejskich skałach myśl moja znużona wspiąć się musi, a serce potężnie bije, nim doleci do owej zacisznej, słodkiej dłoni rodzicielskiego domu...” – S. Chołoniewski, *Wyjątek z dziennika życia mego*, w: *Pisma pośmiertne*, Lipsk 1851, cyt. za: S. Zabierowski, *Twórca „Popiołów” wobec Mickiewicza*, w: *Stefan Żeromski w pięćdziesiątą rocznicę śmierci. Studia i szkice*, pod red. Z. Golińskiego, Warszawa 1977, s. 217.

²⁰ S. Zabierowski, *Historia...*, dz. cyt., s. 4.

korzystał Ptolemeusz, pisząc *Almagest*²¹. Opisany w tym dziele pomiar wszechświata dokonany został w momencie jednoczesnej obecności na nieboskłonie słońca i półksiężyca. Ptolemeusz posługując się sześćdziesiątkowym systemem liczbowym stosował zero pozycyjne. Pełniło ono funkcje interpunkcyjne, a nie funkcje liczby i pojawiało się zarówno między cyframi, jak i na końcu liczby. Istotne znaczenia miała też geneza znaku „0”. W języku greckim zero oznaczało *omikron*, czyli pierwszą literę greckiego słowa *ouden* – „nic”²².

Geometryczno-matematyczne wzory wykorzystane do pomiaru kosmosu Żeromski zastosował, konstruując powieść w taki sposób, aby na ich podstawie tworzyć liczne obrazy paraboliczne, pomiędzy wydarzeniami dziejącymi się na ziemi a sferą słoneczną oraz pomiędzy ziemią, gwiazdnym firmamentem i przestrzenią sublunarną. Odniesienia te w powieści uobecniały się pod postacią upału i zimna, nocy i dnia, światła i ciemności, jutrzeńki i zmierzchu, a także cienia. Można zatem powiedzieć, iż pisarz nawiązał do praktyki, jaka obowiązywała do końca wieku XVIII, kiedy podczas przenoszenia mapy świata na globusy jeden przedstawiał naniesioną nań mapę nieba, drugi zaś mapę ziemi. Wprowadzenie przez Żeromskiego dwóch nakładających się na siebie układów jako ram konstrukcyjnych powieści pozwoliło mu budować analogie lub też tworzyć zaprzeczenia pomiędzy różnymi obrazami albo też akcją (działaniem), które znajdowały się w odmiennych od siebie układach czasoprzestrzennych. Wykorzystując w dodatku wiedzę o zerze pozycyjnym, pisarz mógł wprowadzać gwałtowne zwroty narracji pomiędzy poszczególnymi rozdziałami. Ten rodzaj uskoków konstrukcyjnych, często niezrozumiałe dla komentatorów jego dzieł, pozwalał mu natomiast zarysować wspólną płaszczyznę sensu dla wybranych zjawisk, które występowały w oddzielonych od siebie rozdziałach. Zero pozycyjne Żeromski rozumiał przypuszczalnie również

²¹ *Theodosii sphaericorum libri III et Menelai sphaericorum libri III*, Oxford 1758. W dziele Ptolemeusza, nazywanym przez matematyków arabskich *Almagest*, została wyłożona wiedza, którą astronom czerpał między innymi od Arystarcha z Samos, autora zaginionego dzieła *O rozmiarach odległościach Słońca i Księżyca*. Jak się przypuszcza, praca ta opierała się na wiedzy zaczerpniętej od astrologów babilońskich. W traktacie tym, uważanym za zwiastuna heliocentryzmu w nauce, omówione zostały zasady pomiarów nieba, biorąc za podstawę własności trójkąta prostokątnego. Astronom obliczył zatem stosunek odległości Ziemi od Księżyca i Słońca, przy czym za okres obserwacji wybrał okres, gdy Ziemia, Słońce i Księżyc tworzyły wierzchołki trójkąta prostokątnego, a więc wówczas gdy tarcza księżyca oświetlona była jedynie w połowie. Odkrycia te stały się podstawą do badania stosunku łuków i cięciw przez Hipparcha z Nicei i Menelaosa z Aleksandrii. O ile dzieła tych autorów poświęcone cięciwom w kole zaginęły, o tyle zachowała się w trzech tomach rozprawa Menelaosa, omawiająca zagadnienia sferyki i trygonometrii sferycznej. Rękopis grecki zaginął ale dzieło przetrwało w wersji arabskiej i hebrajskiej oraz w tłumaczeniu łacińskim. Osiągnięcia Arystarcha z Samos i innych greckich matematyków przytoczone zostały także dziele Ptolemeusza. Poprzez podział średnicy koła na 120 części dzielonych następnie w układzie sześćdziesiątkowym otrzymuje się odcinki z których wyznacza się długość cięciw”. J. Dianni, *Trygonometria w polskich pracach matematycznych do końca XIX wieku*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki” 1974, nr 19/2, s. 247-269.

²² J. Dianni, dz. cyt., M. Jaszczuk-Surma, *Historia zera*, <http://www.swiatmatematyki.pl/index.php? p=130>

w kategoriach kosmologicznych. Było ono dla niego prawdopodobnie jakiegoś rodzaju szczeliną, poprzez którą do świata dostawał się powiew kosmicznej tajemnicy, jakiś rodzaj pustki, który chciał uwzględnić także w swojej powieści. By odnieść się do zjawiska reinterpretacji kulturowych toposów, które w XIX stuleciu podane został w pod wątpliwość, Żeromski często używał też podwójnej negacji.

Żeromski uprawiał zatem filozofię podobną do tej, jaką przypisywano Hermesowi Trismegistosowi. Ten mityczny bóg, wychodząc od rzeczy fizycznych i matematycznych, dochodził do kontemplacji rzeczy boskich, prowadząc najbardziej uczone dysputy na temat Boga, hierarchii demonów, wędrówki duszy (patrz poniżej)²³. Kosmograficzno-geograficzne ramy powieści Żeromski wypełnił treścią o znaczeniu kosmogoniczno-teologicznym oraz soteriologiczno-eschatologicznym. Wiedza zaczerpnięta z *Awesty* i teorii gnostycznych, wzbogacona wyobrazeniami z mitologii greckiej, stale konfrontowana była z obrazami powstania ziemi i nieba, jaką zawiera *Księga Genesis* oraz z nauką chrześcijańską o zbawczym charakterze męki Jezusa Chrystusa²⁴.

Wątki kosmogoniczne pojawiały się w *Popiołach* zarówno w pierwszym, jak i w trzecim tomie, gdy Żeromski opisywał Łysicę oraz porastające ją drzewostany jodłowo-bukowe. Zwłaszcza w pierwszym rozdziale pierwszego tomu zarysowany został charakter buka jako *arbor mundi*, pozwalającego zorientować się w sferze ziemskiej i okołoziemskiej, natomiast jodła przedstawiona została jako *axis mundi* i kalendarz dziejów. Jako oś świata Rafała Olbromskiego jodły występowały

²³ R Bugaj, *Hermetyzm*, Wrocław - Warszawa - Kraków 1991, s. 167.

²⁴ H. Jonas, *Religia gnozy*, Kraków 1994, s. 189-219. Według spekulacji walentyńskiej, która częściowo znana była już światu chrześcijańskiemu z polemicznych pism św. Ireneusza z Lyonu, istniejąca na początku doskonały Eon o imieniu Pra-Początek, Pra-Ojciec i Otchłań pozostawał w stanie najgłębszego większego spoczynku. Wraz z nim istniała Ennoia (Myśl) zwana Łaską i Ciszą. W pewnym momencie poruszona przez Otchłań Myśl, aby wydać początek rzeczy zanurzyła ten pomysł w łonie Cizy, w wyniku czego narodził się Umysł, który będąc równym swojej rodzicielce, był w stanie pojąć wielkość Pra-Ojca, a został nazwany Jednorodzonem, Ojcem i Początkiem wszystkich istot. W wyniku dalszego podziału Eonu doszło do powstania trzech grup pomniejszych eonów ułożonych w Ósemkę, Dziesiątkę i Dwunastkę stanowiących Pełnie, czyli Pleromę trzydziestu eonów w piętnastu parach. Najniższa z żeńskich eonów Sophia zapragnęła jednak oglądać Pra-Ojca, ale nie będąc w stanie przedostać się przez głębię Otchłani napotkała Moc, która nazywa się Kresem. Zrozumiawszy, że nie jest w stanie poznać Pra-Ojca, porzuciła swoje zamiary i namiętności, a więc smutek, strach i bezradność oraz niewiedzę, które zaczęły funkcjonować we wszechświecie jako samodzielne pozbawione formy bytu. Spekulacja walentyńska z tymiż namiętnościami - bytami oddzielnymi od górnej Sofii wiązała powstanie materii, w której uwięzione było światło pamiętające górną Sofię. W kolejnych etapach procesu powstawania materialnego świata doszło do wyłonienia się Dolnej Sofii, która była pneumą oraz Demiurga, będącego duszą, a także do powstania siedmiu niebios, które stały się miejscem przebywania aniołów bądź archontów. Za sprawą Demiurga, który odznaczał się jednak próżnością i arogancją wobec ukrytego w materii światła powstała również ziemia, ludzie i przyroda. Ziemia wraz ze światem dolnej Sofii, Demiurga i Archontów oddzielone zostały od Pleromy. W całym tym układzie kluczowa rola przypadła Chrystusowi, który będąc integralną częścią Pleromy miał swoje odbicie w eonie Jezusa, znajdującego się po drugiej stronie Kresu, a więc w świecie materii. Jego zbawcze zadanie najogólniej mówiąc polegać miało na ukształtowaniu świata materii poprzez wydobywanie zeń światła pamiętającego pierwotny podział Pełni, czyli podział oparty na Ósemce, Dziesiątce i Dwunastce.

przede wszystkim na wzgórzach Gór Świetokrzyskich. Oprócz jodły (*abies alba*), która występowała głównie w paśmie Łysogór, Żeromski wprowadził do powieści dwie inne odmiany jodły: jodłę hiszpańską (*abies pinsapo*) i olbrzymią jodłę amerykańską (*abies grandis*) – w opisie góry Cibao. W odróżnieniu od buka jodła wchodziła w symboliczną korespondencję zarówno z postacią Rafała, Krzysztofa Cedry, jak i też innych bohaterów powieści.

Drzewa te stały się ważnymi punktami odniesienia, pozwalającymi czytelnikowi zorientować się, w jakim położeniu egzystencjalnym znajdują się aktualnie bohaterowie powieści, a więc jak daleko oddalili się oni od miejsca, w którym człowiek pozostawał pod bezpośrednią opieką Boga, oraz czy bliżej im w tej wędrówce życia do chwały, czy do potępienia²⁵. Ta funkcja drzewa bukowego stała się bardzo dobrze widoczna w obrazie pogrzebu Piotra Olbromskiego, który okazał się metaforycznym streszczeniem całego jego życia.

Nareszcie droga polepszyła się. Szła w górę, ku kościołowi stojącemu na szczycie pagórka. Po obydwu stronach szerokiego traktu stały przedwieczne lipy, nadwiślańskie topole, graby, klony, dęby i buki²⁶.

Dęby i buki, zamykając listę drzew i stojąc najbliżej miejsca świętego chrześcijan, stały się zatem widocznym znakiem, zwieńczeniem drogi życiowej Piotra Olbromskiego. Stały się symbolem chwały, jaka przynależy herosom i antycznym bogom. Żeromski czyniąc tu zaszyfrowane odwołanie do mitologii, łączący dwa odcienie, jakie występowały w tradycji greckiej i rzymskiej wobec tego samego drzewa. W Grecji buki porastały wzgórze Olimpu, gdzie ambrozje rozlewała do pucharów obfitości piękna Hebe i porwany z ziemi Ganimedes. W starożytnym Rzymie drzewo to poświęcone było Jowiszowi. Był on synem Saturna, ale przełamywał fatum, jakie ciążyło na jego potomstwie. Na Eskwilinie, o czym wspomina Pliniusz, w świętym zagajniku bukowym czczony był Jowisz pod nazwą Iovis Fagutalis²⁷, którego kojarzono z surowym trybem życia, a więc podobnym do życia Piotra Olbromskiego. Układ kościoła względem alei drzew zwieńczonej bu-

²⁵ W przypadku Rafała Olbromskiego symbolicznym miejscem, gdzie znajdował się pod bożą opieką, była Łysica i królujący na wzgórzu buk, o pień którego opierał się młodzieniec, zanim złamał odwieczne myśliwskie zasady i udał się w górę gdzie w rozmaitych wizjach objawiła mu się historia powstania ziemi i zła, które na niej istniało od wieków. „Rafał, plecami oparty o pień grubego buka, stał bez ruchu i nasłuchiwał”. „Nad sobą i przed oczyma miał tęgi, powykręcane, obmarzłe gałęzie o barwie łuski okonia. Cienkie, stalowe różgi były nieruchome, a wielki śniat, ze skrętami i kłębam jak wyprężone mięśnie człowieka, zdawał się być duchem mrozu. Olbrzymi buk stał samotny... „ S. Żeromski, *Popioły*, Tom I, s. 8.

²⁶ S. Żeromski, *Popioły*, Tom I, s. 150.

²⁷ S. Kobielus, *Floralium christianum*, Kraków 2006, s. 37; *Fagutal a fago unde etiam Iovis Fagutalis quod ibi sacellum*; Plin. NH xvi. 37: *Fagutali love etiam nunc ubi lucus fageus fuit*; CIL vi. 452; Solin. i. 26, 2 za: Samuel Ball Platner. Thomas Ashby *A Topographical Dictionary of Ancient Rome*, Humphrey Milford. Oxford University Press. London 1929.

kami wskazuje jednak, że Żeromski w tym modelu kosmografii chrześcijańską świątynię umieścił powyżej świata, który mógł być kojarzony czy to ze wzgórzem Olimpu, czy też z Eskwilinem. Nie była to kosmografia widziana oczami zwykłego śmiertelnika, lecz wizja człowieka wierzącego w zbawienie i w hierarchię świata, która zapisana została w pismach chrześcijańskich.

Podobny układ poszczególny sfer można obserwować, kiedy Rafał wraz z wujem Nardzewskim i Kacprem opuszczają Łysicę, na zboczu której olbrzymi buk królował ponad dolinami. Myśliwi dotarli najpierw do miejsca, gdzie znajdowały się jeszcze pojedyncze drzewa bukowe, które nie pełnią już jednak funkcji *arbor mundi*. Na jednym z takich buków pięć lat wcześniej Nardzewski odstrzelił wielkiego sępa²⁸. Poniżej tego miejsca znajdowały się natomiast dwa różniące się od siebie stopniem ucywilizowania światy.

Jedna z tych dolin, płaska, od strony Kielc, była krajem dawno uprawnym, zaludnionym, poprzeryzanym przez olbrzymie wsie, dwory, kościoły. Druga była jeszcze starodawna głuszą. Widać w niej było siedliska na wydartych w puszczy polanach. Wsie te o nazwach leśnych, wspominających królestwo i dzieje borów, jak Brzezinki, Klonów, Wilków, Psary, Siekierno, Dąbrowa. (...) słały w czysty lazur odwieczera wysokie drzewa dymów²⁹.

Kiedy po pobycie u wuja Nardzewskiego opuszczał Rafał krainę Gór Świętokrzyskich, znakiem, który majaczył mu się w oddali, była wieża Klasztoru na Świętym Krzyżu. Można zatem wnioskować, iż Żeromski opisując buka na wzgórzu Łysicy, tylko jego wierzchołek umieścił w sferze związanej w chrześcijaństwie z najwyższą świętością, jaką symbolizował klasztor, gdzie zdeponowano fragment drzewa Krzyża Świętego. Kolejny model kosmografii, tym razem mający znamiona pogańskie (antyczne) ukryty w opisie przyrody, zarysował się w chwili, kiedy pisarz malował przed oczami czytelnika okolicę, którą Rafał oglądał, gdy spętany jako zbójca był wieziony do więzienia.

Coraz częściej trafiały się wsie długie, ciasno zabudowane, z bielonymi chaty o dachach ze słomy szczyrniałego gonta. Z dala wśród nich widać było białe, grubomure kościółki z gontowymi dachami i baniami pokrytymi zardzewiałą blachą. Wyżej lasy świerków, buków, dębów. Szła obok drogi wierna towarzysząca rzeka, zasłana żabkami. W jednym miejscu siedział w czólnie kudłaty dziad czekający na tych, co by się na drugi brzeg przewieźć chcieli. Zgonionemu przyszło na myśl »Charon« ... Ale co znaczy to słowo?, skąd przyszedł taki do głowy dźwięk?...³⁰.

²⁸ Szerzej na temat symboliki tego zdarzenia w: M. K. Nowak, *Drzewo prawdy, oś świata i kalendarz dziejów. Symbolika jodły i buka w „Popiołach” Stefana Żeromskiego*, w druku.

²⁹ S. Żeromski, *Popioły*, T. I, s. 21.

³⁰ S. Żeromski, *Popioły*, T. II, s. 89.

Zgodnie z antycznymi wyobrażeniami las świerków, buków i dębów umiejscowiony został w hierarchii poszczególnych światów najwyżej. Grubomure kościółki znajdowały się w obrębie codziennego świata ludzi. Tym, co wydaje się charakterystyczne dla tego modelu jest brak jakiegokolwiek wzmianki o niebie, chmurach czy słońcu. Zamiast tej sfery, która powinna rozciągać się ponad lasem, Żeromski sprowadził wzrok Rafała na drogę i rzekę jej towarzyszącą. Poprzez skojarzenia starego, kudłatego dziada z Charonem krajobraz uzupełniony został poczuciem obecności w sąsiedztwie ważnej granicy, którą może być rzeka lub przeznaczenie jej biegu, na przykład kataworta, a więc tajemne i podziemne przejściem z jednego świata na drugi.

Te obrazy pozwalają czytelnikowi zorientować się także w sytuacji egzystencjalnej głównego bohatera i w jego faktycznym położeniu względem dwóch biegunów: świętości i potępienia – nicości. Na początku pierwszego tomu schodził on z Łysicy, na którym stał główny biegun świętości w całej powieści, a więc klasztor Świętego Krzyża, choć sama góra kryła w sobie tajemnice minionych eonów, gdy dochodziło do walki pomiędzy synami ziemi a bogami. W tomie drugim Rafał również schodził z góry, z której zeskoczyła Helena, to jednak nie było miejscem noszącym znamiona chrześcijańskiej świętości, lecz szczytem, na którym królował pod postacią zbójów dionizyjski żywioł. W przeciwnym kierunku, w układzie wertykalnym, zmierzał Rafał po zdarzeniu, do jakiego doszło w Sandomierzu, gdy wraz z księciem Gintułtem sprzeciwiając się rozkazowi na wojnie stanęli w obronie klasztoru św. Jakuba. (Wydarzenie to opisane zostało już w trzecim tomie.) Uciekając przed pościgiem, Rafał na czas krótki znalazł schronienie w domu rodzinnym, a następnie ratunku szukał powyżej, w objęciach puszczy. Uzyskawszy wkrótce ułaskawienie, młodzieniec jadąc na czele oddziału konnego zbliżał się do pasma Gór Świętokrzyskich od Kunowa, a więc od północno-wschodniej strony góry, co tworzyło analogię z opisem północnego wiatru z pierwszego rozdziału w pierwszym tomie, który zaciął od północy, gdy myśliwi schodzili z góry³¹. Puszcza witała młodzieńca już w zupełnie innym nastroju. Tym razem góry oddychały wilgotnym powietrzem, a z nieba mżył letni, ciepły deszczyk. Omijając Bodzentyn, oddział dotarł do klasztoru św. Katarzyny.

Oddziałek konny wyminął leśnictwo na Wzorkach, wioskę tejże nazwy leśną, zbudowaną w głębi puszczy, siedlisko ludzi krzepkich jak jodły i twardych jak buki. Grunt był ku górze coraz twardszy, złożony z krwawego, łamliwego kamyka. Ukazał się w ciemnicy jodłowej wyniosły, czworograniasty słup wieży klasztoru i białe jego mury. Tuż za kuźnią i za gospodą klasztorną był wysoki parkan ogrodu³².

³¹ Według prorocтва Jeremiasza, „Od północy rozszaleje się zagłada wszystkich mieszkańców ziemi”. *Biblia Tysiąclecia*, Ks. J. Rozdz. I. 14.

³² S. Żeromski, *Popioły*, Tom III, s. 220.

Postrzegając jednocześnie geometrię zgodnie ze źródłosłowem przytoczonym przez Maxa F. Müllera³³, a więc jako umiejętność rozmiarowania pól i ogrodów, kosmograficzny układ powieści Żeromski uzupełnił o wymiar geograficzny i botaniczny, tworząc zależności pomiędzy wspomnianymi tu drzewami a krajobrazem regionów, a także pomiędzy puszczą jako symbolem przyrody dzikiej i ogrodem, który wypełniony był drzewami zasadzonymi przez człowieka³⁴. Nadmierny rozwój cywilizacyjny i związane z nim wydzieranie przestrzeni naturze nie oznaczały dla Żeromskiego postępu w duchowym rozwoju człowieka. Tego typu rozróżnienie pozwalało pisarzowi wydobywać dodatkowy sens zdarzenia, jakie rozgrywało się między bohaterami jego powieści, ludźmi, a jednocześnie pokazać kierunek zmian, jakie następowały otoczenia kreowanym przez ludzi w dłuższej perspektywie czasu. Dla przykładu na jednej stronie płaszczyzny aksjologicznej znalazł się wspomniany ogród rodzinny, którego Rafał zastał zaniebany, podobnie jak opuszczony był również ogród klasztorny sióstr bernardynek na św. Katarzynie. Opozycją dla nich stał się doskonale wypielęgnowany park w Grudnie. Zarówno buk królujący na Łysicy jako symbol boskiej obecności w świecie dzikiej przyrody, jak i jodła rosnąca w ogrodzie Olbromskich z gałęzi, której jeszcze kilka lat temu zrobiono festony, gdy kulig zawitał do ich gospodarstwa, stanowiły opozycję dla grabu o powykęcanych w górę żmijowych konarach, rosnącego w parku w Grudnie.

Chmiel dziki wyrósł bujnie, nie znany oczom Rafała dziwaczny przybysz rozwlókł się po zmurszałych balasach płotu i zarzuca nici swe na gałęzie sąsiedniej jodły. Dzikie drzewa wyrosły nad podziw³⁵.

Oplatane przez dziki chmiel drzewo stało się tu symbolem matki ojczyzny ukazanej na tle zachodzących zmian, które bardzo powoli, choć sukcesywnie, niszczyły dotychczasowy porządek, przekształcając ogród w dzicz. Gospodarstwo w coraz większym stopniu przejmowane było przez szwagra, męża Zofki, który, podobnie jak dziki chmiel wobec jodły, cichaczem starał się wejść w jego posiada-

³³ M. F. Müller, *Wykłady o umiejętności języka*, tłum. A. Dygasiński, Kraków 1874, T. 1. s. 4.

³⁴ Pisarz nawiązywał jednocześnie do tradycji eremickiej i posługiwał się metaforami puszczy i pustyni. Przeciwwstawiał bogactwo życia duchowego na pustkowiu wygodzie związanej z dobrami materialnymi, które prowadzi do duchowej pustyni. Odwoływał się jednocześnie do toposu mieszkającego na pustyni św. Antoniego, którego tradycja chrześcijańska ukazywała jako „drwala mnicha”, oczyszczającego duszę z lasu pożądań i demonów, by stworzyć dla niej czyste pole i przekształcić życie w rajska pustynię otwartą na powiew Łaski. Ten wątek szczególnie wyraźnie dawał się zauważyć w opisie Wygnanki i postawie Piotra Olbromskiego oraz w opisie Stokłosów i w charakterystyce Nekanda Trepki. J. Le Goff, *Puszcza – pustynia na średniowiecznym Zachodzie*, w: *Świat średniowiecznej wyobraźni*, Warszawa 1997, s. 69-83.

³⁵ S. Żeromski, *Popioły*, Tom III, s. 215.

nie. W równie symboliczny sposób opisał Żeromski ogród w Stokłosach, gdzie gospodarzył człowiek niezwykły, Szczepan Nekanda Trepka.

Folwark leżał w lasach między dwoma płaskowzgórzami, a w dolinie niewielkiej rzeczki wpadającej do Wisłoki. Trudno było wyobrazić sobie coś piękniejszego nad owe lasy. Każdy parów napęczniony był ostępami buków, dębów, brzoź, grabów i klonów. Każdy pagórek był pięknym parkiem. (...) Dookoła rozsiadł się ogród, przechodzący w las³⁶.

Dworek i jego otoczenie Żeromski uczynił miejscem wyjątkowym w dziejach Krzysztofa i Rafała, gdyż to tutaj dojrzała w nich myśl o porzuceniu dotychczasowego sposobu życia i o zaciągnięciu się do wojska, by przeżyć wojenną przygodę, walcząc o wolność kraju. Opis drzewostanu korespondował doskonale z okresem, kiedy w człowieku jeden stan nastawienia do świata w przechodzi drugi. Mówiąc o funkcji, jaką spełniały jodły i buki w powieści, warto zauważyć także, iż drzewa te stanowią składnik lasu porastającego góry występują pojedynczo lub wchodzą w relacje z innymi drzewami. Las i drzewa jako symbol natury niewykreowanej przez człowieka pozostają w sąsiedztwie także z polami i ogrodami, co również ma symboliczne znaczenie. Jodłę i buka Żeromski często łączył w pary z innymi gatunkami drzew. Buk występował często w sąsiedztwie dębu lub też tworzył szereg z innymi drzewami liściastymi. Opozycją o walorze aksjologicznym był dla niego grab o powykęcany pniu i konarach rosnący w parku w Grudnie. Jodła ukazywana była przez Żeromskiego najczęściej w sąsiedztwie świerku, natomiast drzewem, które na płaszczyźnie aksjologicznej przeciwstawiało się pozytywnej symbolice jodły, był jałowiec. Podobnie jak buk w stosunku do graba z parku w Grudnie, tak również i jodła w stosunku do jałowca nie pojawiały się na kartach powieści w bezpośrednim sąsiedztwie. Żeromski nadawał temu iglakowi cechy negatywne, diaboliczne, które są dla czytelnika odczuwalne jako zło.

W zarysowanej przez Żeromskiego geografii świata jodły występowały na znacznie szerszym obszarze aniżeli buki. Drzewostan bukowy pojawiał się na Łysicy i w Tatrach, zarówno na „Killenie”³⁷, jak i w nizinach górskich, a także na Podkarpaciu i w Małopolsce, czyli tam, gdzie mieścił się dworek w Stokłosach i Grudno.

³⁶ S. Żeromski, *Popioły*, T. II, s. 131.

³⁷ Góra ta nie miała nazwy, ale została ona przez Żeromskiego ukazana w taki sposób, że stała się ona metaforą Killeny, na której świat piękna apollońskiego musiał się zetknąć z żywiołem dionizyjskim.

Żeromski jako Hermes Trismegistos

Jak wiadomo z zachowanych rękopisów, sztukę pisarską Żeromski traktował nadzwyczaj poważnie³⁸. Można nawet powiedzieć, że była ona dla autora *Popiołów* rodzajem magii, którą to starał się posługiwać się jak legendarny Hermes Trismegistos³⁹. To „po trzykroć wielkie” bóstwo przez pokolenia uważane było za patrona sztuk tajemnych i za personifikację zjednoczenia nauki, religii i sztuki. Jemu też przypisywano autorstwo 36529 ksiąg (liczba zapewne symboliczna), w których to swoją czarodziejską laską usypiał ludzi czuwających, lub też rozbudzał śpiących⁴⁰. Do postaci Hermesa Trismegistosa literalnie Żeromski odwołuje się w późniejszych dziełach, ale można niemal z całą pewnością stwierdzić, iż o triadzie kojarzonej z mityczną postacią nie tylko wiedział podczas pisania *Popiołów*, ale też starał się scalać te obszary, które bóstwo to integrowało⁴¹.

³⁸ H. Mortkowicz-Olczakowa, *O Stefanie Żeromskim. Ze wspomnień i dokumentów*, Warszawa 1965, s. 171-175.

³⁹ Według starożytnych myślicieli i renesansowych humanistów, odkrywcami magii byli egipscy kapłani bogini Izdydy i boga Thota. Izdyda uważana była przez nich za Wielką Boginię Matkę, Panią gwiazd, księżyca i wszelkiej natury na ziemi, Thot tymczasem postrzegany był jako wynalazca pisma i adept wiedzy tajemnej. Historia Izdydy i Thota miała też i inny odcień, związany z Peloponezem i przedolimpijskimi bóstwami greckimi, a więc z Artemidą i Hermesem. W tradycji przekazywanej w dziełach alchemicznych i hermetycznych Hermes arkadyjski był bóstwem, które istniało we wszechświecie zanim dokonano się rozdzielenie wód i ziemi oraz podział na świat przynależny do księżyca i słońca. Hermes arkadyjski reprezentował zatem jedną z najstarszych postaci wszechświata. Po schrytystianizowaniu świątyni Izdydy w późnym antyku postać Thota łączono z Hermesem arkadyjski. W wyniku tej koniunktury wyłoniła się postać Hermesa Trismegistosa (Tristemejosa). T. Zieliński, *Hermes Trismegistos*, Zamość 1921, s. 8; R. Bugaj, „*Corpus Hermeticum*” w historii, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki”, 46/4, 2001, s. 7-36; M. Battistini, *Astrologia, magia, alchemia, Leksykon*, tłum. E. Morka, Warszawa 2006. W czasie, kiedy Żeromski przystępował do pisania *Popiołów*, oprócz wiedzy, jaką zawierały na temat Hermesa Trismegistosa pisma hermetyczne, istniała już też literatura, która odnosiła się do tego tematu krytycznie. R. Bugaj, „*Corpus Hermeticum*”...

⁴⁰ „Hermes odprowadza też dusze w świat zagrobowy, rozrywając w ten sposób zasłonę, która dla wszystkich pozostałych bogów i ludzi oddziela oba światy od siebie. Czczono więc Hermesa, jako „przewodnika dusz” (*psychopompos*); włada on laską złotą, która nakazuje im podążać za nim mrocznymi drogami – tam, kędy przepada Styx, tam, kędy uchodzą fale jeziora Stymfalskiego. Tak; potężna to laska; ledwie Hermes dotknie nią człowieka czuwającego – ten zasypia natychmiast; ledwie nią dotknie śpiącego, – ten natychmiast się budzi. Istotnie, jako pośrednik między dwoma światy, rozporządza on tą całą siłą tajemniczą, która utajona jest w łonie ziemi, w przybytku śmierci i snu”. T. Zieliński, *Hermes Trismegistos*, Zamość 1921, s. 8.

⁴¹ Warto dodać iż Żeromski w takim widzeniu sztuki pisarskiej nie był odosobniony, gdyż podobne spojrzenie na te kwestie miał również Max Müller. Dla profesora filologii porównawczej w Oxfordzie język był zarówno wytworem natury, dziełem sztuki, jak i darem Boga „Ślęczenie nad wyrazami może być wstrętne dla szkolnego żaka, podobnie jak tłuczenie kamieni dla robotnika na bitym gościńcu; a przecież na te same kamienie, które robotnik bezmyślnie tłucze i rozrzuca, geolog patrzy z najwyższym zajęciem; on widzi cuda na gościńcu, odczytuje kronikę w każdym rozłamie. Otóż i język ma właściwe sobie cuda, które odkrywają się przed doświadczonym wzrokiem wytrwałego badacza. Pod powierzchnią mowy leżą kroniki, w każdym wyrazie ukrywają się całe historie. Język nazwany został świętym gruntem, on bowiem jest depozytariuszem myśli”. M. F. Müller 1874, *Wykłady o umiejętności języka*, T. I, tłum. A. Dygasiński, Kraków, s. 2.

Mając zbudowane ramy powieści, Żeromski wypełniał je „obiektami” geograficznymi, botanicznymi, zwierzętami i ludźmi, o mniej lub bardziej zarysowanym wyglądzie, charakterze, które podlegały wpływowi walki żywiołów, jaka toczyła się na ziemi, jak również oddziaływaniu, które wynikało z przyporządkowania przestrzeni geograficznej miejscu znajdującym się w układzie sferycznym kosmosu. Postępując metodą obowiązującą w dziełach hermetycznych, zestawiał to, co na górze, z tym, co na dole, to, co kosmiczne, z tym, co ziemskie. Nawiązując do wiedzy alchemicznej, rozdzielał obiekty, poddawał je różnym procesom przemiany, by doprowadzić do ponownego ich łączenia się. Wykorzystywał przy tym zapomnianą już w jego czasach metodę stosowaną w alchemii, która polegała na: *obscurum per obscurius* i *ignotum per ignotius* (zaciemniania ciemniejszym i docierania do nieznanego przez bardziej nieznanego).

Konstrukcja powieści wypełniona zatem została narracją ułożoną nie tylko podług myślenia logicznego, naukowego i z zachowaniem racjonalnych związków przyczynowo skutkowych, lecz także podług tego, co Schnaider nazywał „wspólnym rytmem”. Podczas lektury wydarzenia dziejące się w powieści odbierane miały być przez czytelnika zarówno poprzez rozum, jak i też odczuwane w sferze emocjonalnej, miały one jednocześnie tworzyć związek z jego wewnętrznym światem wartości⁴². „Wspólny rytm” tworzył tu zatem szereg ukrytych między wierszami związków pomiędzy różnorodnymi zdarzeniami, budując w powieści ton, nastrój, akcent, ekspresję, a więc wszystkie te walory, które, jak domniemano, stanowiły pierwotne dyspozycje człowieka myślącego (odczuwającego) symbolami i rytami⁴³.

Tak więc na początku każdego z rozdziałów oraz w trakcie dalszej narracji Żeromski konsekwentnie maluje słowem takie obrazy, które wprowadzają czytelnika w nastrój pozwalający nie tyle dostrzec, ile bardziej odczuć stałość lub zmienność formy, jaka pojawi się w samej akcji. Częścią scenografii, na tle której rozgrywa się fabuła, stały się zatem wszelkie stany natury, w których światło przechodzi w szarość, a ta pogrąża się z kolei w ciemności, lub też odwrotnie, gdy ciemność ustępuje miejsca światłu i wówczas widoczne stają się szczegóły scenografii. Te walory światła i ciemności pozwalają tworzyć mu związek z przyrodą, z lasem, ukazywać go jako bór ciemny lub doskonale scharakteryzowane drzewo, które

⁴² „Rytm można rozumieć jako grupę odległości, skupienie wartości ilościowych, ale również jako diagram formalny określony owymi liczbami, tzn. jako podobieństwo przestrzenne, formalne i sytuacyjne” – J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, Kraków 2000, s. 34.

⁴³ „Tak więc ryty lub tonacje pozwalają ustalić sieć powiązań między różnymi płaszczyznami rzeczywistości. O ile wiedza przyrodnicza ustala jedynie relacje między »poziomymi« grupami istot (zgodnie z klasyfikacją Lineusza), o tyle wiedza mistyczna, bądź symboliczna przerzuca mosty »pionowe« między przedmiotami objętymi tym samym rytmem kosmicznym, tj. zajmującymi miejsce związane »korespondencją« z miejscem zajmowanym przez inny przedmiot »analogiczny«, lecz przynależny innej płaszczyźnie rzeczywistości, na przykład przez zwierzę, roślinę, kolor”. J. E. Cirlot, dz. cyt., s. 35.

stanowi część alei, parku, góry lub łańcucha górskiego. „Wspólny rytm” tworzył się także pomiędzy wspomnieniem wydobywającym się z pamięci jednego z bohaterów, a refleksją, jaka pojawia się bohaterowi powieści na widok zdarzeń rozgrywających się wokół niego.

Żeromski operował też słowem podobnie jak poeci i autorzy tekstów religijnych. Spoglądając na twórczość pisarza z punktu widzenia „alchemii słowa”, można uznać go za spadkobiercę nie tylko polskiego romantyzmu i francuskiego symbolizmu, ale również tradycji biblijnej, dramatycznej, hermetycznej i wreszcie egipskiej (o czym poniżej). Niczym Hermes Trismegistos dzielił, mieszał i łączył na nowo słowa, wydobywając z nich znaczenie zawarte w etymologii, jak i też znaczenie, jakie płynie z kontekstu, w którym zostało użyte, a w szczególności znaczenie płynące z obrazu namalowanego za pomocą słów. Tak jak dziewiętnastowieczni poeci, Żeromski potrafił oderwać słowo od przedmiotu, od pojęcia, od nazewnictwa, z którymi w XVIII stuleciu słowo związane zostało przez aprioryzm kantowski i encyklopedystów. Pisarz dokonał przy tym rozszerzenia dotychczasowej wizji człowieka, które z jednej strony polegało na łączeniu w człowieku sfery uczuć wzniosłych, przypisywanych dotychczas duszy, ze wszelkiego rodzaju stanami emocjonalnymi, instynktami, czy też wizjami, których doznaje umysł podczas choroby i cierpienia. Z drugiej zaś dokonywał przesunięcia sfery poznania w obszar bytu. By uchwycić specyfikę słowa w tekście Żeromskiego, trzeba zwrócić uwagę na relację, jaka następuje pomiędzy świadomością pisarza, językiem i poznaniem, co wymaga jeszcze odrębnego omówienia⁴⁴.

Istotnej zmianie uległ u niego symbol. Słowo dla Żeromskiego, podobnie jak dla Edgara Poe i francuskich symbolistów, stało się materią obrazotwórczą dla ukazania wszelkiego rodzaju stanów emocjonalnych i dziwadeł, tworząc w ten sposób nowy rodzaj symboli i metafor. Ułożone w obraz słowo stało się jednocześnie tworzywem i misterną tkanką symbolu⁴⁵. O ile jednak ten symbolizm, który przez francuskich poetów przeniesiony został ze znaku funkcjonującego w sferze świata materialnego do świata immanentnego ludzkich myśli i wyobrażeń, o tyle u Żeromskiego nie tracił on związku ze światem zewnętrznym. Wprowadzanie przez Żeromskiego symboli do powieści pozwalało pisarzowi poprzez etymologię

⁴⁴ „Tu bowiem myślenie dokonuje się w żywiole mowy, nie istnieje czysta przechodniość między znakiem i znaczeniem, komunikowanie się nie jest tylko powiadamianiem, a świadomość nie jest dana sobie bezpośrednio, lecz mediacyjnie, tzn. nie jest doskonale wobec siebie przejrzystą. Nie istnieje podział na język i opisana przezeń »obiektywną« rzeczywistość, albowiem jest ona zawsze rzeczywistością opowiedzianą, już istniejącą w języku, który stanowi jej najogólniejsze ramy zjawiania się”. K Michalski, *Logika i czas. Próba analizy Husserlowskiej teorii sensu*, Warszawa 1988, s. 167.

⁴⁵ Konstrukcji, w jakie układane były poszczególne obrazy i całe fragmenty powieści nie sposób było dojrzeć z zewnątrz, o czym wspominał Stéphane Mallarmé, gdy pełen fascynacji dla autora *Filozofii kompozycji*, Edgara Poe pisał „Jeśli rusztowaniu wokół tej spontanicznej i magicznej architektury odjęta jest wszelka realność, nie znaczy to, że zabrakło niezawodnych i subtelnych obliczeń; ale nie wie się o nich”. J. Cassou, *Encyklopedia symbolizmu*, przekład J. Guze, Warszawa 1992, s. 245-246.

słowa łączyć tekst ze sferą psychiki bohaterów, pisarza i czytelnika, tworząc wspólną dla nich płaszczyznę sensu⁴⁶. Inną bardzo ważną cechą pisarza była umiejętność wydobycia poprzez rozmaite konstrukcje stylistyczne pierwotnej etymologii słów, w taki sposób, aby tworzyły one w tekście dodatkową warstwę semantyczną.

W tej postaci „mowa źródłowa” łączyła w sobie najbardziej pierwotne elementy komunikacji i koniunkcji. Pisarz musiał bowiem dokładnie uzgodnić każdy element symboliki, by nie płynęły z dzieła sprzeczne komunikaty.

⁴⁶ „Symbol odznacza się bowiem, (...) szczególnym rysem refleksyjnym: on symbolizuje coś dla mnie, mówi do mnie, mnie daje do myślenia, nie wspominając już o tym, że mówi między innymi na mój temat. W ostatecznej instancji odsłania mi (symbol religijny) moją sytuację w świecie, sytuację w najbardziej dosadnym tego słowa znaczeniu – egzystencjalną”. J. Tischner, *Perspektywy hermeneutyki*, w: *Myślenie według wartości*, Kraków 2000, s. 99.



Henri Labrouste, Francuska Biblioteka Narodowa, Paryż, 1875-1880

Iwona E. Rusek

(Warszawa)

MOTYW MIŁOSNEJ WODY W WYBRANYCH TEKSTACH STEFANA ŻEROMSKIEGO¹

Jeżeli więc ktoś zostanie zraniony orężem
Wenus, czy to ugodzi weń chłopiec, z kształtów
podobny kobiecie, czy też kobieta, zionąca miłością
z całego ciała, dąży on tam skąd padają ciosy,
i pragnie się złączyć i trysnąć cieczą ze swego ciała
do drugiego ciała; albowiem żądza, choć niema,
mówi o przyszłej rozkoszy.

Lukrecjusz²

„Na początku była chuć”³ – tymi słowami Młoda Polska ogłosiła nastanie królestwa pożądania, które we władanie wzięło życie, sztukę, zaś przede wszystkim literaturę. Główny przedmiot zainteresowania, czyli popęd płciowy oraz związane z nim siły, pozwalały twórcom odkryć nowy wymiar bytu. Seksualne zespolenie stało się sposobem przejścia na duchowy wymiar egzystencji i kontemplację piękna, co w efekcie doprowadziło do stworzenia „metafizyki płci”⁴. Nie obyło się oczywiście bez protestów ze strony przedstawicieli starszego pokolenia oraz krytyków, którzy zgodnym chórem oskarżali młodą literaturę o „ruję”, „porubstwo”, deprawację i degradację spraw miłości⁵.

¹ Analiza dotyczyła będzie następujących tekstów: *Przedwiośnie* Warszawa 1985 (P), *Wierna rzeka*, Warszawa 1971 (WR), *Promień*, Warszawa 1955 (PR), *Ludzie Bezdomni*, Warszawa 2000 (LB), *Dzieje grzechu* Warszawa 2000 (DG). Wszystkie podkreślenia w cytatach są moje – I. E. R.

² Lukrecjusz, *O naturze rzeczy*, cyt. za: P. Quignard, *Seks i trwoga*, przekł. K. Rutkowski, Warszawa 2002, s. 50.

³ S. Przybyszewski, *Requiem aeternam*, Kraków 2002, s. 5.

⁴ M. Podraza-Kwiatkowska, *Schopenhauer i chuć*, w: *tejże, Somnambulicy, dekadenci, herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985, s. 162.

⁵ M. Podraza-Kwiatkowska, *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, Wrocław 2000, BN 212, s. XXII.

Teodor Jeske-Choiński na kartach *Seksualizmu w powieści polskiej* grzmiał, że „się seksualisci uwzięli na miłość, aby ją zdrowym ludziom obrzydzić”⁶, natomiast sami zainteresowani kontynuowali swoje jakże twórcze działania. Erotyzm młodopolan odślaniał intymne oblicze zarówno codzienności, jak i spraw ostatecznych⁷, przede wszystkim jednak stał się środkiem wyrazu niespotykanej dotąd frywolności w artykułowaniu miłosnych fantazji. Za próbkę tych ostatnich niech posłuży wierszyk Boya:

Do pamiętnika Marysi Modzelewskiej

Nie byłem nigdy cynikiem,
Nie sięgam nazbyt wysoko
Lecz chciałbym być Twoim nocnikiem
I na dnie mieć jedno oko

wpisał Boy⁸.

Pomimo niezwyklej swobody, jaka charakteryzowała liryków, gorszycielami opinii publicznej zostali w zdecydowanej większości okrzyknięci twórcy prozy, których to przywołany już Jeske-Choiński charakteryzował jak następuje:

Pornografem historycznym z domieszką źle strawionego «nadczołowieczeństwa» jest Przybyszewski (*Mocny człowiek*), pornografem fizjologiem jest Żeromski (*Dzieje grzechu*), pornografem subtelnym, (...) strojącym się chytrze w pozory estetyzmu i oburzenia, Zapolska (*Kobieta bez skazy*). Nie oni jednak wzięli rekord w pornografii. Pobił ich w tym kierunku (...) Mieczysław Srokowski, autor *Kultu ciała*⁹.

Nadmienić w tym miejscu należy, że rozwijający się w epoce synkretyzm religijny¹⁰ przyczynił się do wzrostu zainteresowania antykiem, nie tyle ze względu na jego barwną mitologię, ile śmiałe ujęcie spraw miłości, którym patronowała bogini Afrodyta. Wedle Homera była owocem namiętnego związku Zeusa z boginią deszczu, Dione. Z kolei Hezjod utrzymywał, że poczęta została z morskiej piany¹¹. Stąd właśnie wziął się przydomek Afrodyty, *Anadyomene* („wynurzona

⁶ T. Jeske-Choiński, *Seksualizm w powieści polskiej*, Warszawa 1914, s. 34.

⁷ O czym zaświadcza Maria Komornicka w swoim liryku *Miłość*: „tylko od tych obrazów rozpalila się moja krew ogniem nieczystym – piekielnym, wiecznym pożarem zakazanej żądz – umieram”, M. Komornicka, *Miłość*, w: *Poetki przelotu XIX i XX wieku. Antologia*, pod red. J. Zacharskiej, Białystok 2000, s. 86.

⁸ Cyt. za: A. Banach, *Erotyzm po polsku*, Warszawa 1974, s. 77.

⁹ T. Jeske-Choiński, *Seksualizm w powieści polskiej*, dz. cyt., s. 24.

¹⁰ M. Podraza-Kwiatkowska, *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, dz. cyt., s. VII.

¹¹ V. Zamarowsky, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, przekł. J. Illg, L. Spyrka, J. Wania, Katowice 2006, s. 23.

z fal”)¹², który podkreślał jej płodną moc i erotyczną siłę¹³, zaś przede wszystkim nierozzerwalnym czynił związek żywiołu wody z kobiecością¹⁴. Z takim ujęciem miłosnej problematyki mamy do czynienia w twórczości całego pokolenia¹⁵, w tym Stefana Żeromskiego¹⁶. Nieprzypadkowo więc, ta związana z płciowym pożądaniem bogini, patronuje pierwszemu spotkaniu Judyma z „pozaparyskimi” turystkami, czyli Joanną i Natalią. Zanim jednak pojawiły się one w muzealnej sali, doktor Tomasz oddawał się kontemplacji nienaganych kształtów posągowej piękności:

Gdy Judym wpatrywał się coraz uważniej w to czoło zamyślane, dopiero zrozumiał, że ma przed sobą wizerunek bogini. Była to Afrodite, ona sama, która się była poczęła z piany morskiej. I mimo woli przychodziła na myśl nieskromna legenda o przyczynie onej piany wód za sprawą Uranosa (LB, s. 6-7).

Wenusjańska protekcja wyciska swoje piętno albo raczej wlewa się w dusze trójki bohaterów: Natalii, Judyma i Joasi, pomiędzy którymi będzie od tej chwili panowało erotyczne napięcie. Jego charakter odzwierciedla wodną naturę bogini i pozostaje z nią w nieustającym związku, dlatego właśnie wycieczka do Wersalu nie może się odbyć bez niespodziewanej ulewy, która w kobietach wzbudza panikę, a dla Tomasza staje się prawdziwym błogosławieństwem.

Gdy tak stał, plecami wsparty o poręcz, zauważył wysuniętą z głębi mnóstwa skupionych sukien czyjąś nóżkę. Stopa w płytkim lakierowanym pantofelku na wysokim obcasie wspierała się o żelazny pręt balustrady, a wysmukła noga w czarnej, jedwabnej pończosze odsłonięta była daleko. Judym przemyślał, komu należy przypisać ten uroczy widok. (...) Panie starały się jako tako otrząsnąć i wygładzić swe szaty. Śliczna nóżka nie znikwała. Krople deszczu przyskały na błyszczącą skórę, strącając niby uderzeniami palców lekki pył z krótkiej przyszywy i ginęły w miękkim jedwabiu. Judym wiedział już teraz, czyja to własność. Podniósł oczy na twarz panny Natalii i uczył, jak zatapiają się w nim zimne kły rozkoszy (LB, s. 23).

¹² G. J. Bellinger, *Mity ludów i narodów świata*, przekł. J. Szymańska-Kumaniecka, Warszawa 2005, s. 14.

¹³ K. Kerényi, *Wielka Bogini Miłości*, w: tegoż, *Mitologia Greków*, przekł. R. Reszke, Warszawa 2002.

¹⁴ J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, przekł. I. Kania, Kraków 2001, s. 458; Á. P. Chenel, A. S. Simarro, *Słownik symboli*, przekł. M. Boberska, Warszawa 2008, s. 290.

¹⁵ A. Czabanowska-Wróbel, *Wyobraźnia akwaticzna w poezji Młodej Polski*, w: *Sprzeczne żywioły. Młoda Polska i okolice*, Kraków 2013, s. 28-34; Z. Kalická, *Kobieta i woda*, w: *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia. Woda. Ogień. Powietrze*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2002, s. 98-101.

¹⁶ A. Hutnikiewicz, *Imiona miłości*, w: tegoż, *Żeromski*, Warszawa 1987; W. Gutowski, *Synteza mitów a świat historii (Stefan Żeromski)*, w: tegoż, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1997.

Panna Natalia moknie w deszczu, a Judym tonie w zmysłowej powodzi, która sprawia mu nieklamana radość. Szczególnie podnieca go widok nóżki panny oraz to, że krople deszczu mogą swobodnie tej nóżki „dotykać”, przesuwać się po niej, a nawet penetrować cały jej obszar powyżej pończoszki. Zaś on sam zmienia się w napiętą do granic możliwości strunę, która wychwytuje najmniejsze nawet drgnienie stojącej przy nim panny.

Zdarzyło się, że doktor Tomasz stał za plecami panien Joanny i Natalii. (...) Twarz jej znajdowała się tuż obok jego wąsów. Rozstrzępione przez modę i deszcz płowe włosy panny Natalii snuły się po jego twarzy, ustach, oczach, wywołując wstrząsające dreszcze. (...) W pewnej chwili panna Natalia usiłowała poruszyć się, ale tylko lewym ramieniem oparła się na barku Judyma. Wówczas jeszcze wyraźniej zarysował się przed jego rozmarzonymi oczyma profil jej twarzy. (...) Wtedy całe jego ciało zetknęło się z ciałem panny Natalii, odzianym w delikatne, wiotkie suknie. Rozpłomienionymi oczyma wpatrywał się w blade, zimne, kamienne rysy twarzy o spuszczonej powiekach (LB, s. 24-25).

Od tej chwili bohater „wyczuwa” obecność Natalii lub jej brak całym sobą: każdym milimetrem ciała, każdym jego porem, każdym jego płynem:

Z brzegu siedziała panna Natalia. Doktor poznał ją bardziej przez słodkie zemdlenie zmysłów, przez jakiś chłód wewnętrzny, ściekający po twarzy i piersiach, niż siłą wzroku (LB, s.126).

Ale nie jego pragnie Orszeńska. Ta cudna i zjawiskowa zupełnie w oczach Judyma wodna nimfa oddaje się Karbowskiemu. To przy nim zamienia się w bijącą o brzeg falę, której ostatecznym przeznaczeniem jest roztopienie się w bezgranicznym morzu męskiego ciała.

(...) panna Natalia i Karbowski tego nie widzieli. Było rzeczą jasną, że chodziło im o wyzyskanie tych sekund *per fas et nefas*, o napatrzenie się sobie wzajem w oczy, o przypomnienie w uśmiechach i dźwięku słów obojętnych mórz bezdennych tęsknoty. Słowa płynące z ust młodego człowieka panna Natalia witała dziwnymi, pełnymi boskiego wdzięku ruchami warg i nozdrzy, jakby czuła zapach każdego wyrazu i na każdy niby na róży składała pocałunek (LB, s. 131).

Nie mogąc być z Natalią Judym, niespodziewanie dla samego siebie „dostrzega” Joasie. W tym „widzeniu” zasadniczą rolę odgrywa moment, gdy pomagając jej wsiąść do bryczki, „uczuł jej ciało przy sobie, prawie w objęciach” (LB, s. 234). Wtedy też owiał go zapach jej włosów, który przyniósł mu dreszcz erotycznej rozkoszy oraz szaleństwo radości, że „ona nie tylko taka!” (LB, s. 234). Symbolizujące

energię seksualną włosy stają się w przywołanej scenie zapowiedzią miłosnego spełnienia¹⁷. Zupełnie tak samo rzecz ma się z zauważony chwilę później śladem Joasiowej stópki. A wszystko dlatego, że od starożytności stopy obdarzone były seksualnymi konotacjami, stąd już samo włożenie czy podarowanie pary bucików stanowiło dowód dokonanych rzeczywiście zaślubin¹⁸.

Zatrzymał się na dawnym miejscu i wśród błotnistej drogi ujrzał ślady małych trzewików panny Joasi. Wzrok jego padał na te foremne wyzłobienia w piasku i w zachwycającej wizji oglądał stopy, które tych miejsc dotknęły. Widział ciało wysmukłe, subtelnie piękne, budzące nieopisaną rozkosz, które się nad nim przemknęło.

Zamknąwszy oczy, patrzył w głębinę swej duszy. W tej chwili schyliła się ku niemu cicha wiedza, wesół szept meczącej zagadki, rozstrzygnięcie trudnego pytania, proste jak czysta prawda. Powitał je radosnym śmiechem:

„Ależ tak! Rozumie się! Przecie to jest moja żona” (LB, s. 235).

Bohaterowi powieści *Promień* napotkana w parku Marta Poziemska jawi się jako bogini. Dodać należy: bogini w deszczu, bo, jak to u Żeromskiego bywa, pierwszemu ich spotkaniu patronuje ulewa:

Kapelusz jej ozdobiony ślicznym kwiatem, był w położeniu Kartaginy, kiedy los jej oplakiwał Mariusz, włosy rozplątane mokrymi pasmami lepiły się do twarzy i szyi. Jasnozielony stanik z wątlej, cieniutkiej materii przemókł zupełnie, przylgnął do ramion i piersi, pokazując szczegółowo nie tylko te miejsca, gdzie się urwał gorset, ale nadto haft szlaku koszuli. Spod sukni, którą trzymała w rękach, widać było złotawe buciki o wiśniowej cholewce, wyżej kostek w szarym błocie unurzane (PR, s. 78).

Posągowe kształty, które „wyzierają” spod przemokniętej sukni¹⁹ wabią Jana idealnymi krągłościami tak dalece, że nie dbając o konwenanse szuka dłoni Poziemskiej w dorożce i natychmiast, bo jeszcze tego samego dnia, składa jej wizytę, podczas której oddaje się miłosnym marzeniom.

Włosy miała zwinięte w zaniedbany węzeł. Patrząc na te włosy złociste, o barwie i połysku, jakie oglądać można w miejscu złamania płyty czystej miedzi. Raduski zapomniał o wszystkim i marzył tylko niby o wielkim szczęściu, żeby się te pukle rozwiązały i żeby cała ich kaskada spadała na ramiona, plecy, aż do kolan (PR, s. 82-83).

¹⁷ J. Tresidder, *Słownik symboli*, przekł. B. Stokłosa, Warszawa 2005, s. 243.

¹⁸ H. Biegeleisen, *U kolebki. Przed ołtarzem. Nad mogiłą*, Lwów 1929, s. 40. Zob. także: I. E. Rusek, *„Wesele” Stanisława Wyspiańskiego a misteryjne gody w Agraj*, w: *Wyspiański, Kazandzakis i modernistyczne wizje antyku*, pod red. M. Borowskiej, M. Kalinowskiej, P. Kanieckiego, Warszawa 2012.

¹⁹ A. Bińkowska, *Marmur na mokro*, „LiteRacje” 2010, nr 3 (18).

Wielką Boginią w akwaticznym przejawie staje się tytułowa wierna rzeka, w chwili, gdy umęczony walką, Józef Odrowąż, zagłębia w niej swoje ciało.

A skoro tylko zanurzył się, doznał ulgi szczególnej. Zaczerwieniła się wokoło niego czarna, rzeczna woda. Zabulgotał, jak gdyby z głębi jęknął, wart jej środkowy. Tkliwym po tysiącokrot chlucaniem, pracowitym myciem woda oczyściła każdą ranę, a – jak matka ustami – wycalaowała z niej srogość cierpienia. Wchłonęła w siebie ta rzeka prastara i wiecznie nowa szczodra powstańca krew, zliczyła jej krople, skrzętnie w siebie zabrała, pojęła w głębinę, rozpuściła w sobie, wessała i dokądś poniosła – poniosła... (WR, s.18-19).

Nawiązanie do motywu Wielkiej Matki jest w analizowanym kontekście szczególne, gdyż nie posiada żadnych erotycznych konotacji. Rzeka, dla półumarłego powstańca, staje się na moment kobietą, w jej dwóch podstawowych przejawach: matki, która bierze w siebie cały jego ból, i kochanki, która w delikatnej pieśszczocie koi jego rozpacz. Obie dają mu siłę do dalszego marszu. Żadna go nie zdradzi. Inaczej rzecz ma się z Łukaszem Niepołomskim, dla którego dopiero co poznana córka gospodarzy staje się personifikacją zarówno wody, jak i wewnętrznej istoty jego samego.

Ta żywa, piękna dziewczyna wywarła nań urok jak gdyby (osobliwa rzecz!) nurtu głębokiej, czarnej, bujnej wody w rzece rodzinnej. Tam! Wytrysła w duszy jakby kopia przedziwna, jedyna w świecie, oryginału, niepodobna doń, a przecie taka sama co do siły i rodzaju. Wodę tę, śliskimi zwojami, skręty, kłęby pędzącą, przebijało ongi poranne słońce. Nad wartem jej bujały ważki błękitne. Widać było jej dno tajemnicze, niedostępne dla nogi, złote od piasku, czarnozielone od ruchomych porostów. Niedługo w czasie była chwila, gdy stał tą wodą szczęśliwy i kochał ją bez granic wszechsiłą młodego jestestwa nie wiedząc za co i nie wiedząc o tym, czego doświadcza. Stała się ta chwila i na wieki, nie znana duszy, zaginęła w przeszłości. Teraz odnalazła ją jakowaś władza jak zgubioną uriańską perłę i z wolna pracując przemieniła w silną a oczywistą ideę. Panienska, co przed chwilą z tego pokoju odeszła, była jakoby tamta woda.

Taka sama. Wiecznie żywa, bezmiernie bujna, jasna, przezroczysta. Ani jeden jej ruch nie był w stanie spoczynku. Wszystko w niej było stawaniem się i żywotem. I była w sposób niepojęty, tajemniczo pociągająca, jak tamta rzeczna woda rodzinnej wsi.

Wspominał, a raczej ujrzał po wtóre, jak słońce zanurzyło się przelotnie w jej włosach niby w żywiole swym rodzimym, niby w samym sobie – i jęknął cicho. Poczul w sobie dziwne wzniesienie, jak gdyby on, rzeka i ta dziewczyna – to było jedno i to samo (DG, s. 28-29).

Od tej pierwszej refleksji, a w zasadzie miłosnego skojarzenia, jest Ewa dla Łukasza najdoskonalszym uosobieniem świętej wody, o której pisze jej w sekret-

nych listach („Poznałem cię czystą jak górskie wody”, DG, s. 76). I Ewa, w chwilach najcięższej tęsknoty, by poczuć wspólnotę jestestwa z ukochanym, staje się wodą („Zajmując miejsce Ewa wsuwała się ruchem fali rzecznej z owego miejsca na ziemi, które znał tylko Niepołomski – w zdradzieckie zagłębienia, zawisała na pochyłościach i upłazach jakby w powietrzu”, DG, s. 63).

Woda u bohaterów Żeromskiego wyzwala erotyczne pragnienia i fantazje, które nie zawsze, choć często, doprowadzają do szczęśliwego finału, czyli miłosnego zadośćuczynienia. Warto więc przyjrzeć się stanom, które towarzyszą postaciom zarówno w ich drodze ku spełnieniu, jak i otchłaniom nieszczęścia wynikających z jego braku. Gdy Karolina Szarłatowiczówna idzie z Cezarym Baryką przez park, by wskazać mu miejsce noclegu, pada deszcz. Cezary błyskawicznie wykorzystuje ten fakt i okrywając pannę płaszczem przyciąga ją do siebie na tyle mocno, by poczuć, jak cała drży. Ta bliskość mokrych ciał jest dla Baryki zabawą i miłym podnieceniem zmysłów, zaś dla Karoliny pierwszym krokiem w krainę miłosnych doznań. Ośmielony uległością dziewczyny (podczas deszczowej „przechadzki” nie protestowała), poczyni sobie z nią coraz zuchwalej, nie zwracając zupełnie uwagi na to, co się z nią dzieje. I kiedy on już znudzony łatwym podbojem, przenosi swoje zainteresowanie na Laurę, panna Szarłatowiczówna niespodziewanie dla niej samej, zaczyna tonąć.

Uzucie, a wraz z nim rozbudzone instynkty, nie tylko podpowiadają jej, by szukała dowodów niewierności Czarusia, lecz także jej w tym pomagają („Trafnym instynktem, nieomylnym jasnowiedzeniem miłosnego nieszczęścia dorozumiała się, że to on rozmawia tutaj z Laurą”, P, s. 199-200). Gnana rozpaczliwym pragnieniem Karolina „słyszy”, „widzi” i „czuje” to wszystko, co umyka pozostałym domownikom i okolicznym bywalcom.

Nikt nie słyszał w ciemną, wietrzną, burzliwą noc, tylko Karolina słyszała – och, słyszała! – tętent, a nawet rżenie konia w parku. (...) Karolina chodziła rankiem po tych alejach i odnalazła ślady kopyt. Ślady wypłukane przez deszcz, zachlustane przez jesienną ulewę, przez głuchy wicher zamiecione (P, s. 211).

Chodząc po śladach Laury i Cezarego, Karolina wchłania z parującej ziemi zapach ich rozkoszy, dotykając kory drzewa, przy którym się spotykali, „wyczuwa” ich pocałunki, a z osuszonych na ogniu ubrań Czarka wywąchuje perfumy swojej rywalki. Znaki jego miłości z Laurą są „mokre” nie tylko od łez wylanych przez Karolinę, lecz także z tej oto przyczyny, że schadzki ich odbywają się pośród burz, ulew i jesiennych szarugi. I to w przemoczonych butach, które z trudem udaje się oczyścić chłopakowi kredensowemu, zakłete zostają ich miłosne tajemnice. Uzucie, które spłynęło na Karolinę w kroplach deszczu, finał swój znajduje po-

śródm łez rozpaczy jej najbliższych, gdy umiera. Śmierć zaś przychodzi do niej w szklance wody z sokiem.

Seksualne konotacje deszczu sprawiają, że bohaterowie Żeromskiego przeżywają w nim zarówno miłosne uniesienia, jak i rozmaite stany erotycznych napięć. Doznania Raduskiego intensyfikuje dotyk „nagiej”, bo mokrej skóry, gdyż burza zmoczyła Poziemską „tak dokładnie”, że w żaden sposób nie była w stanie ukryć swoich wdzięków.

Stojąc tak blisko, pan Jan wchłaniał nozdrzami zapach ramion, w niewidzialnej parze od zetknięcia z żywym ciałem wilgotnej sukni ulatujący wraz ze słodkim odorem perfumy; mógł niepostrzeżenie rozmarzyć się widokiem ruchu piersi w osłonie mokrego stanika (PR, s. 79).

Erotyczne fantazje, które przybierają postać szalejącej burzy, towarzyszą rosyjskiemu oficerowi, Wiesnycynowi, od chwili, gdy ujrzał pannę Brynicką. Niestety, nienawiść wrosła w serce panny do wszystkiego, co w wojnie 1863 roku tłumi polskość i przeczy jej istnieniu, sprawia, że dragonowi pozostaje jedynie tęsknota, której nieukojonny rytm wybijają mu w marszu krople deszczu.

W ciemnym rogu salonu przysiadł na wolnym stołku wysoki dragoński oficer, Wiesnycyn. Patrzył w oświetlone drzwi pokoju u na stojącą w głębi dziewczynę. Doświadczał zarazem szczęścia i męczarni. O takiej chwili widzenia tej istoty marzył w szarugi, podczas zimnych pochodów po lasach i ciągnąc zapadłymi drożynami. Była w nim ta twarz, ta postać jak czarodziejskie widziadło, nieprawda marzeń, żądza i zemdleń - rozkosz - pasja - tęsknota... (...) Tęsknił za nią dzień i noc. Och, jakże straszliwie pragnął, żeby rozkazy pognały go w tę stronę, żeby jeszcze choć raz jeden w życiu iść na ten dwór! Zobaczyć, popatrzeć!... Tylko popatrzeć!... I oto los dał mu chwilę. Szczęście nie tylko pozwoliło tu przyjść, lecz nadto otwarło drzwi. Stała tam sama jedna, od wszystkich opuszczona. Burza wściekła huczała w duszy jeźdźca, gdy podparty na rękę patrzył... (WR, s. 93-94).

Szczęśliwsza gwiazda przyświeca bohaterowi *Przedwiośnia*, bowiem sążnista ulewa zatrzymuje go w Odolanach i wreszcie wydarzyć może się to, na co od dawna czekał. Gdy wraz z Laurą wsiadał do miłosnej karety „deszcz nieco nacichł, lecz mżył wciąż jeszcze siecią obfitych i gęstych kropelek” (P, s. 180), co sprawiło, że spełnienia doznali w takt uderzających o dach i szyby kropel deszczu. Z podobnym opisem spotykamy się w *Urodzie życia*, gdzie w trakcie miłosnych godów Piotra i Tatiany „deszcz dudnił w rynnach i ściekał długimi strugi po dużych szybach, wiatr wył i skowyczał między topolami ogrodu” (UŻ, s. 106), czy w *Wiernej rzece*, na kartach której o pierwszej wspólnej nocy bohaterów czytamy:

Pewnej nocy wiosennej gwałtowna ulewa zdawała się zatapiać świat. Potoki deszczu dudniły po dachu i pluskały za okiennicami na głucho zawartymi (...). Stała się jak nie wiedząca fala morza, która tonie w innej fali – jak powiewny obłok, który się w inny obłok zamienia – jak gałązka drzewiny, co się posłusznie za wiatrem kołysze nie wiedząc, w jakim miejscu i czemu. (...) Deszcz bił w dach, zaczął w ściany, bulgotał za zawartymi okiennicami wśród ciemnej, nieprzeniknionej nocy (WR, s. 222, 232-233).

Z kolei miłosna tęsknota związana z obietnicą rozkoszy sprawia, że hrabia Szczerbic odczuwa słowa nakreślone na malutkiej kartce ręką Ewy Pobratyńskiej jak „przedziwny szum morza”. Szum ten upaja go tak dalece, że niczego nie podejrzewając zanurza się w ramionach wymarzonej kochanki. Ich zespolenie przywodzi na myśl rozhukane morze, na którego powierzchni kłębią się szalone fale, te zamieniają się w niebezpieczne wiry, które niczym węże oplatają ciało ofiary i wciągają ją na dno, podczas gdy na powierzchni zalega złowroga cisza.

*

Wszystkie przytoczone w niniejszym tekście przykłady prowadzą do jednego wniosku, a mianowicie, że erotyczne doznania, jakich dostarcza Żeromski swoim bohaterom (rzecz jasna nie wszystkim), przynoszą im poczucie szczęścia i jedności. „Świat to był hymn, pieśń tworząca, która wychwalała tworzenie. A początek i koniec życia był w uderzeniach tajnego serca” (DG, s. 132) – czytamy o chwili zbliżenia dwojga kochanków, Ewy i Łukasza. Język ich namiętności sam niejednokrotnie przemienia się w płyn (*potok słów, lawę zmysłów*²⁰). Tak pojęta woda staje się źródłem poznania istoty ludzkiej w jej miłosnym, to jest żywym ujawnieniu.

²⁰ Zob. świetny tekst J. Paszka, *Seks i leksyka „Dziejów grzechu”*, „LiteRacje” 2011, nr 2 (21).



Pierre-Auguste Renoir, Parasolki, 1883

Wiesław Trzeciakowski

(Bydgoszcz)

WIARA CZY POLITYKA? RELIGIA I SOCJALIZM W TWÓRCZOŚCI STEFANA ŻEROMSKIEGO

Nauka, która nie zbliża do Boga, nie jest nic warta. Ale jeszcze gorzej,
jeżeli zbliża nas do Niego źle, to znaczy, jeżeli zbliża do Boga urojonego.

Simone Weil, *Świadomość nadprzyrodzona*¹

Dlaczego świat jest zły?

Z pozoru naiwne i zbanalizowane pytanie należy do fundamentalnych problemów moralnych, które każdy człowiek musi przeżyć osobiście i w odniesieniu do innych, ale przede wszystkim do siebie. Niemal od pierwszych utworów Stefana Żeromskiego czytelnicy i krytycy literatury zauważyli w nich głęboki pesymizm², bezradność ludzi wobec zła, jego niewytłumaczalną potęgę, która w duszy ludzkiej budziła i budzi wciąż szereg obaw, pytań, a nawet prowadzi do niewiary w dobro, albo przeradza się w religijną obojętność i niewiarę (ateizm), albo zmusza do szukania sposobu pokonania zła.

Takie doświadczenia i wątpliwości przeżywała między innymi chrześcijańska Europa za czasów św. Augustyna (*Wyznania*)³. W każdej epoce i w każdym pokoleniu pytano właściwie o to samo: dlaczego świat jest zły i skąd bierze się to zło. Bo jeśli zły uczynek wypływa z natury człowieka, to znaczy z wrodzonego mu ustro-

¹ Z książki S. Weil, *Świadomość nadprzyrodzona. Wybór myśli*, przekł. A. Olędzka-Frybesowa, Warszawa 1986, s. 170. Zamiast słowa „nauka” można też użyć słowa „literatura”. Weil nie ma na myśli „wyznaniowej” nauki, ale jej sens i cel istnienia sam w sobie, szczególnie dotyczy to humanistyki (nauki o człowieku), która jest czymś więcej niż nauki przyrodnicze czy techniczne. Jeśli chodzi o teologię, to uważam, że człowiek pozbawiony wiary nie powinien się nią zajmować, z samej istoty tej nauki (o Bogu), gdzie niezbędne jest wewnętrzne światło wiary, tzn. wewnętrzna świadomość obecności Boga. Taka osoba powinna zająć się nauką filozoficzną, gdzie normą jest różnorodność światopoglądowa i moralna.

² A. Hutnikiewicz, *Stefan Żeromski*, Warszawa 1991, s. 56-57.

³ Św. Augustyn, *Wyznania*, tłumaczył oraz wstępem i kalendarium opatrzył Z. Kubiak, Kraków 1994. Zob. tego samego autora *Traktaty o łasce, wolnej woli i przeznaczeniu*.

ju, to wina spada oczywiście na sprawcę tej natury⁴. I dlatego, uważa Artur Schopenhauer, „wynaleziono wolną wolę”, ale takie stwierdzenie mijające się z prawdą o wolnej woli należy odrzucić choćby na podstawie własnych i społecznych doświadczeń korzystania z wolności i objawioną religijnie naturę człowieka. Zła szuka się na ogół poza sobą: to świat jest zły, a nie ja, ktoś inny jest zły. Tak najczęściej ludzie widzą ten problem. No i oczywiście szatan, deprawujący i niszczący wszystko, czego dotknie albo do czego się zbliży. To akurat jest prawdą znaną każdemu człowiekowi i wyjaśnioną w Piśmie Świętym. Historia ludzka na Ziemi to nie ewolucja form życia, o której mówią przyrodnicy. Ewolucja i epoki tworzenia form przyrody to proces dawno zakończony, jej ostatnią fazą było stworzenie człowieka⁵. Przyroda wraz ze stworzeniami ulega coraz wyraźniej degradacji, zniszczeniu, grozi jej zagłada z winy człowieka.

Co jest chore w człowieku? Czy ciało jest powodem zła moralnego? Manicheizm z punktu widzenia nauki katolickiej to herezja, a nawet bluźnierstwo, gdyż ukazuje świat materialny (w skali kosmicznej) jako zło i twór szatana-demiurga, który w rzeczywistości może tylko niszczyć, zwodzić, zabijać, rozkładać i unieszczęśliwiać na swoje podobieństwo. Źródłem zła w przypadku człowieka jest SPO-SÓB korzystania z wolności i z tego wszystkiego, co dane jest człowiekowi do dyspozycji. Odkupiciel człowieka, Druga Osoba jedyne Boga (Chrystus), wskazuje bez osłonek na źródło zła: to ludzkie serce, w którym lęgnie się zło i wylewa poprzez intencje, słowa i czyny na świat, deformując w ten sposób otoczenie swoim działaniem, poprzez upodobnienie do siebie. To jest istota i nie ma innej. Nawet chleb można upiec moralnie albo niemoralnie, wykonując pracę byle jak, fałszując mąkę, miary i składniki, bez troski o jakość, a to potem widać w jego kształcie i czuć w zapachu i smaku. Nie ma takiej czynności ludzkiej ani nawet pragnienia, w którym nie odbija się istota moralna naszego istnienia.

Jednym z największych błędów i urojeń ludzkości jest relatywizm moralny⁶, czyli wiara w to, co mówi w swoich interpretacjach (ze swego piętra egzystencji, stanu moralnego i okna widzenia) człowiek⁷, a nie Bóg Stwórca w objawionej

⁴ A. Schopenhauer, *O wolności ludzkiej woli*, Warszawa 1991, s. 79.

⁵ Można w tym widzieć symbolicznie Dni Stworzenia, o jakich mówi Pismo Św. (Genesis).

⁶ Zob. L. Joachimowicz, *Sceptycyzm grecki*, Warszawa 1972, s. 148. Relatywistami byli także sofiści, którzy utożsamiali prawdę z logiką, techniką rozumowania, która sama w sobie nie zawiera prawdy, tak że nie wiedzieli w gruncie rzeczy o czym mówią, co tak zacięcie i skutecznie zwalczał Sokrates. Podobny duch ujawnia się także w pytaniu Pilata: „Co to jest prawda?” z całym kontekstem sytuacji przedstawionej przez Ewangelistów. Jak echo to samo odzywa się w myśli F. Nietzschego: „nic nie jest prawdą, wszystko jest dozwolone”; zob. interpretację K. Jaspersa, *Zasadnicze myśli Nietzschego*, w: tenże, *Nietzsche. Wprowadzenie do rozumienia jego filozofii*, przekł. D. Stroińska, Warszawa 1997, s. 182-183.

⁷ Dobrze, jeśli mówi tylko to, co sam widzi, gorzej, gdy uważa, że rozumie to, co widzi, a najgorzej, kiedy jest przekonany, że to, co widzi, wystarcza, by wypowiadać się na tej podstawie o Początku i Koncu wszechświata, o Bogu, o stworzeniu. Bez Objawienia człowiek nie ma nic pewnego i prawdziwego do powiedzenia, a to, czego doświadcza, czyli życie i śmierć, jest niezrozumiałe.

i nieprzemijającej nigdy istocie moralności. Prawda Boża jest prosta jak woda i powietrze, a zarazem nieskończenie głęboka. Kiedy w chrześcijańskim cesarstwie rzymskim w IV wieku zwolennicy Ariusa zawładnęli Kościołem i bez opamiętania walczyli ze sobą pośród gorszących kłótni, nie stroniąc od wtrącania przeciwników do więzień i banicji, przed obliczem cesarza wschodniej części imperium Teodozjusza zjawił się biskup Ikonium św. Amfiloch i w zaskakującej i prostej formie wyjaśnił cesarzowi i całemu dworowi, na czym polega herezja arianizmu, który nie uznawał współistotności Syna z Ojcem w Duchu Świętym. Św. Amfiloch przybył do pałacu cesarskiego i zgodnie z ceremoniałem przywitał cesarza, a potem podszedł do jego syna siedzącego obok, nie oddał mu honorów cesarskich, tylko pogłaskał go palcem i rzekł: „witaj, synku!”. Cesarz, dotknięty do żywego tą zniewagą swej osoby, gdyż jego synowi biskup nie oddał takiej samej czci, kazał wyrzucić świętego starca z pałacu także w sposób obelżywy, nie patrząc na godność biskupią. A wtedy św. Amfiloch tuż przed drzwiami zawołał do cesarza: „Bądź przekonany, o cesarzu, że podobnie i niebieski Ojciec oburza się na tych, którzy Synowi Jego nie oddają czci takiej samej, jaką okazują Jemu i którzy mają czelność nazywać Syna mniej potężnym od Ojca”⁸. Cesarz przywołał biskupa do tronu, przeprosił go i przyznał mu słuszność. Zabronił sporów, oddalił arian, a wkrótce zwołał do Konstantynopola synod biskupów⁹, który zakończył wpływ arian na Kościół powszechny i potwierdził nicejskie *credo* wiary chrześcijańskiej.

Wolność należy do właściwości ducha i osoby¹⁰. To istoty wolne muszą dokonać wyboru i nie mogą za ten wybór obwiniać kogokolwiek, prócz siebie. Człowiek ma wielką trudność w tym, żeby przyjąć do wiadomości, że on sam jest źródłem bestialstwa, zła¹¹. A jednocześnie paradoksalnie i przewrotnie twierdzi zarazem, że szuka prawdy o sobie i o Bogu. Czyż w naszej kulturze chrześcijańskiej nie uczą nas od dziecka, że człowiek nie może uczynić nic dobrego bez łaski Bożej, bez

⁸ Hermiasz Sozomen, *Historia Kościoła*, przekł. S. Kazikowski, Warszawa 1989, s. 461-462.

⁹ Synod miał miejsce w 381 roku i uznano go za II sobór powszechny. Na tronie biskupa Konstantynopola zasiadł Grzegorz z Nazjanzu, jeden z późniejszych Ojców Kościoła i święty. Sobór nicejski w 325 roku był I soborem powszechnym. Sobory miały doniosłe znaczenie w dziejach Kościoła.

¹⁰ Literatura dotycząca wolności człowieka jest olbrzymia. Pisali o niej myśliciele chrześcijańscy, idealiści, personaliści, egzystencjaliści, antropozofowie, marksiści, postmoderniści. Wśród nich: św. Augustyn, G. Leibnitz, B. Pascal, A. Schopenhauer, G. Fichte, F. Schelling, G. Bataille, M. Bierdiajew, R. Steiner, J-P. Sartre, G. Marcel, E. Mounier, bł. E. Stein, Z. Bauman, H. Marcuse, a także liczni filozofowie kultury, prawa, teologowie, także papież bł. Jan Paweł II. Do podstawowych prac w Polsce o personalizmie chrześcijańskim należy: W. Granat, *Personalizm chrześcijański. Teologia osoby ludzkiej*, Poznań 1985. Wiele ważnych współczesnych przemyśleń o wolności, życiu, śmierci człowieka znaleźć można w książce filozoficznej pt. *Wolność w epoce poszukiwań* (pod red. M. Szulakiewicza i Z. Karpusa), Toruń 2007 (w tym: T. Gadacz, *Granice wolności*, s. 29-44; L. Hostyński, *Granice wolności w świecie konsumpcji*, s. 57-64; H. Jakuszko, *Idea wolności w filozofii Leonarda Nelsona*, s. 173-182; W. Trzeciakowski, *Dzieło sztuki jako wyraz wolności twórcy*, s. 209-222) oraz w książce Ireneusza Ziemińskiego *Metafizyka śmierci*, Kraków 2010.

¹¹ M. M. de Carvalho, *Diabelskość jako przejaw zła*, s. 72-83, w: *Zło w świecie*, Poznań 1992, zeszyt 7 (Kolekcja Comunio).

Chrystusa, bez wewnętrznej przemiany?¹². Człowiek prawdziwie mądry widzi granice człowieczeństwa (Dekalog) i nie twierdzi, że wykluczają one wolność. Przeciwnie, one ją warunkują i chronią¹³. To wolność sprawia, że każdy może sam się wykluczyć, wydziedziczyć, jak syn marnotrawny, może też na szczęście wrócić po tragicznych doświadczeniach upadku do kochającego zawsze Ojca.

Żeromski pokazuje zło w sensie ontologicznym, a nie jako przypadłość ewolucyjną, jak w znanej koncepcji Pierre'a Theilharda de Chardina¹⁴. Tak samo pisarz pokazuje historię – jako manifestację kosmicznego zła, przemocy i zniszczenia z jednej strony, i bezbronność miłości i dobra z drugiej strony¹⁵. Żeromski nie był w gruncie rzeczy manichejczykiem w sensie religijnym, wyznawczym, ale pokazał w swojej twórczości świat i ciało człowieka po manichejsku, demonizując zło i przez ten pryzmat widział liczne przejawy i zdarzenia, które mogłyby to potwierdzać.

Ciało jest niebezpieczne, pisze Simone Weil, o tyle, o ile nie chce kochać Boga, ale także o tyle, o ile natrętnie chce brać udział w tej miłości¹⁶. Skoro świat i ludz-

¹² E. L. Mascall, *Chrześcijańska koncepcja człowieka i wszechświata*, przeł. H. Bednarek i S. Zalewski, Warszawa 1986, zob. roz. I, II, III.

¹³ *Granice i ograniczenia. O doświadczeniu granic i ich przekraczaniu*, pod red. M. Szulakiewicza, Toruń 2010 (tu: ks. M. Mróz, *O otwartej granicy między „wiedzieć” i „wierzyć”*. Uwagi w kontekście myśli Tomasa z Akwinu o doświadczeniu religijnym, s. 123-140; K. Stachewicz, *Granice w moralności i etyce. Próba wstępnego rozpoznania*, s. 141-155; ks. A. Siemianowski, *Granice w kulturze a wolność*, s. 59-70; W. Trzeciakowski, *Oddech niewidzialności (o subiektywnym rozpoznawaniu niewidzialnych granic)*, s. 33-44; J. Hańderk, *Granice kultury, granice człowieka*, s. 71-84; ks. Z. Teinert, *Sumienie i powinność – w kręgu psychologii i teologii*, s. 247-258).

¹⁴ Poglądy de Chardina wywołały słuszną krytykę Kościoła i intelektualistów katolickich, ponieważ wyrastają z ducha materialistycznie rozumianej ewolucji świadomości od punktu Alfa do punktu Omega, w Chrystusie. Zło według de Chardina to jedynie wióry powstałe przy rąbaniu drewna. Nie rozumie więc zła jako wynik działania osobowego i gubi w ten sposób odpowiedzialność za to zło. Racjonalizm de Chardina podjął próbę pokonania dualizmu materia- ducha na fałszywej podstawie przekonania o jedności materii i ducha, której wyrazem miałby być człowiek. Jego teologiczne tezy mają dużo wspólnego zarówno z naukami przyrodniczymi (choć te nie są w stanie przedstawić sensu istoty moralnej naszego bytu), jak też z duchem dawnej alchemii i zasadą łączenia przeciwieństw, by powstało coś doskonalszego. Tymczasem nie ma żadnej jedności, przeciwnie, to niustający i absolutny konflikt między zwierzęcym ciałem a boską duchowością w człowieku (stąd sumienie), która pochodzi z faktu stworzenia jej na obraz i podobieństwo Boże. Istnieje między nimi absolutna różnica. Upodobnienie duszy do ciała oznacza jej śmierć, zagładę, zaś upodobnienie ciała do duszy oznacza przemianę i jego udział w życiu duszy. Taka jest nauka Kościoła i wynika ona z Pisma Świętego, nade wszystko z Ewangelii (nauczanie Jezusa i apostołów). Fakt ten potwierdza doświadczenie ludzkie: kto idzie za cielesnością i jego egoizmem, traci godność ludzką. Duch nie jest jakąkolwiek postacią materii, nie ma wymiarów, jest zawsze teraźniejszością („Jestem Który Jestem”) i przenika wszystko, co istnieje. Czym jest Duch w sensie „substancjalnym” (to pojęcie pomocnicze), nikt z nas nie wie, bo to jest i zawsze będzie nie do pojęcia dla nas z powodu niemożliwości samej ludzkiej natury, ale z Objawienia wynika, że Bóg jest Duchem i Miłością, Źródłem Życia, Stwórcą i Ogrodnikiem wszechświata, oraz że „nie jest z tego świata”, choć go przenika, ma wpływ na trwanie świata, a przez miłość Jego Słowo stało się ciałem i zamieszkało między nami, by nas wprowadzić przez odkupienie do odnowionego wszechświata, Królestwa Bożego.

¹⁵ Zob. S. Żeromski, *Aryman mści się* (legenda ukazała się drukiem w czasopiśmie „Ateneum” w lutym 1901 r.). O tym utworze czytaj w: „Ruch Literacki” 1935, nr 7-8.

¹⁶ S. Weil, *Świadomość nadprzyrodzona. Wybór myśli*, dz. cyt., s. 170.

kość istnieją, to znaczy, że dobra jest więcej i że ono jest większe niż każde zło. Kiedy św. Josephine Menendez, apostołka miłosierdzia Bożego i żertwa ofiarna, zakonnica z francuskiego Zgromadzenia Najśw. Serca Pana Jezusa (*Sacre Coeur*), była przerażona najściami prześladowającego ją diabła, Chrystus ją zapewnił, że to w Jego planie wobec niej jest konieczne, a szatan tyle może, ile On mu pozwoli¹⁷. Nie można samemu się zbawić bez Chrystusa. Nie ma takiej władzy wiedza (gnoza). Nie można zbawić drugiego człowieka bez Chrystusa. Psychoterapeuta nie ma władzy odpuszczania grzechów, może przynieść jedynie chwilę pocieszenia i refleksji nad sobą. Tym ważnym kimś w nas, kto ma władzę przemiany dusz, jest tylko Bóg, On daje wartość, miarę, człowieczeństwo, cel i życie na podobieństwo Boże.

Próbie przedstawienia wątku manichejskiego w twórczości Stefana Żeromskiego podjąłem w syntetycznym eseju *Diabelski świat i mała kropla utopii (o manicheizmie w twórczości Stefana Żeromskiego)*¹⁸. O wątkach gnozyjskich i manichejskim w tej twórczości pisali w formie wzmianek wszyscy badacze twórczości Żeromskiego, ale jak do tej pory nie ma na ten temat osobnej większej, głębszej, monograficznej syntezy literacko-teologiczno-filozoficznej¹⁹. W rozdziale poświęconym Żeromskiemu jako pierwszy wspomniiał o tej zasadniczej kwestii światopoglądowej Wilhelm Feldman, który napisał, że ból ziemi polskiej, cząstkę tego bólu, który przenika cały udręczony złem wszechświat, wyraża najprzerażliwiej ten z najciekawszych pisarzy, którego główna część twórczość przypada na okres Młodej Polski. „Cała twórczość Żeromskiego jest walką z szatanem”²⁰ – stwierdził Feldman. Ten wielki problem moralny w zasadzie objaśniany jest (i musi być) na gruncie innej dziedziny niż literatura, bo prowadzi z samej natury rzeczy do religii, teolo-

¹⁷ *Wezwanie do miłości. Orędzie Najświętszego Serca Jezusa do świata. Zapiski objawień Pana Jezusa siostrze Józefie Menendez zakonnicy Najświętszego Serca Jezusa (Sacre Coeur)*, Kraków 2007, s. 222. O władzy upadłego archaniola mówi też Apokalipsa wg Św. Jana: „smok ogonem wymiatający z nieba jedną trzecią gwiazd” (w: *Pisma Św. Jana Ewangelisty*, przekład R. Brandstaetter, Warszawa 1978, s. 197), co oznacza jedną trzecią wszechświata, nad którą dawny archanioł Lucyfer miał przed upadkiem władzę sprawowaną w imieniu Boga. Upadek spowodował, że Lucyfer przemienił się w swoje przeciwieństwo i stał się źródłem i ojcem wynaturzeń, potworności i bestialstwa.

¹⁸ W. Trzeciakowski, *Diabelski świat i mała kropla utopii (o manicheizmie w twórczości Stefana Żeromskiego)*, „Przegląd Artystyczno-Literacki” 2001, nr 5, s. 22-27.

¹⁹ Wiele interesujących myśli o Żeromskim, jego religijności i wątku manichejskim w twórczości pisarza znalazłem w esejach J. Z. Jakubowskiego *Nowe spotkanie z Żeromskim*, Warszawa 1975. Widać w nich nieśmiały przełom antymaterialistyczny w ówczesnych oficjalnych akademickich interpretacjach literatury. Jakubowski uważa, że manichejska koncepcja świata u Żeromskiego wzięła się z filozofii Nietzschego, choć przyznaje, że w samym pisarzu od początku jego twórczości istniało podłoże, którego źródła trudno dociec, w każdym razie świat jawił się Żeromskiemu jako zły w każdym niemal wymiarze, a jedyną nadzieję czerpał z chrześcijańskiego sumienia, z faktu, że ono istnieje w piekle cielesności i egoizmu, i że nie może pochodzić „z tego świata”. O wątkach gnostyckich w literaturze Młodej Polski: W. Gutowski, *Nagie dusze i maski*, Kraków 1997.

²⁰ W. Feldman, w: *Współczesna literatura polska 1864–1918*, Kraków 1985, t. II, s. 81. Dzieje człowieka jako walkę z szatanem Żeromski przedstawił w trylogii *Walka z szatanem*, ukazującej się w latach 1916–1919.

gii, a także historii religii i idei, do filozofii, etyki. Jednakże w twórczości Żeromskiego jest to problem najważniejszy, to sama istota tej twórczości, przenikająca każdy utwór.

Dla Żeromskiego nawet piękno cielesne jest złowieszcze, leży ono w całej naturze, której częścią jesteśmy sami: zło jest rozsiane we wszechświecie, ślepe, nieubłagane. Natura żyje po zbójceku, zaś zło w pierwszym rządzie uderza nie w tych, którzy żyją opancerzeni egoizmem, ale w tych najlepszych, szlachetnych. Pani Ewa z *Tabu* nie potrafi nawet szukać pociechy w pięknie natury, bo gdyby zsunęła się do wody i utopiła, pożarłyby ją raki i robactwo, zaś woda płynęłaby spokojnie, jak zawsze²¹. Ludzie są niewolnikami materii, z której próbują się wyrwać. Między dwoma pierwiastkami natury człowieka – dobrem i złem – wre wieczna walka. Judym próbujący żyć dla idei zostaje rozszczepiony jak rozdarta sosna, straszna w swym kalectwie, stercząca w szczerym polu jak próżna skarga²².

Bez błędnie kreślone ręką pisarza krajobrazy, ich kolorystyka i nastrój, nie są opisem rzeczy, ale stanu ducha²³. Powodują reakcje uczuciowo-moralne, zgodnie z zamierzeniem Żeromskiego. U tego pisarza krajobrazy odgrywają szczególną rolę – nie są tłem wydarzeń, ale są ich częścią organiczną, jak w opowiadaniu *Zmierzch*. Gdzieś w górze migoce światło, zimne, dalekie, gwiazda w mrokach wszechświata, a tu na ziemi, w błocie, pracują nieszczęśliwi ludzie, którzy walczą z determinacją o prawo do nędzarskiego istnienia. Los Gibałów tworzy całość z pejzażem, podobnie jak ostatnie chwile życia powstańca Winrycha z *Rozdziobią nas kruki, wrony*. Kiedy opuścimy miejsce, z którego obserwujemy naturę, i przeniesiemy się na płaszczyznę polityczną, by spojrzeć na ten punkt wszechświata, gdzie leży Polska, to ujrzymy leżącego w błocie powstańca, przerażającą nagą pieszczel konia, wrony i kruki wdzierające się do mózgu zwierzęcia, a potem człowieka; w mózgu tego człowieka jeszcze niedawno żyła święta idea²⁴.

Czy istnieje jakikolwiek inny utwór w polskiej literaturze, który w tak wstrząsający sposób pokazał wyrywanie i niszczenie polskiej duszy, wolnej polskiej duszy, przez wrogie potęgi? Opowiadanie *Rozdziobią nas kruki, wrony* to jakby wstęp do rzeczywistej próby zagłady kultury polskiej i biologicznego trwania narodu polskiego w latach 1939–1945. Świat przedstawiony w *Rozdziobią nas kruki, wrony* to przestrzeń wypełniona złem w sposób totalny. Krajobraz „płaski, rozległy i zupełnie pusty”, „ani jeden żywy promień nie zdołał przebić powodzi chmur, gnanych przez wichry”. Widać tu typową dla gnostycyzmu (i jego skrajnej odmiany:

²¹ S. Żeromski, *Tabu*, w: *Utwory wybrane*, wstęp H. Markiewicz, Warszawa 1973, tom I, s. 171. Wszystkie cytaty z twórczości Żeromskiego z tego wydania (tomy I-V). Przy okazji widoczny jest także u Żeromskiego modernistyczny związek mistycyzmu z naturalizmem, jak u S. Przybyszewskiego. Żeromski uważa, że Natura to Zwierzę (por. z poglądami H. Taine'a).

²² S. Żeromski, *Ludzie bezdomni*, w: tegoż, *Utwory wybrane*, dz. cyt., tom II, s. 540.

²³ M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnabulicy, dekadenci, herosi*, Kraków 1985, s. 29-78.

²⁴ A. Hutnikiewicz, *Wstęp*, w: *Szybyłowe prace*, Wrocław 1992, s. XVI.

manicheizmu) symbolikę światła i ciemności. Dobro (światło) nie może się przebić przez chmury zalegające nad ziemią. „Ponura jesień zwarzyła się już i wytruła w trawach i chwastach wszystko, co żyło” – to jest zapowiedź tego, co stanie się niebawem w życiu Winrycha, powstańca. Ostatnie zdanie: „Zza świata szła noc, rozpacz i śmierć”²⁵ nadaje złu wymiar kosmiczny, dualistyczny i manichejski.

Takich myśli i obrazów znajdziemy dużo w twórczości Żeromskiego, to tylko przykłady. Nie ma wątpliwości, że są to wzięte z historii inspiracje gnostyckie²⁶, a zwłaszcza manichejskie²⁷. Szczególnie manicheizm²⁸ nadaje się do przedstawienia takiego rozdwojonego (dualistycznego) istnienia bytów, pokazując świat cielesny jako twór szatański, to zaś mogło tłumaczyć pisarzowi tragiczny los narodów i człowieka (w tym dotyczy to sfery płci), który został zbawiony przez ofiarną miłość Chrystusa, a mimo to zło jest wciąż wszechobecne w naszym życiu, pleni się wszędzie, a bywa, że dominuje w epokach, zaś dobro wydaje się bezsilne i bezbronne. Właśnie o tym mówi znany młodopolski symbol kruka siedzącego na spróchniałym krzyżu. Miłość Ewy do chorego psychicznie męża (Henryk Dąbrowski) nie jest w stanie ani go uzdrowić, ani uratować małżeństwo. Patrząc na niego, pyta z rozpaczą w sercu: „Gdzież jest twoja nieśmiertelna dusza?”²⁹. Jednakże w Młodej Polsce pojawił się nie bez przyczyny wątek franciszkańskiej postawy wobec przyrody i cielesności (choćby w twórczości Kasprzowicza), która stanowiła antidotum na manicheizm modernizmu europejskiego, przejawiający się głównie w przeżywaniu cielesności i erotyzmu. Święty Franciszek spędził młodość w okolicy nawiedzanej przez sekty manichejskie. Skupiska katarów znajdowały się

²⁵ S. Żeromski, *Rozdziobią nas kruki, wrony*, w: tegoż, *Utwory wybrane*, wstęp H. Markiewicz, Warszawa 1973, tom 1, s. 190.

²⁶ Podstawowe do dziś dzieło o dualizmie i gnozie starożytnej to praca Kurta Rudolpha, *Gnoza. Istota i historia późnoantycznej formacji religijnej*, przeł. G. Sowiński, Kraków 1995. Inne opracowania to: H. Jonas, *Religia gnozy*, przeł. M. Klimowicz, Kraków 1994; G. Quispell, *Gnoza*, przeł. B. Kita, Warszawa 1988.

²⁷ S. Runciman, *Średniowieczny manicheizm*, przeł. J. Prokopiuk, B. Zborski, Gdańsk 1996.

²⁸ Nazwa religii pochodzi od Manesa (ur. III w. po Chr.), który stworzył dualistyczną, skrajną gnostycką doktrynę religijną mieszając prądowe pogańskie religie persko-irańskie z poglądami chrześcijańskimi (czyniąc to w sposób heretycki). Doktryna ta zdobyła wielu wyznawców w północnej Afryce za czasów cesarstwa bizantyńskiego. Manicheizm uznawał zło za byt równoległy do dobra. Materialny świat (a więc ciało) jest domeną szatana demiurga, a dusze stworzył Bóg dobra. Wysyła on na ziemię co pewien czas anioły lub proroków, których zadaniem jest budzić śpiące i ugrzęzłe w materii dusze. Próbie takiego wyjaśnienia pochodzenia zła uległ w młodości św. Augustyn (V. po Chr.), który później stanął do intelektualnej walki z tą herezją (i z pelagianizmem). Manichejczycy (znani jako albigeni lub katarzy w XII w.) rywalizowali w średniowieczu z Kościołem rzymskim (północne Włochy, południowa Francja), przyciągając masy biedoty, a nawet zakonników i biskupów oraz możnowładców (jak hr. Rajmund z Tuluzy), dla których była to forma opozycji wobec wszechwładnego kleru rzymskiego. Odbywały się z manichejczykami publiczne debaty, na podobieństwo turniejów rycerskich, w których brali udział dominikanie w imieniu papieża, ale po kilku mordach na dominikanach papież zdecydował się na rozprawę zbrojną. Po kilkuletniej wojnie albigenów wytepiono jako niebezpiecznych heretyków, zdolnych do wywołania rewolucji społecznej. Zob. H. Masson, *Słownik herezji w Kościele katolickim*, przeł. B. Sęk, Katowice 1993, s. 200-205 (manicheizm), s. 50-52 (albigeni).

²⁹ S. Żeromski, *Tabu*, w: tegoż, *Utwory wybrane*, dz. cyt., t. I, s. 175-176.

w Mediolanie i Lombardii, następnie w Umbrii i Marchii. Piemont, Kalabria i Sycylia stanowiły ogniska waldensów (jedna z odmian średniowiecznego manicheizmu). Franciszek z Asyżu znał ich zasady i obyczaje, widział jak Igną do nich biedacy, opuszczeni przez Kościół, którym Biedaczyna głosił kazania w języku ludowym, uzyskując na to pozwolenie papieża³⁰.

Manichejczycy buntowali rzesze biedaków przeciwko możliwym, w tym duchowieństwu, popychali ich do rewolucji i przemocy. Franciszek przeciwnie, całkowicie oddany Bogu i Kościołowi, stał się narzędziem naprawy Kościoła, który z samej istoty miłuje maluczkich i biednych, wydziedziczonych społecznie. Święty z Asyżu, wyzuty w pokorze do samej duchowej nagości i żebractwa w szukaniu chleba powszedniego, przygarnął biednych do serca Kościoła i odnowił sens chrześcijaństwa, głosząc miłość nie tylko do ludzi, ale do całego stworzenia Bożego. W kwiatkach na łące, w ptaszkach, drzewach i strumieniach, deszczu i burzy widział odbicie miłości Boga, ślady boskich rąk Stwórcy. Cieleśność należy zatem widzieć (i jej używać) w tej samej miłości.

Wiara w Opatrzność: „Ufaj, że Bóg czuwa nad światem” (i nad Polską)

Powieść *Syzyfowe prace* nie ogranicza się do ukazania zewnętrznych form rusyfikacji, ale obnaża jej wewnętrzny, obezwładniający charakter. Program ugody z władzą zaborczą w pewnym okresie zataczał tak szerokie kręgi w społeczeństwie, że utraciło ono nadzieję na samodzielny byt własnego państwa. Ugoda polegała na bezwarunkowym przyjęciu narodowości rosyjskiej, a także religii zaborcy, prawosławia, będącego w służbie imperialnej Rosji. Nakazywano w myśl ugody odcinać się od wszelkich dążeń wolnościowych, także od polskiej emigracji na Zachodzie. „Wszelkie rozporządzenia władzy rosyjskiej były wykonywane bezopozycyjnie, bez wykrętów i sami Polacy – przynajmniej tak mówili – dążyli do ujawnienia swego do tronu przywiązania”³¹. Było więc trochę inaczej, niż uczono później pokolenie niepodległości po 1918 roku – i niż mówiono na zebraniach i wiecach patriotycznych. Było tak źle, że mogło się wydawać, iż polska inteligencja zmieniła stosunek do zaborczej Rosji. Ale do kłerykowskiej (kieleckiej) szkoły trafił Zygiert, posłaniec budzący uśpione dusze. W kościele był odważny polski ksiądz katolicki Wargulski, który powiedział ruskiej władzy szkolnej, że w kościele uczniowie będą śpiewać po polsku i na koniec siłą wypchnął ze świątyni to uoso-

³⁰ A. Gemelli OFM, *Franciszkanizm*, tłum. W. Surmacz OFM, Warszawa 1988, s. 22 (zob. Rozdział III: *Św. Franciszek i heretycy*).

³¹ W. Feldman, *Dzieje polskiej myśli politycznej 1864–1914*, Warszawa 1933, s. 169

bienie zła i niewoli³². Nieliczni przedstawiciele młodzieży – „przebudzeni”³³ – samotnie dźwigają światło świadomości narodowej pośród obojętności i lęku dorosłego społeczeństwa. Sam tytuł powieści jest dwuznaczny: czyje to wysiłki są właściwie syzyfowe?

Czy Żeromski rzeczywiście uważał poświęcenie dla ojczyzny, trud dla idei, za daremne w tym strasznym, nieludzkim świecie? W *Nokturnie* powstaniec Toczyski, stojąc pod szubienicą, wypowiada przesłanie: „Ufaj, że Bóg czuwa nad światem”³⁴. Czy miał na myśli gnostyckiego Boga, Nieznanego, który przebywa poza światem materii, który na ziemię wysyła swoich posłańców światła, budzących ze snu śmierci dusze uwięzione w cielesności? Zdecydowanie nie. Żeromski rozumiał sens krzyża i zmartwychwstania Chrystusa. Kochał dzieła Zygmunta Krasińskiego za żarliwą wiarę w odrodzenie Polski, za poetycką wersję słów ewangelicznych, iż ziarno musi być złożone do ziemi i obumrzeć, żeby wydać plon³⁵. Dusza polska po roku 1863 podobna jest do milczącej Golgoty, do cmentarzyska popiołów. Na kałużach krwi ofiarnej ktoś w przyszłości założy podły interes. Tylko kości pomarłych dla idei płoną pod ziemią wiecznym światłem i będą grały stamtąd nokturn narodowi polskiemu.

A jednak na przekór wszystkiemu tak umarli, jak żywi męczennicy dobrej idei niosą jakąś pokrzepiającą moc. Skąd ta nadzieja? Czy zawarta jest w samym życiu, w naturze ludzkiej? Czy mogła brać się z absolutnej beznadziejności i satanizmu świata manichejskiego? Czy mogła być wytworem instynktu samozachowawczego, który każe żyć dalej, w każdych warunkach? Chrystus nie triumfuje, jak Napoleon pod Austerlitz czy Jeną, ani nie przegrywa na końcu, jak cesarz Francji pod Waterloo. To zupełnie inne postaci i wymiary. Jeśli o Napoleonie mówiono „bóg wojny”, to jest to tylko przenośnia, porównanie do mitologicznego Aresa. Żeromski miał świadomość, że po czasie jednak zwycięża dobro, wojna się kończy i nastaje pokój, prawda wychodzi na jaw, przychodzi odnowa, moralna wiosna. Pisarz ujawnił wiarę w Opatrzność Bożą i w ideę przejścia z grobu do życia w krótkim, eseistycznym opowiadaniu *Nokturn* takimi słowami:

Na skrzydłach tych zawisła najgłębsza miłość nasza ku tobie, Sprawo, Sprawo przegrana! Tam powstaniec Toczyski pod szubienicą w ostatnim momencie pisał do przyjaciela posłanie, zawierające słowa, które zobaczył z tamtej strony pętlicy powroza: „Ufaj, że Bóg czuwa nad światem”³⁶.

³² S. Żeromski, *Syzyfowe prace*, oprac. A. Hutnikiewicz, Wrocław 1992 (wyd. 3), s. 106-107.

³³ To także motyw gnostycki.

³⁴ S. Żeromski, *Nokturn*, w: tegoż, *Utwory wybrane*, dz. cyt., s. 270.

³⁵ Biblia Tysiąclecia, NT, Ewangelia wg Św. Marka, s. 1162.

³⁶ S. Żeromski, *Nokturn*, s. 270.

Toczyski zobaczy prawdę o sobie i świecie „z tamtej strony” powroza, na którym za chwilę zawiśnie, jako ofiara miłości do ojczyzny, za którą zwycięski wróg wydziera z niego życie. „Z tej strony” tego sensu ofiary i przesłania nie było widać. Szubienica, powróż – to obraz krzyża i zwycięstwa przez zmartwychwstanie.

O istocie zła mądrzy ludzie rozważają od dawna, jak choćby św. Augustyn z Fortunatem, kapłanem manichejskim, który widział dzieje ludzkie jako wojnę bez końca, jako zwycięstwo ciała i materii, a ruinę dobra i ducha. W *Popiołach* ten pośepny motyw odwieczności i samoistności zła przewija się co prawda na marginesach powieści, ale wypływa z najgłębszych niepokojów światopoglądowych i moralnych samego pisarza. W duchu manichejskim pisarz pokazał dramat miłosny w rozdziale *Góry, doliny (Popioły)*. Rafał i Helena po ucieczce z Warszawy zamieszkali w samotnej chacie, w górskim pustkowiu. Sceneria i wybór miejsca wynikają z podziału manichejskiego: dobro – góry, zło – doliny. Z góry roztaczał się piękny widok: lasy, łąki, potoki, bliski błękit nieba. Tutaj na wysokościach kochankowie chronią swą miłość, daleko i wysoko – jak mniemali – od zła, któremu się wyrwali, żeby przeżywać czystą miłość. Tam, w górach, blisko nieba, wszystko wydaje się pierwotne, czyste i uduchowione, jak w wyobrażeniach średniowiecznych manichejczyków-katarów. Po uniesieniach miłosnych nadchodzi chwila szatana: kochanków zniewalają bandyci, gwałcą Helenę, która z rozpaczyny rzuca się w przepaść. Po pobycie w więzieniu orawskim Rafał spotyka w karczmie Krzysztofa Cedro. Powie mu, że jego dotychczasowe życie jest tym, czym zgniła odzież, którą miał na sobie.

Dzieje grzechu to najwyraźniejsza manifestacja zła świata w twórczości Żeromskiego, ale, co najważniejsze dla naszych rozważań, zawiera motyw osobistego grzechu i chrześcijańskiej ofiary Ewy za ukochanego, a nawet szansę grzesznicy na odkupienie winy. Po katolicku wychowana panna Boratyńska, chodząca do spowiedzi, komunii świętej, pragnąca czystej i wiernej miłości, upada przez miłość do żonatego Łukasza Niepołomskiego i cały splot wydarzeń, wpada w wir zdeprawowanego życia. W tej powieści manichejska dwoistość natury jest założeniem od początku do końca. Na powierzchni stawu w majątku hrabiego Bodzanty mijają się co pewien czas łabędzie: jeden czarny, drugi biały. W końcowych rozdziałach powieści Żeromski, jakby broniąc się przed całkowitym zwątpieniem, ukazuje utopijną słoneczną komunę wolnych ludzi, zrealizowaną przez utopijny kaprys Bodzanty, jednak komuna rozpada się po jego śmierci³⁷.

Dzieje Ewy to literacka wersja tej samej historii związana z upadkiem rajskiej Ewy. Rozpamiętując nad morzem południowej Italii zbrodnię dokonaną na wła-

³⁷ Czy to echo poglądów E. Abramowskiego, socjalisty-anarchisty i przyjaciela Żeromskiego? Pisał on także o komunach ignorujących państwo, zob. E. Abramowski, *Ustawa Stowarzyszenia „Komuna”*, Londyn 1901.

sny, nienarodzonym dziecku, Ewa zwraca się do morza, do symbolu odrodzenia, prapoczątku, z którego wyszły formy życia na ziemi³⁸. Określenie „pługawość rodzenia dziecka” także należy do świadomości manichejskiej, uznającej płęć i ciało, w tym cud rodzenia, za ciężar zła. Nie poszła do kościoła do spowiedzi, by uzyskać rozgrzeszenie, prosi o to morze. Ale to nie morze posiada moc oczyszczenia z grzechu i przemiany wewnętrznej. Morze to tylko symbol, obraz, pragnienie rozpoczęcia życia na nowo.

Niektórzy badacze niepokojów filozoficzno-moralnych Żeromskiego przyjęli „lekturową” interpretację świadomości moralno-filozoficznej tego pisarza; że był co prawda wychowany w atmosferze religijnej (rzadko nazywają to zgodnie z faktem „katolicką”), ale z odczuwalnym zadowoleniem i ulgą informują, że już w okresie szkolnym w Kielcach wszedł w areligijną i wolnomyślicielską atmosferę, którą propagował i szerzył w kręgach inteligencji ówczesnej wciąż jeszcze żywy pozytywizm. I podają listę nazwisk i lektur, a takie ślady są rzeczywiście w *Dziennikach* pisarza³⁹. Czy jednak można mówić, w przypadku Żeromskiego, o laickiej czy areligijnej koncepcji moralnej w jego twórczości? W żadnym razie. Wymienienie przeczytanych tytułów i autorów nic jeszcze nie znaczy, poza tym, że Żeromski je przeczytał. Pozytywizm nie miał aż tak wielu zwolenników wśród polskiej inteligencji, nawet wśród pisarzy, a jego idee znane są głównie z literatury i idei spółdzielczości, modnej pod koniec XIX wieku. Takie wątki i bohaterowie w opowiadaniach Żeromskiego to „spadek pozytywistyczny”⁴⁰: inżynier, nauczyciel, uczonek, lekarz, ludzie, którzy realizowali postęp oświatowy i cywilizacyjny kraju, chcieli budować szklane domy i miasta, pisali *Fizykę dla ludu*, albo byli pionierami w kwestii bezpieczeństwa pracy lub medycyny pracy, profilaktyki zdrowotnej. Ale zarazem identyczne postulaty znalazły się w programach socjalistów z XIX i XX wieku.

Wiara chrześcijańska i socjalistyczna wizja społeczeństwa to fundamenty niemal każdego utworu pisarza. Często nie widać tego w postaci oczywistych deklaracji wyznaniowych. Tak samo frekwencja obecności w kościele nie jest właściwym tropem badania religijności postaci, a pośrednio pisarza. Uważam, że utwory Żeromskiego są formą ewangelizacji. Czego uczy doktor Piotr i o czym przypomina zagubionemu moralnie ojcu, który obniża płacę robotnikom, by własnemu synowi zapewnić studia? (*Doktor Piotr*)? Mówi mu jasno: nie kradnij! Bo gdyby kapitaliści i nadzorcy robotników nie wyzyskiwali nędznie opłacanych najemników,

³⁸ Według naukowej teorii ewolucji przyrody.

³⁹ A. Hutnikiewicz, *Wstęp*, w: S. Żeromski, *Wybór opowiadań*, Wrocław 1971, s. XXXIX-XL; S. Żeromski, *Dzienniki*, w: *Utwory wybrane*, wstęp H. Markiewicz, Warszawa 1973, t. 1, np. cytata z nauk H. Taine’a, naturalisty: „Przeznaczeniem naturalnym człowieka, tak jak i zwierzęcia każdego, jest być zabitym lub umrzeć z głodu. Nie nieszczęście, ale szczęście jest przeciwne naturze. [...] Jeśli chcesz zrozumieć życie – zapamiętaj sobie ten początek i koniec wszelkich żyjątek”, s. 53.

⁴⁰ J. Z. Jakubowski, *Nowe spotkanie z Żeromskim*, dz. cyt., s. 128.

nie byłoby strajków ani rewolucji. A czego uczy powieść *Dzieje grzechu*, pokazując upadek Ewy, która zakochała się w żonatym mężczyźnie (Łukasz Niepołomski), dopuściła się zbrodni na nienarodzonej dziecku, wreszcie, idąc stopniami upadku, żyła jako utrzymanka i kochanka różnych mężczyzn, uzależniając się od nich, utraciwszy wiarę, że można się wyrwać z kręgu zła? Uczy przykazań Dekalogu: nie zabijaj, nie cudzołóż. Gdyby każdy prawdziwie i czynnie miłował Boga i człowieka, gdyby znikły występne żądze, żylibyśmy w Królestwie Bożym, oto sens pisarstwa Żeromskiego.

Zdaniem Jakubowskiego, religijność Żeromskiego wzięła się z jego dyspozycji psychicznych (dotyczących ujmowania relacji dobra i zła) i czerpała ona swą siłę z ludowej postaci wiary zespolonej z męczeńską historią narodu polskiego i ziemią, która dla pisarza była świętym cmentarzyskiem przeszłości i źródłem tożsamości narodowej. I to jest najlepsze ujęcie relacji, o których tutaj mowa. Żeromski widzi moc w polskiej wierze religijnej (chrześcijaństwo) i ziemi, która ocala pamięć, jak ziarno na lepsze czasy. Z tych samych źródeł bierze się zachwyty Żeromskiego dla chrześcijańskiej liturgii, jej piękna (*Ludzie bezdomni*, rozdział *Asperges me...*). Niejedno wzruszenie i słowo zapamiętał pisarz z nabożeństw w kościołach. Obraz kościoła Św. Katarzyny zjawił się na niewiele miesięcy przed śmiercią, gdy ostatnim spojrzeniem ogarnął Żeromski kraj lat dzieciństwa i wczesnej młodości, w *Puszczy jodłowej*, pokazując żarliwie modlący się tłum chłopów⁴¹.

Owszem, Żeromski był dzieckiem epoki: trudnej, bluźnierczej, zafascynowanej złem, jak poeci Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, czy francuscy malarze tamtej epoki, pragnący silnych wrażeń i narkotycznych, alkoholowych wizji, swobody obyczajów. Pojawiła się pokusa, by wyłącznie naukowo i siłami ludzkimi kierować narodami, zerwać z całą tradycją, chrześcijaństwem⁴². Karierę polityczną robił socjalizm w różnych odmianach, to będzie ideologia, która zdominuje politycznie cały wiek XX, mając także wpływ na tworzenie odrodzonej po 1918 roku Polski⁴³. Wpływ pogańskiej i antychrześcijańskiej koncepcji woli mocy Friedricha Nietzschego na kręgi intelektualne i artystyczne Europy był bezsporny i stał się modą. „Bóg umarł”⁴⁴, powtarzano za filozofem, ale była to w gruncie rzeczy śmierć moralna przewodzących Europie elit, acedia, jak mówiono w Młodej Polsce (Wacław Berent, *Próchno*), brak sił twórczych, których przyczyny źle sobie obja-

⁴¹ Tamże, s. 122-123.

⁴² *Ja to ktoś inny. Korespondencja Artura Rimbaud*, wybór i przekład J. Hartwig i A. Międzyrzecki, Warszawa 1976; J. Kulczycka-Saloni, I. Maciejewska, A. Z. Makowiecki, R. Taborski, *Młoda Polska*, Warszawa 1991.

⁴³ *Polska odrodzona 1918-1939. Państwo - społeczeństwo - kultura*, pod red. J. Tomickiego, Warszawa 1988. Wspomnienia o epoce zob: J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, Poznań 2010.

⁴⁴ K. Jaspers, *Zasadnicze myśli Nietzschego*, w: tegoż, *Nietzsche. Wprowadzenie do rozumienia jego filozofii*, dz. cyt., s.101-296.

śniano⁴⁵. Czy ktoś z tych „nowocześnie” myślących umysłów wtedy rozumiał, że to było otwieranie bram piekła i wypuszczenie z niego potworności XX wieku, w postaci apokaliptycznych dwóch wojen światowych, zbrodniczych dyktatur opętanych władzą nad światem, w imię nowego porządku światowego? Na pewno nie. Zaś objawione wizje św. Łucji z Fatimy, uznane przez Kościół rzymskokatolicki, wskazywały wyraźnie na ten związek.

Polityka i pokusy świeckiego „zbawiania” ludzi i świata (jakby Boga nie było)

Wspomniałem wcześniej, że Żeromski wychowany był w duchu polskiego katolicyzmu i patriotyzmu, ale jego wrażliwość na biedę i niesprawiedliwość społeczną sprawiła, że już w szkolnych latach w Kielcach wszedł w świat lektur „wolnomyślicielskich” propagowanych przez europejski pozytywizm (i socjalizm). Chodziło o laicką „religię humanitaryzmu”, czynną, widoczną i widzialną, mającą zmienić świat, ulepszyć, uczłowieczyć. Problem w tym, że nie ma takiej religii, a sankcja człowieka nie ma charakteru uświęcenia, co najwyżej może mieć wyraz w prawodawstwie i polityce socjalnej państwa.

Wspaniałe katedry pisarz uznał za wyraz „protestu gigantycznego przeciwko nędzy ziemskiego bytowania”⁴⁶. Nawet obraz religijny budzi w Żeromskim namiętny protest przeciwko światu bogatych i wyzyskiwaczy, tak że motyw religijny staje się motywem społecznym, pragnie przywrócić sprawiedliwy porządek spraw ludzkich. Dzieło sztuki nie może być ozdobą krużganków bogacza. To własność publiczna, należąca do ludu, który został wykluczony z uczestnictwa w dobrach kultury. Mamy zatem znów zbieg wiary chrześcijańskiej i postulatów socjalistycznych u Żeromskiego. Nigdy, w żadnym utworze, pisarz nie wykluczył chrześcijaństwa i Kościoła z wizji przyszłości.

Żeromski zdawał sobie sprawę, że to sami ludzie są winni, że chrześcijaństwo nie rozwiązuje problemów społecznych takich, jak brak pracy, dziedziczna bieda, brak wykształcenia, zawodu, nierówna społecznie pozycja kobiety. Warstwy posiadające nie były zainteresowane zmianą ustroju, który dawał im luksus i przywileje. I to z tego powodu pisarz znalazł się w orbicie polityki, socjalizmu o różnych obliczach, także rewolucyjnym, wrogim tradycji, ówczesnemu porządkowi państwowemu (dla nas obcemu, bo Polacy żyli ze świadomością okupacji swej ojczyzny przez Prusy, Rosję i Austrię), również agresywnemu wobec kleru, któremu

⁴⁵ K. Jaspers, *Rozum i egzystencja. Nietzsche a chrześcijaństwo*, przekł. Cz. Piecuch, Warszawa 1991.

⁴⁶ J. Z. Jakubowski, dz. cyt., s. 124. Inni widzą w katedrze architekturę mistyczną i symboliczną, wyraz duchowej potęgi wiary i miłości do Boga Zbawiciela, którego znakiem jest kościół – sakrament, zob. J. Hani, *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, Kraków 1994.

zarzucano przynależność do sfery posiadaczy i egoizm stanowy. Masoneria miała już za sobą wiek XVIII i rewolucję francuską, której była inspiratorką i patronką. Piękne hasła skończyły się we Francji gilotyną, głodem, samowolą polityków, plagami złodziejstwa i grabieży, wojną cesarza Napoleona z całą Europą, wreszcie klęską i restauracją monarchii Bourbonów. Ale Europa po rewolucji znów była dla jednych lepsza, dla innych gorsza w podziale dóbr, i bardziej zdeprawowana przez rządy bezprawia i gilotyny. Dużą rolę masoneria odegrała w walce Włochów o własne niepodległe państwo w XIX wieku⁴⁷. Strach przed rewolucjami sprawił, że despotyczne monarchie skłonne były do demokratycznych ustępstw wobec warstw niższych. Na terenie państwa rosyjskiego, gdzie żył wówczas Żeromski i część narodu polskiego, procesy te były mało widoczne, zwłaszcza na wsi, w porównaniu do bardziej zdemokratyzowanych i cywilizowanych społeczeństw Zachodu. Nawet jeśli chłop otrzymał w końcu pod zaborem rosyjskim wolność osobistą w latach 1861–1864, to był tylko wolnym nędzarzem, najmitą⁴⁸.

Socjalizm mógł się wydawać także Żeromskiemu lekarstwem na tę rzeczywistość, którą z takim przejęciem i bólem opisał w *Ludziach bezdomnych*, w *Zmierzchu*, *Doktorze Piotrze*, czy wreszcie w *Przedwiośniu*. Szlachetna wizja nowego, sprawiedliwego ładu państw i narodów, dająca miejsce i prawa klasom poniżonym i wykluczonym, szczególnie robotnikom i chłopom, była porywająca i wydawała się naprawę drogą postępu.

Polska Partia Socjalistyczna powstała w Paryżu w dniach 17–23 listopada 1892 roku, wskutek zjednoczenia Związku Robotników Polskich, II Proletariatu, Zjednoczenia Robotniczego i Gminy Narodowo-Socjalistycznej. Przyjęty program stwierdzał:

Polska Partia Socjalistyczna, jako organizacja polityczna polskiej klasy robotniczej, walczącej o swe wyzwolenie z jarzma kapitalizmu, dąży przede wszystkim do obalenia dzisiejszej niewoli politycznej i zdobycia władzy dla proletariatu. W dążeniu tym celem jej jest niepodległa rzeczpospolita demokratyczna⁴⁹.

Określono w nim dążenia do demokratycznego systemu władzy, poszanowanie praw każdego obywatela bez względu na jego pochodzenie, rasę, narodowość i wyznanie, wolność słowa i bezpłatną edukację, wprowadzenie prawa pracowników najemnych, w tym 8-godzinny dzień pracy.

⁴⁷ W 1861 roku powstało Zjednoczone Królestwo Włoch.

⁴⁸ Dała temu wyraz M. Konopnicka (znany wiersz *Wolny najmita* pokazuje ekonomiczną wadę tej wolności: idzie sobie wolny chłop w świat, wolny?, i co z tego?, ma prawo umrzeć z głodu w tej wolności). Zniesienie pańszczyzny miało związek z polskim powstaniem styczniowym (by odciągnąć chłopstwo od walki zbrojnej u boku szlachty). W zaborze austriackim pańszczyznę zniesiono i dano chłopom wolność osobistą w 1848 roku.

⁴⁹ A. Ciołkosz, *Ludzie PPS*, Londyn 1981, s. 19.

Choć pisarz krytykował kler i pod wpływem wybitnych ludzi z kręgów socjalistycznych (mógł to być między innymi zaprzyjaźniony z nim Edward Abramowski, anarchista socjalistyczny, marksista, intelektualista, propagator wolnych komun) odnosił się niechętnie do hierarchii kościelnej (ale także do jakiegokolwiek administracji, także świeckiej), to jego wrażliwość moralna zawsze była bliska Ewangelii, Chrystusa, religijności ludu polskiego, i takie chrześcijaństwo określało jego żarliwe sumienie, o którym tak wiele pisano i mówiono⁵⁰. Ostatecznie powieść *Przedwiośnie* i losy Cezarego Baryki od samego początku do końca mówią o braku wiary Żeromskiego w postęp społeczny realizowany na drodze przemocy, czego obrazowaniem jest krwawa rewolucja w Rosji w 1917 roku, podobna do rzezi i przemocy wojennej w *Popiołach*, a także zakończenie powieści: Cezary Baryka idzie niby na czele pochodu robotników, a jednak waha się, jest niezdecydowany, jego zwątpienie ma źródło w sumieniu. Nie ma moralnie uzasadnionej przemocy⁵¹, z tego nic dobrego nie może się narodzić, wielki umysł i serce Żeromskiego były świadome, że naprawianie świata kończy się zawsze tak samo, zostają tylko popioły i trupy, morze nieszczęść.

Problematyka religijna nigdy nie znikła z twórczości pisarza, ani nie uległa sztucznej transformacji w świecką socjalistyczną „wiarę” czy budowanie świata według koncepcji masońskich (*Popioły*, scena w łoży masońskiej). Co więcej, to właśnie „motywy życia religijnego przenikają tę twórczość nurtem głębokim, bogatym i silnym. Jak tyle innych spraw życia i ducha – i tę ogarnął poeta – sercem nienasyconym”⁵². W socjalistycznej, utopijnej wizji szklanych domów i szczęśliwej Polski według Żeromskiego (opowiedzianej przez ojca Cezarego, Seweryna Barykę), wśród osiedli z ogrodami i elektrycznością, pełnych słońca i ciepła, Żeromski umieszcza także „kościół zakwitające na wzgórzach, według marzenia i skinienia artystów, w formach tak pięknych, iż wobec nich zagaśnie i zblednie wszystko, co dotąd było”⁵³. Niepokój metafizyczny wynikający z religijności duszy i niezgody na zło przeniknął całe dzieło Żeromskiego. Widać wszędzie jego dziecięcą wiarę religijną, zranioną i przygnoloną złem epoki, ale nie zniweczoną⁵⁴.

⁵⁰ Trzeba jednak zawsze pamiętać, że Kościół to instytucja sakramentalna, nie ma wiary bez Kościoła, a miłość do Chrystusa zawsze wyraża się miłością do Kościoła i jego wewnętrznego życia, którego obrazem jest liturgia, zaś szczególnie msza święta, ofiarowanie się Chrystusa za wszystkich ludzi pod postacią Chleba i Wina oraz akt komunii Boga z człowiekiem. A to odbywa się w Kościele i jest jego kamieniem węgielnym. Nawrócony człowiek wraca do Boga zawsze i tylko przez Kościół Chrystusowy, do wspólnoty jednej wiary. Wszelkie inne koncepcje, postawy i poglądy tak liczne współcześnie są fałszywe i samowolne. „Nie dano ludziom pod niebem żadnego innego imienia, w którym moglibyśmy być zbawieni, jak tylko imię Jezus” (*Katechizm Kościoła katolickiego*, Pallottinum 1994, *Wstęp*, s. 11).

⁵¹ Pokazał to z wyjątkową głębią psychologiczną F. Dostojewski w *Zbrodni i karze*: przekonania Raskolnikowa przed dokonaniem mordu na lichwiarce, a jego stan duchowy po dokonaniu zbrodni.

⁵² S. Adamczewski, *Serce nienasycone. Książka o Żeromskim*, Poznań 1930, s. 53.

⁵³ S. Żeromski, *Przedwiośnie*, s. 65, w: tegoż, *Dzieła wybrane*, dz. cyt., t. V.

⁵⁴ J. Z. Jakubowski, dz. cyt., s. 117.

Mało (i nic pewnego) wiadomo o związkach Żeromskiego z polską masonerią. Henryk Michalski, autor artykułu o Andrzeju Strugu *Mason rewolucjonista. Andrzej Strug (Tadeusz Gatecki 1871–1937)*⁵⁵, wspomina także o Żeromskim jako o działaczu socjalistycznym spod znaku PPS, zarazem wolnomularzu. Autor wymienionego artykułu, powołując się na akapit wspomnień Michała Sokolnickiego – przy czym nie zacytował go, lecz sam streścił (s. 50, 52) – w których Sokolnicki mówi o kontaktach z wolnomularstwem Rafała Radziwiłłowicza, Stefana Żeromskiego i Andrzeja Struga już wiosną 1901 roku, utrzymywaniu przez nich kontaktu z Wielkim Wschodem Francji w Paryżu i zamierzonym wyjeździe Struga do stolicy Francji – dla nawiązania lub ustalenia polsko-francuskich powiązań wolnomularskich. Żeromski miał jakoby o tym opowiedzieć Sokolnickiemu w Zakopanem i zaproponować mu przyłączenie się do ich grona. Strug był znanym masonem, mistrzem loży polskiej, a rozpoczął swą drogę polityczną jako działacz PPS-Lewicy, z którą zerwał w 1909 roku, przechodząc do PPS-Frakcji Rewolucyjnej i angażując się razem z Józefem Piłsudskim w ruch niepodległościowy. W latach 20-tych związał się z obozem piłsudczyków i nawet po zamachu stanu w 1926 roku żywił nadzieje na odrodzenie moralne w społeczeństwie, w duchu masońskich koncepcji. Jednakże obojętna postawa Marszałka, wyraźne odcięcie się jego otoczenia od wolnomularstwa w 1929 roku, nie pozostawiły złudzeń. Strug zaczął więc domagać się od braci masonów opowiedzenia się przeciwko polityce rządowej jako niezgodnej z zasadami „sztuki królewskiej” (*ars regis*) i stanowiskiem Wielkiej Loży Narodowej Polski. Swemu rozżaleniu dał wyraz w powieści *Żółty Krzyż* z 1932 roku, gdzie pisał o bankructwie idei masońskiej⁵⁶.

Znane jest wydarzenie związane z ojcem Maksymilianem Kolbe, który spotkał się w Warszawie z mistrzem polskiej loży i pisarzem Andrzejem Strugiem, a ten – choć zaskoczony tą wizytą – odbył rozmowę na tematy życia wewnętrznego i praktyk religijnych. Jej szczegóły nie są znane. Na pożegnanie ojciec Maksymilian zostawił pisarzowi Cudowny Medalik Najświętszej Maryi Panny, zapewne z komentarzem, że tylko Ona jako Matka Zbawienia może dokonać przemiany w duszy człowieka, a nie masoneria. Wskazał przez to, że loże masońskie nie są dziełem Bożym, nie budują lepszego świata na wierze w Chrystusa, ale według wyobrażeń, interesów i złudzeń człowieka, zajmują się polityką i poprzez nią chcą kierować

⁵⁵ Opublikowany w „Ars Regia” 1993, nr 2, s. 49-61.

⁵⁶ Idea zjednoczonej Europy, jako stany zjednoczone Europy na wzór USA (nie biorąc jednak pod uwagę różnic kultur, języków, religii) pojawiła się w okresie I wojny światowej, jako alternatywa socjalna i polityczna, początkowo w formie pacyfizmu. Wyrazicielami pacyfizmu europejskiego byli socjaliści i masoni, w powieści reprezentują tę postawę wobec militarystyki i nacjonalizmu niemieckiego, m.in. Niemeyer i Kurt Wager, kapral, który zginął na wojnie nie za Niemcy, ale za interesy i politykę uprzywilejowanych, wstydząc się własnego ojca, profesora uwielbianego przez pruskich militarystów. Ojciec Wagera to profesor chemik, który ma do zaferowania cesarstwu niemieckiemu i jego armii wynalazek: gaz musztardowy, iperyt, którym można wytruć miliony ludzi. Stąd tytuł powieści: żółty krzyż to powieściowa nazwa iperytu. Zob. A. Strug, *Żółty krzyż*, Warszawa 1956, t. 1 i 2.

narodami według swej woli i pradawnej alchemicznej zasady stapiania ze sobą przeciwieństw i różnorodności. Polityka (także idee oświeceniowe, pozytywistyczne, masoneria, marksizm) czyni odwrotnie niż wiara, sądzi, że zmiana w świecie zewnętrznym pociąga za sobą zmiany w samym człowieku, jakby człowiek mógł stać lepszy moralnie przez to, że jest zamożny, wykształcony, dobrze ubrany!

Utopią i niedorzecznością jest pozytywistyczne i behawiorystyczne przekonanie, że kupując prostytutce maszynę do szycia, zmieni się jej życie, a gdy damy jej źródło utrzymania, nie będzie musiała zarabiać sprzedając swego ciała. Kościół rzymski odrzucił pokusę zmiany świata na lepsze na drodze rewolucji i przemocy, stąd negatywny stosunek Urzędu Kościoła do socjalizmu (szczególnie ateistycznego i terrorystycznego)⁵⁷ od samego początku, a wskutek doświadczeń społecznych XX wieku i konfrontacji z marksizmem sformułował zatwierdzoną podczas II Soboru Watykańskiego współczesną naukę społeczną Kościoła na podstawie zasad ewangelicznych⁵⁸. Kościół nie broni warstw posiadających i rządzących, i działa w duchu swej tożsamości i misji religijnej, która nie pochodzi od ludzi, choć jest realizowana przez ludzi, nazywanych w Ewangelii „robotnikami w Winnicy Pańskiej” i do których należy każdy, kto żyje i postępuje w duchu tej samej wiary.

Na społeczną naukę Kościoła miały wpływ także zdarzenia ciche, ukryte, dziejące się w zgromadzeniach zakonnych, z czasem objawione w Kościele i świecie. Chodzi o Hiszpankę z pochodzenia, zakonnicę francuskiego zgromadzenia Sacre Coeur, Józefinę Menendez. Ta apostołka miłosierdzia Bożego, mało u nas znana, wezwana została przez Opatrzność wcześniej niż siostra Faustyna i obdarzona łaską osobistych spotkań z Panem Jezusem, Matką Bożą, św. Janem Ewangelistą. Pan Jezus powierzył tej skromnej i pokornej osobie spisanie Jego własnych, dyktowanych słów, ukoronowanych „Orędziem do świata”. Zacytuję fragment niezwykle i wzruszającego Świadectwa Miłosierdzia. Oto co sam Bóg ma do powiedzenia w latach 20-tych XX wieku o socjalizmie, o wrzeniu rewolucyjnym ogarniającym Europę po I wojnie światowej, o tym, że przemoc niczego nie rozwiąże, gdyż przyczyna nierówności i niesprawiedliwości społecznej jest zawsze ta sama: to pycha i chciwość ludzka, odrzucenie miłości bliźniego w tworzeniu porządku życia społecznego i ekonomicznego na danym etapie dziejów zbawienia:

⁵⁷ Nazwa „socjalizm” oznacza ogólną ideę demokratyzowania społeczeństw poprzez zniesienie klas. W praktyce politycznej miał najróżniejsze odcienie, frakcje, koncepcje, od skrajnie rewolucyjnych, anarchistycznych, terrorystycznych, przez socjalizm demokratyczny, inspirowany chrześcijaństwem, po komunizm globalny (zarazem antynarodowy) i socjalizm narodowy (nazizm). Narzędzie zmian widziano w klasach uciemnionych, czyli w masach robotniczych i chłopskich.

⁵⁸ *Katechizm Kościoła katolickiego*, Pallottinum 1994. Zob. *Konstytucja Apostolska Fidei Depositum*, s. 5 i następ. Katechizm („tekst wzorcowy”) został opracowany po Soborze Powszechnym Watykańskim II.

Jesteście biedni? Więc pracę nałożoną wam przez konieczność wykonujcie z podaniem się i pamiętajcie, że i Ja żyłem przez trzydzieści lat, poddany temu samemu prawu. I Ja byłem biedny, nawet bardzo biedny. Swoich chlebobadców nie uważajcie za tyranów. Nie żyćcie dla nich uczuć nienawiści. Nie życcie im nieszczęścia, lecz dbajcie o ich interesy i bądźcie im wierni. Jeśli jesteście zamożni i odpowiadacie za pracowników i podwładnych, nie wyzyskujcie ich pracy. Wynagradzajcie ich trudy sprawiedliwie i okazujcie im waszą życzliwość łagodnością i dobroć. Bo jeżeli wy macie dusze nieśmiertelną – oni też ją mają. Jeśli otrzymaliście majątek – to nie tylko dla swojej przyjemności i osobistego dobrobytu, ale abyście roztropnie nim gospodarząc, mogli wokół siebie dobrze czynić. Skoro zaś jedni i drudzy przyjmujecie z uległością prawo pracy – uznajcie pokornie istnienie Bytu, który jest ponad wszystkim, co stworzone. Ta Istota – to wasz Bóg, a równocześnie wasz Ojciec. [...] Człowiek bowiem nie na to jest stworzony, by na zawsze zostać na ziemi. Stworzony jest dla wieczności. Jeśli więc jest nieśmiertelny, powinien żyć nie dla tego, co ginie, lecz dla tego, co zawsze będzie trwać. [...] Jeśli świat i społeczeństwa są pełne nienawiści i niekończących się wojen, jeśli narody powstają przeciw narodom, państwa przeciw państwom, a jednostki przeciwko jednostkom, to dzieje się tak dlatego, że wielkie podstawy wiary zniknęły prawie zupełnie. [...] Wiara nie przeszkadza cywilizacji i nie sprzeciwia się postępowi. Przeciwnie, im bardziej jest ona wkorzeniona w jednostki i narody, tym bardziej dojrzewają w nich mądrość i wiedza, albowiem Bóg jest nieskończoną Mądrością i Wiedzą. Lecz tam, gdzie już wiary nie ma, znika pokój, a z nim cywilizacja, kultura i prawdziwy postęp [...]. Znika więc wszystko, co składa się na godność człowieka; przychodzi rewolucja, brak subordynacji, wojna!⁵⁹

Niewątpliwie polska inteligencja o nastawieniu lewicowym, socjalistycznym⁶⁰, inspirowana przez darwinizm, pozytywizm i marksizm, współpracowała bądź miała przynajmniej towarzyskie kontakty lub sympatyzowała w XIX i XX wieku z międzynarodowymi lożami masońskimi we wspólnym interesie: odrodzenia państwa polskiego. W końcu sam Piłsudski był członkiem PPS. A kiedy państwo polskie już powstało, przyszło wypełniać zobowiązania. W rządzie Aleksandra Skrzyńskiego w 1925 roku nie zabrakło działaczy PSS: Jędrzeja Moraczewskiego, Norberta Barlickiego jako ministra robót publicznych oraz Bronisława Ziemięckiego jako ministra pracy i opieki społecznej. Do grona ich współpracow-

⁵⁹ *Wezwanie do miłości. Orędzie Najświętszego Serca Jezusa do świata. Zapiski objawień Pana Jezusa siostrze Józefie Menendez zakonnicy Najświętszego Serca Jezusa (Sacre Coeur)*, dz. cyt., s. 527-529. Dzieło ukazało się po francusku w 1938 roku. Polskie tłumaczenie – dopiero w 1949 roku. Zakonnica urodziła się w Madrycie w 1890 roku. W 1901 roku po raz pierwszy usłyszała wewnętrzne wyraźne wezwanie Pana Jezusa. Mogła wybrać zwykłe życie zakonnicy, albo żertwy ofiarnej dla ratowania dusz. Wstąpiła do zgromadzenia, złożyła śluby, a od 1920 r. zaczęły się regularne i częste spotkania z Panem Jezusem i Matką Bożą, cierpienia ofiarne za dusze, a także nieopisane doświadczenia miłości Bożej. O wszystkim wiedziały na polecenie Chrystusa jej przełożone, a nawet były one świadkami niezwykłych zjawisk związanych z jej życiem, które zakończyło się w 1923 roku.

⁶⁰ Por. L. Wasilewski, *Zarys dziejów Polskiej Partii Socjalistycznej w związku z historią socjalizmu polskiego w trzech zaborach i na emigracji*, Warszawa 1925.

ników należeli w tym czasie także Adam Pragier, Marian Malinowski i Rajmund Jaworowski.

Premier polskiego rządu Kazimierz Bartel (od maja 1926 roku, potem wielokrotny premier, ostatni raz w 1929 roku, w 1930 roku podał się dymisji) był masonem, podobnie jak niektórzy ministrowie i posłowie lewicy. Być może któryś z nich był pierwowzorem Szymona Gajowca z *Przedwiośnia*? Możliwe, że pod tą postacią kryje się Edward Abramowski. Jednakże w poglądach powieściowego Gajowca, „dygnitarza skarbowego” i wiceministra, nie widać skrajnych koncepcji, szczególnie wrogości wobec państwa lub antypatriotyzmu. Przeciwnie, Gajowiec należy do postaci państwowotwórczych, dla których Polska jest najważniejsza⁶¹. W jego mieszkaniu młody Baryka ogląda portrety nieznanego mu ludzi: Mariana Bohusza, zapomnianego filozofa i socjologa warszawskiego, Stanisława Krzemieńskiego, członka Rządu Narodowego z 1863 roku i historyka, wreszcie Edwarda Abramowskiego. Moim zdaniem, Gajowiec jest postacią wyrażającą ideową biografię i doświadczenie samego Żeromskiego. Postać ta używa we wspomnieniach formy „my”, mówiąc o wpływie tych osób na młode pokolenie w czasach zaborów (o Abramowskim: „nauczał i wierzyliśmy mu ślepo”)⁶².

Po przewrocie majowym Piłsudskiego w 1926 roku polskie elity rządowe odcięły się od masonerii, a nawet sami masoni woleli ukrywać swe związki z władzą państwa i wpływ, jaki masoneria wywierała na kształt przeobrażeń w tworzącej po 1918 roku swoje fundamenty Polsce, co wyjaśnia Ludwik Hass. Strug, który dotąd – jak wielu innych – kochał swego legionowego obywatela-komendanta, z rozmów prowadzonych z nim bezpośrednio po zamachu stanu zdołał zorientować się, że Piłsudski nie zamierza przyjąć wobec środowiska demokratyczno-lewicowego konkretnych zobowiązań w sprawie socjalistycznego kursu politycznego rządu. Po kilku latach na pogrzebie legionisty, artysty-malarza Jerzego Orszy-Winiarza, w dniu 25 lipca 1928 roku w Warszawie, Strug przemawiając nad mogiłą, powiedział z ostentacją: „Żegnam Cię przyjacielu i bracie jako przewodnik Wielkiej Narodowej Łoży, której wiernym byłeś bratem”. Uczynił to w obecności ministrów niebędących masonami i osób, które nimi być przestały. Można w tym zachowaniu dopatrywać się świadomej ostentacji, widzieć posunięcie, które nie odpowiadało ówczesnym nastrojom większości adeptów łozowych. Ci nie chcieli ujawniać powiązań swej organizacji, aby nie stawiać rządu w kłopotliwej sytuacji, nie narażać

⁶¹ Gajowiec pisał książkę o Polsce „nowożytnej, wolnej od romantyków, mistyków, wieszczów, proroków, socjalistycznych i reakcyjnych dyktatorów papierowych i wszelkiego rodzaju gadułek”. Mimo to za cud uznał powstanie Polski jako państwa, a za drugi cud – odparcie bolszewików w 1920 roku, którzy posiadali ogromną armię i świetną konnicę, na sztandarach mieli hasło rewolucji socjalnej. Tymczasem w niepojęty sposób armie najeźdźcy zostały rozgromione i zmuszone do odwrotu przez szczupłe polskie siły zbrojne. „To był istotny, był niewątpliwy cud nad Wisłą”, S. Żeromski, *Przedwiośnie*, w: tegoż, *Utwory wybrane*, t. V, s. 234-236.

⁶² S. Żeromski, *Przedwiośnie*, w: tegoż, *Utwory wybrane*, dz. cyt., t. V, s. 228.

się na ataki prawicy i kół katolickich. Pokazała to jasno polemika prasowa wokół przemówienia Struga: że koła rządowe były powiązane z wolnomularstwem⁶³.

Co to jest dobrze urządzone społeczeństwo? Czy było takie kiedykolwiek w historii ludzkiej? Czy istnieje takie w naszych czasach? Wiemy, że nie. Wszystkie systemy społeczne podlegają zmianom i zaburzeniom, egoizmowi jednostek i grup społecznych, utracie stabilności z różnych powodów, wewnętrznych i zewnętrznych, nie mówiąc już o kataklizmach dziejowych. Można powiedzieć kolo-kwialnie, ale za to prawdziwie, że społeczeństwo jest takie, jacy są ludzie. To oni tworzą układ i struktury instytucji politycznych, ekonomicznych i społecznych, spełniające przynajmniej w zamiarach bądź w części zasady sprawiedliwości⁶⁴. Ten układ jest dynamiczny i zmienny, każdego dnia inny. I właśnie dlatego widzę to wyłącznie pesymistycznie, natomiast wierzę, że takim powszechnym doskonale sprawiedliwym i szczęśliwym społeczeństwem, o jakim wciąż mówimy i o którym marzymy od tysięcy lat, może być tylko Królestwo Boże, kiedy to Bóg wypełni jawnie swym Duchem cały odnowiony i przemieniony wszechświat na podobieństwo wód oceanu.

⁶³ L. Hass, *Strug – Żeromski – wolnomularstwo. Na marginesie artykułu H. Michalskiego „Mason rewolucjonista”*, „*Ars Regia*” 1993, nr 4-5, s. 44-51. Tego autora: *Loża i polityka. Masoneria rosyjska 1822-1895*, Warszawa, t. I (1996) i II (1998).

⁶⁴ J. Rawls, *Pojęcie dobrze urządzonego społeczeństwa*, w: tegoż, *Teoria sprawiedliwości*, przeł. M. Panufnik, J. Pasek, A. Romaniuk, Warszawa 1994, s. 621.

Anna Wzorek

(Kielce)

INSCENIZACJE UTWORÓW STEFANA ŻEROMSKIEGO W TEATRZE JEGO IMIENIA W KIELCACH (1945–2010)

Teatr w Kielcach istnieje od ponad 130 lat. Jest – jak powie Tadeusz Wiącek – „[...] prawdziwą perłą w koronie polskiego teatru, jednym z kilku najstarszych tego rodzaju obiektów w naszym kraju, bezcennym zabytkiem polskiej kultury”¹. Gmach, mieszczący się przy głównej ulicy miasta (ówczesnej Pocztowej, później księcia Konstantego, obecnie zaś Henryka Sienkiewicza), został wybudowany w 1878 roku z inicjatywy Ludwika Stumpfa – przemysłowca z Radomia, właściciela browaru przy Krakowskiej Rogatce. Teatr nazwano od imienia założyciela Teatrem Ludwika; później dwukrotnie zmieniał nazwę. W latach 1918–1939 był Teatrem Polskim, w 1945 roku – by uhonorować wielkiego pisarza ziemi świętokrzyskiej – nadano mu imię Stefana Żeromskiego. O romantycznych motywach, które skłoniły bogatego przemysłowca (*notabene* szwagra malarza Jana Styki) do wybudowania teatru w Kielcach, Jerzy Jerzmanowski pisze nieco frywolnie:

[...] Wiązała piwowara ze sztuką osoba pewnej warszawskiej aktorki, darzonej przezeń głębokim sentymentem. Warszawy z Kielcami nie łączyły jeszcze »pekaesy« ani pociąg motorowy – przeciwnie, dzieliły dwadzieścia cztery mile, po siedem wiorst każda. Kolej przez Iwangorod (Dęblin) zbudowano w 1885 r.; ale długo jeszcze nie mogła zdobyć ona opinii wypróbowanego środka komunikacji. Wpadł tedy pan Ludwik na pomysł sprowadzenia Warszawy do Kielc i w 1877 r. zbudował teatr [...]. A że należał do ludzi praktycznych, z budową teatru połączył wzniesienie hotelu i restauracji, pomny, że gospoda z noclegami to pewniejszy interes od najwybitniejszej sceny. Czy zamiar sprowadzenia do Kielc warszawianki powiódł się? Nie wiem. Wiem tylko, że tacy byli kochankowie w XIX stuleciu. Przypuszczalnie nie lepsi niż dzisiaj, lecz niektórzy bogatsi².

¹ T. Wiącek, *Teatr gwiazd*, Kielce 2003, s. 5.

² J. Jerzmanowski, *W starych Kielcach*, Kielce 2003, s. 12-13.

Od momentu rozpoczęcia prac budowlanych (czyli od połowy 1877 roku) „Gazeta Kielecka” pilnie informowała o wznoszonym gmachu teatralnym. Oto przykładowy anons:

Jak wiadomo, na placu, a raczej w miejscu ogrodu, w posesji Sławęckiej przy ul. Pocztowej, gdzie już prowadzą się roboty, ma stanąć dwupiętrowa kamienica, frontem do ulicy zwrócona, dotykająca z jednej strony domu Leliwera, z drugiej Żelichowskiego, z piętnastoma oknami na każdym piętrze. Ozdobną elewację frontową z kolumnami na szczycie zdobić mają cztery statuy muz, opiekuńczych bóstw sztuk wyzwolonych³.

Jak czytamy w rozważaniach Jolanty Domoń⁴, budynek teatru wzniesiono bardzo szybko, w ciągu zaledwie kilku miesięcy, we wrześniu 1877 roku zamontowano dach. Przez ostatni kwartał tegoż roku oraz przez cały 1878 rok trwały prace wykończeniowe. Uroczyste otwarcie teatru najpierw przewidziano na 15 grudnia 1878 roku, później przesunięto na święta Bożego Narodzenia; przedstawienie inauguracyjne odbyło się ostatecznie 6 stycznia 1879 roku, gdy objazdowe towarzystwo dramatyczne Józefa Teksla wystawiło operę komiczną *Dzwony kornewilskie* Planquette’a. Przed spektaklem dyrektor wyrecytował wiersz Władysława Bełzy:

I oto nowa świątynia przymierza,
I oto nowy stanął ołtarz wam! [...]
Cześć tym, co pierwsi wchodzą za ten próg!
Dzień ten niech będzie rozgłośny, weselny,
Niech zacnym trudom błogosławi Bóg!⁵

Teatr Ludwika był wówczas największym budynkiem w mieście, był – jak pisze Alina Bielawska – „[...] prawdziwą dumą kielczan”⁶. Wspomniana autorka tak opisuje walory architektoniczne gmachu teatralnego:

Wchodziło się do niego wprost z ulicy, do przedsiionka, którego posadzka była wyłożona kolorowymi marmurami checińskimi. Kamienne i żelazne schody prowadziły na pierwsze piętro do foyer, ozdobionego kinkietami, lustrami i aksamitnymi kozetkami. Po lewej stronie znajdowały się pokoje gościnne i restauracja Hotelu Polskiego, po prawej – sala teatralna. Widownia mogła pomieścić siedemset osób. Na parterze

³ Cyt. za: T. Wiącek, *Teatr gwiazd...*, s. 6.

⁴ Zob. J. Domoń, *Narodziny teatru, w: 100 lat teatru w Kielcach*, opr. J. Domoń, Kraków – Kielce 1979, s. 12-15.

⁵ Zob. tamże, s. 14.

⁶ A. Bielawska, *Amatorski i zawodowy teatr w Kielcach w latach 1914–1939*, Kielce 1999, s. 56.

stało dwieście wyplatanych krzesel z podnoszonymi siedzeniami, za którymi były miejsca stojące, wyżej dwanaście łóż, a nad nimi galeria z ławkami dla dwustu osób⁷.

Poważnym mankamentem była scena – dobra pod względem akustycznym, ale zbyt płytka, „[...] liczyła bowiem – by znów odwołać się do Bielawskiej – tylko siedem metrów w głąb, co stanowiło źródło troski wszystkich tutaj pracujących dyrektorów”⁸. W latach dwudziestych salę teatralną ozdobiono płaskorzeźbami przedstawiającymi twarze znanych pisarzy – Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Wincentego Pola, Józefa Ignacego Kraszewskiego. Pomiędzy sceną a widownią, na fryzie podtrzymywanym przez dwie kariatydy, wykuto sentencję z Horacego: „Ten zdobył uznanie wszystkich, kto połączył przyjemne z pożytecznym”. Nad sceną umieszczono też herb miasta.

Teatr kielecki – co zresztą nie było zjawiskiem wyjątkowym, tak bowiem funkcjonowało wiele teatrów prowincjonalnych – długo nie miał stałego zespołu aktorskiego. Występowali w nim artyści zarówno z dużych ośrodków – Warszawy, Krakowa, Łodzi, Poznania, Lwowa, jak i z mniejszych miejscowości – Częstochowy, Lublina czy Cieszyna. Marta Pawlina-Meducka podkreśla, iż Kielce położone na ruchliwej trasie pomiędzy Krakowem, Warszawą i Lublinem stosunkowo często były nawiedzane przez rozmaite trupy teatralne. W ostatnich latach I wojny światowej zaistniało nawet dość osobliwe zjawisko „[...] współzycia teatru operetkowo-dramatycznego z kinematografem. Wieczór składał się z jakiejś farsy i pokazów kinematograficznych”⁹. Stały zespół aktorski pojawił się w Kielcach w połowie lat dwudziestych i był prowadzony kolejno przez Dantego Baranowskiego oraz Jerzego Siekierzyńskiego.

Z teatrem kieleckim mocno związany był jej późniejszy patron – Stefan Żeromski; tutaj – o czym dowiadujemy się z jego *Dzienników* – oglądał *Na jedną kartę* Sienkiewicza, *Zemstę* Fredry, *Rewizora* Gogola, wreszcie *Sen nocy letniej* Szekspira. Inscenizacja *Zemsty* bardzo go usatysfakcjonowała, szczególnie pochlebnie wyrażał się o Józefie Rychterze, kreującym postać Cześnika Raptusiewicza, występującym gościnnie na kieleckiej scenie:

Cóż za gra! Staruszek siedemdziesięcioletni przeobraża się w ruchliwego polonusa. Ach, jakże on grał precyzyjnie! Siemiradzki był zachwycony. Przyszedł do mnie i, jękając się ze wzruszenia jeszcze bardziej niż zwykle, wychwalał grę Rychtera. Arystokrata to ten pan Tomasz! Ja sam, zakorzeniały odstępca, czuję się szlachcicem patrząc na tę wskrzeszoną tak mistrzowsko postać jednego z naszych praszczurów¹⁰.

⁷ Tamże, s. 56-57.

⁸ Tamże, s. 56.

⁹ M. Pawlina-Meducka, *Życie kulturalne Kielc 1918-1939*, Warszawa – Kraków 1983, s. 135.

¹⁰ S. Żeromski, *Dzienniki*, t. 2, opr. i przedmową opatrzył J. Kądziela, Warszawa 1964, s. 127.

Zgoła odmienne odczucia wzbudziła w Żeromskim kielecka realizacja sceniczna dramatu Szekspira:

Sen nocy letniej w Kielcach! Jednak i w tym sparodiowaniu wieje geniusz nieśmiertelny Williama. Lubię bardzo deklamacją [!] panny Adler. Grała ona rolę Heleny... Ona jedna ma wśród tutejszych aktorek talent aktorski, tj. poczucie piękna, ona jedna zrozumiała trochę Shakespeare'a. Spodka rolę – grał Cybulski¹¹.

Po II wojnie światowej teatr, noszący już wówczas imię Stefana Żeromskiego, przeżył okres świetności pod kierownictwem Ireny i Tadeusza Byrskich (1952 – 1958). Ci szczęśliwie przeprowadzili kielecki teatr przez okres socrealizmu. Przede wszystkim starannie dobierali repertuar; obok dzieł nakazanych urzędowo, poprawnych politycznie, wystawiali klasykę – zarówno rodzimą, jak i obcą. Przypomnieli *Przepióreczkę* Żeromskiego, *Fantazego* Słowackiego, *Pierścień Wielkiej Damy* Norwida, *Powrót Odysa* Wyspiańskiego, *Zemstę* i *Śluby panięskie* Fredry, *Pluskwę* Majakowskiego, *Kaligulę* Camusa. Sztuki reżyserowane przez Byrskich, wielki autorytet teatralny Jan Paweł Gawlik wspomina następująco: „Rozpatrywany z dzisiejszej perspektywy repertuar ten imponuje swoją rozważą i powagą. Ambicją i jednoznacznością skierowany jest wyraźnie przeciw wszystkiemu, co było niewoleniem i nieprawdą teatru”¹². Stanisław Żak, wracając pamięcią do Teatru Byrskich, powiada: „[...] Oceniam go dzisiaj, po tylu latach, jako zjawisko zindywidualizowane, wyjątkowe, nastawione na określone cele artystyczne i ideowe”¹³. W książce Adama Jachimczyka czytamy:

[...] Byrski, obejmując od października 1952 r. dyrekturę kieleckiego teatru, zastał niezwykle trudną sytuację kadrową. [...] Wprowadził do kieleckiego teatru zupełnie inny styl pracy. Styl, w którym ogromną rolę przywiązywano do stworzenia właściwej atmosfery w zespole, zintegrowania go wokół stojącej przed nim zadań. [...] Byrscy przywrócili teatrowi rolę szczególnego miejsca wśród instytucji kultury, zerwali z utożsamianiem go z zakładem pracy, w którym najważniejsza była realizacja planu¹⁴.

Wiącek z kolei, doceniając osiągnięcia Byrskich, podkreślając, iż położyli ogromne zasługi dla rozwoju kieleckiej sceny, pisze, że ich działalność miała także strony mniej świetlane: „[...] Byrscy ponosili również w Kielcach porażki i to nie tylko artystyczne. Przede wszystkim zaniedbywali działalność objazdową teatru,

¹¹ Tamże, s. 126.

¹² J. P. Gawlik, *Legenda i prawda*, w: *Teatr Byrskich. Refleksje, dokumenty, wspomnienia (wybór)*, wybór i oprac. M. Iskra i M. Rzepka, Kielce 1992, s. 25.

¹³ S. Żak, *Teatr jaki pamiętam*, w: *Teatr Byrskich...*, s. 33.

¹⁴ A. Jachimczyk, *Życie kulturalne Kielc 1945–1975*, Kielce 2002, s. 129–130.

który rzadko trafiał na sceny pozostałych miast województwa¹⁵. Byrsy założyli także Studium Teatralne, co miało rozwiązać kłopoty kadrowe kieleckiej sceny. W 1949 roku Teatr im. Stefana Żeromskiego został upaństwowiony i otrzymał drugą, obok kieleckiej, stałą scenę – w Radomiu (istniała do 1965 roku).

Wydaje się, iż w ostatnich latach interesujący nas teatr pozostaje na wysokim poziomie artystycznym, głównie za sprawą obecnego dyrektora Piotra Szczerskiego, pracującego w Kielcach od 1992 roku. Trzeba podkreślić, iż przez ponad 130 lat istnienia Teatr Ludwika, potem Teatr Polski i w końcu Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach gościł wiele znakomitości. Dość powiedzieć, że na jego scenie występowali: zespół Reduty z Juliuszem Osterwą na czele (z Reduty wywodził się także wspomniany Tadeusz Byrski), Gabriela Zapolska, Marcelli Trapszo (ojciec sławnej w dwudziestoleciu międzywojennym aktorki Mieczysławy Ćwiklińskiej), Stanisława Wilska (późniejsza Wysocka), Aleksander Zelwerowicz (po pożarze Teatru Victoria w Łodzi zabrał swój zespół na objazd po kraju, Kielce były jednym z pierwszych miejsc, jakie odwiedził), Kazimierz Junosza-Stępowski, Stefan Jaracz, z artystów młodszych zaś: Henryk Bąk, Mieczysław Pawlikowski, czyli późniejszy filmowy Zagłoba, Ryszard Pietruski (występował głównie na scenie radomskiej), Gustaw Holoubek (gościnnie zagrał rolę Przełęckiego w *Przepióreczce* wystawionej w setną rocznicę urodzin Żeromskiego), Anna Ciepielewska, Anna Milewska, Ewa Sałacka, Edward Żentara, Zbigniew Zapasiewicz (do Kielc przyjechał z wyreżyserowaną przez siebie sztuką *Kubuś Fatalista* Denisa Diderota, wcielił się również w postać Pana). Dodajmy jeszcze, iż w kieleckim teatrze Sienkiewicz czytał opowiadanie *Łąka*, dał koncert Ignacy Jan Paderewski.

Przechodząc do sprawy zasadniczej, czyli do omówienia inscenizacji utworów Żeromskiego w teatrze jego imienia, najpierw przypomnijmy elementy składowe recepcji teatralnej. Są nimi: odbiór dramatu przez widownię oraz przez krytykę, interpretacja utworu zaproponowana przez teatr (koncepcja reżyserska, gra aktorów, scenografia, oprawa muzyczna), powodzenie sztuki (liczba przedstawień i widzów), będące niejednokrotnie w sprzeczności z ocenami krytyków¹⁶. Prześledzenie teatralnej recepcji utworów Żeromskiego w kieleckim przybytku Melpomeny w okresie powojennym nie jest sprawą trudną, gdyż zachowało się wiele materiałów na ten temat. W archiwum teatralnym dostępne są zarówno programy poszczególnych inscenizacji, afisze, zdjęcia, jak i rozliczne recenzje, pisane – i to wydaje się najbardziej kłopotliwe – raczej przez dziennikarzy lokalnych gazet („Słowa Ludu” czy „Życia Radomskiego”), niż przez krytyków literackich lub znawców teatru. W związku z tym niezbyt często mamy okazję poznać głos auto-

¹⁵ T. Wiącek, *Teatr im. S. Żeromskiego (1945–1979)*, w: *100 lat teatru w Kielcach...*, s. 43.

¹⁶ Zob. M. Lewko, *Recepcja teatralna Strindberga w okresie Młodej Polski*, „Roczniki Humanistyczne” 1971, t. 19, z. 4, Lublin, s. 6.

rytatywny (na przykład Jana Pawła Gawlika, Andrzeja Makowieckiego, Wojciecha Natansona, wreszcie Zofii Sieradzkiej).

Słusznie pisze Wiącek, iż scena kielecka „[...] pamięta o swoim patronie, jego ideach i pasjach”¹⁷. Do 1939 roku Żeromski nie był wystawiany w kieleckim teatrze, natomiast po II wojnie światowej (do chwili obecnej) odbyło się trzynaście premier utworów tego pisarza; wystawiono siedem tytułów: *Przezióreczkę*, *Sułkowski*, *Turonia*, *Różę*, odnaniezoną w latach 50. sztukę *Grzech* oraz adaptacje *Przedwiośnia* i *Wiernej rzeki*. Najpierw omówmy realizacje sceniczne dramatów *Uciekła mi przezióreczka* oraz *Sułkowski*, bo te wystawiane były najczęściej.

Pierwszy z wymienionych utworów pokazano w roku 1955 (premiera 2.04.1955), w 1964 (premiera 24.10.1964) oraz w 1974 (premiera 16.11.1974). Jak widać, *Przezióreczkę* inscenizowano trzykrotnie, w odstępach dziesięcioletnich. W połowie lat pięćdziesiątych, gdy nieco złagodniały rygory socrealizmu, Byrscy, którzy – o czym była już mowa – realizowali repertuar kompromisowy, sięgnęli po *Przezióreczkę*, sławną niegdyś z roli Osterwy. Wykorzystali fakt, iż zbliżała się wówczas 10. rocznica nadania teatrowi imienia Żeromskiego i uczynili z *Przezióreczki* spektakl jubileuszowy. Była to najlepsza – jak do tej pory – realizacja sceniczna komedii Żeromskiego w Kielcach. W główne role Edwarda Przełęckiego i Doroty Smugoniowej wcielili się Józef Zbiróg oraz Barbara Wałkówna, dla której postać żony porębiańskiego nauczyciela była drugą kreacją w karierze. Generalnie przedstawienie oceniono wysoko; chyba najbardziej pochlebna recenzja wyszła spod pióra Natansona. Ten wytrawny krytyk teatralny chwalił *Przezióreczkę* Byrskiej niemal za wszystko – za kreację Przełęckiego, Smugonia, Smugoniowej, księżniczki Sieniawianki i administratora Bęczkowskiego oraz za niezwykle oryginalną scenografię. Podkreślał, iż Salomea Gawrońska zaproponowała dość śmiało rozwiązanie: na scenie urządziła izbę porębiańskiej szkoły, a ponad nią umieściła ruiny zamku, niewidoczne – co trzeba podkreślić – przez okna klasy. Natanson, który kilkanaście lat wcześniej oglądał znakomite kreacje Jaracza i Osterwy jako Smugonia i Przełęckiego, z uznaniem wyraził się o kieleckich artystach odtwarzających główne role. O kieleckim Smugoniu pisał: „[...] Nie ma tragizmu Jaracza, ani zaciętego buntownictwa, jakie tej postaci nadał Karbowski [...]. Jest to jednak rola opracowana rozumnie i jasno”¹⁸.

Bardzo przychylne słowa padły pod adresem młodej Wałkówny, Natanson stwierdził, iż stworzony przez nią obraz Smugoniowej świadczy o dużych możliwościach aktorskich początkującej artystki teatralnej. Przełęcki z kolei ujął krytyka przede wszystkim swoim humanizmem, „serdecznym zainteresowaniem człowie-

¹⁷ T. Wiącek, *Teatr im. S. Żeromskiego...*, s. 45.

¹⁸ W. Natanson, *Szczęśliwy powrót „Przezióreczki”*, „Teatr” 1955, nr 12, s. 12.

kiem”¹⁹. Zbiróg jako Przełęcki spodobał się także Tadeuszowi Kudlińskiemu, który pisał następująco: „Zbiróg – nieobdarzony wdziękiem Osterwy – budzi zaufanie do wszystkiego, co mówi i czyni, usprawiedliwia czar, którym promieniuje na otoczenie i który pozwala mu działać. [...] Jest to Przełęcki nowy i inny niż był, a przecież zrodzony z ducha dobrej tradycji”²⁰. Pozostali recenzenci: Aleksander Czaplicki i Jan Paweł Gawlik okazali się zdecydowanie bardziej powściągliwi w pochwałach dla odtwórcy roli Przełęckiego. Pierwszy pisał, iż Zbiróg stworzył kreację nieprzekonującą, zastanawiał się, kim właściwie jest jego Przełęcki:

[...] jeszcze jednym »samotnym« bohaterem Żeromskiego [...], zwykłym »wisemsem«, płatającym figle czy wreszcie człowiekiem, który dla osobistych ambicji wprawia w ruch ludzkie myśli, uczucia, a nawet namiętności, żeby w końcu poświęcić sprawę społeczną dla mniej ważnego, dla ratowania spokoju pary wiejskich nauczycieli²¹.

Gawlik natomiast, doceniając walory reżyserii Byrskiej, która uwypukliła anachroniczność społecznego wątku sztuki (ironicznie, wręcz satyrycznie zobrazowała ideę ludowego uniwersytetu, ośmieszyła filantropijną działalność księżniczki Sieniawianki), kreację Przełęckiego uznał za niezbyt udaną. Postać ta wydała mu się za mało tragiczna, pozbawiona głębi; wedle tego krytyka Przełęcki Zbiróga bardziej przypominał „gładkiego bawidamka” niż „poważną sylwetkę”²². Jachimczyk podaje, że w 1955 roku *Przezióreczka* cieszyła się ogromnym powodzeniem, grana była 92 razy, a obejrzało ją 37 155 widzów²³.

Powtórnej realizacji przez zespół kielecko-radomskich artystów *Przezióreczka* doczekała się – jak już sygnalizowano – w 1964 roku, czyli w roku Żeromskiego, obchodzonym z okazji setnej rocznicy urodzin twórcy. Ówczesny kierownik literacki teatru Wiesław Głowacz w rozmowie z Tadeuszem Wiąckiem wyjaśniał, iż w roku Żeromskiego trzeba sięgnąć po „najwyższe osiągnięcie dramaturgiczne”²⁴ autora *Popiołów*, po tekst pisany dla samego Osterwy. Zygmunt Wiaderny, któremu powierzono rolę Przełęckiego, we wspomnianym wywiadzie z Wiąckiem zwierzał się, iż towarzyszy mu świadomość, że nad Przełęckim „[...] unosi się cień genialnego Osterwy”²⁵. Dodał jeszcze: „W tej chwili jestem w trakcie szukania

¹⁹ Tamże, s. 11.

²⁰ T. Kudliński, „Zbiegowie” i „Przezióreczka”, „Życie Literackie” 1955, nr 21, s. 7.

²¹ A. Czaplicki, „Uciekła mi przezióreczka” komedia Stefana Żeromskiego, „Życie Radomskie” 1955, nr 105, s. 4.

²² J. P. Gawlik, „Przezióreczka” po 10 latach, „Nowa Kultura” 1955, nr 24, s. 7.

²³ A. Jachimczyk, *Życie kulturalne Kielc 1945 – 1975*, Kielce 2002, s. 135.

²⁴ T. Wiącek, *Przed premierą „Przezióreczki”*, „Słowo Ludu. Magazyn Niedzielnny” 1964, nr 259, s. 3.

²⁵ Tamże.

»klucza« do postaci Przełęckiego. Po głowie krążą mi różne koncepcje tej roli. Muszę je skryształizować już w najbliższych dniach”²⁶.

Ostatecznie jednak Wiaderny jako Przełęcki zawiódł, a – jak wyraziła się Anna Milewska – „[...] bez dobrego Przełęckiego nie ma *Przepióreczki*”²⁷. Najdobitniej o porażce Wiadernego-Przełęckiego pisał Gawlik; podkreślał, iż kielecki aktor stworzył kreację człowieka nieprzyjaznego i niesympatycznego. W recenzji zapytał: „[...] Któżby się kochał w takim gburze?”²⁸. Znakomity krytyk teatralny, późniejszy kierownik artystyczny Starego Teatru w Krakowie, tak podsumował występ Wiadernego: „[...] Zagrał to, czego w tej postaci być nie powinno – pominął to, bez czego istnieć nie może. Pominął ciepło, wdzięk, a wreszcie – doświadczenie mężczyzny”²⁹.

Recenzent rozprawił się zresztą nie tylko z Wiadernym, ale także z pozostałymi odtwórcami głównych ról – Eleonorą Sowińską (Księżniczką) oraz Niną Skołubową (Smugoniową). Z aktorów pierwszoplanowych docenił jedynie Władysława Bułkę, czyli Smugonia. Z gorzkiej recenzji Gawlika wypłynął następujący wniosek: *Przepióreczka* z 1964 roku okazała się zdecydowanie słabsza od tej sprzed dziesięciu lat, stworzonej przez Byrską. Reżyser – Andrzej Dobrowolski – ze szkoda dla przedstawienia – zbyt wyeksponował wątek porębiański, poruszający w momencie powstania dramatu, w czterdzieści lat później – niestety przestarzały, nieaktualny. Przeciwną opinię wygłosił Jerzy Szymkowicz-Gombrowicz z rozrzwieniem piszący o tym, iż Dobrowolski nie zlekceważył sprawy Porębian³⁰. Trzeba jeszcze podkreślić, iż omawiany spektakl *Przepióreczki* prezentowano w II Telewizyjnym Festiwalu Teatralnym. Po emisji przedstawienia na antenie ogólnopolskiej TVP rozbudziły się nadzieje kielczan na stałą współpracę kielecko-radomskiego teatru z rodzącą się wówczas TV Kraków. Dzisiaj wiemy, że plany te zawiódły; w 1965 roku Ryszard Smożewski pisał jednak z wiarą, iż dzięki *Przepióreczce* Teatr im. Stefana Żeromskiego „[...] dał się poznać Polsce jako teatr dobry. Telewizji dał się zaś poznać jako przyszły kontrahent. Kupią ten teatr do TV jeszcze niejedyn raz”³¹. W sezonie 1964/65 spektakl grany był w sumie 102 razy, miał 54 przedstawień w Kielcach (16.702 widzów), 20 w Radomiu (9.125 widzów), 28 razy pokazano go w terenie (19.192 widzów).

Trzecia powojenna premiera *Przepióreczki* w kieleckim teatrze miała miejsce 16 listopada 1974 roku i była hołdem złożonym pisarzowi w 50. rocznicę jego śmierci (przypadającą w 1975 roku). W sezonie 1974/75 Żeromski należał, po Fredrze

²⁶ Tamże.

²⁷ A. Milewska, *Uciekła mi przepióreczka*, „Ekran” 1965, nr 35, s. 14.

²⁸ J. P. Gawlik, *Uciekła nam przepióreczka...*, „Słowo Ludu. Magazyn Niedzielny” 1964, nr 264, s. 5.

²⁹ Tamże.

³⁰ Zob. J. Szymkowicz-Gombrowicz, „Uciekła mi przepióreczka...”, „Życie Radomskie” 1965, nr 67, s. 6.

³¹ R. Smożewski, „Przepióreczka” w TV, „Słowo Ludu” 1965, nr 229, s. 4.

i Mrożku, do najczęściej grywanych autorów polskich. *Almanach Sceny Polskiej*³² podaje, iż wystawiono wówczas osiem jego utworów. Ta ostatnia – jak dotychczas – inscenizacja komedii Żeromskiego w kieleckim teatrze była również odpowiedzią na rozporządzenie ówczesnych władz partyjnych, które w uwagach o działalności teatru z lutego 1974 roku zalecały prezentację „[...] repertuaru bardziej ambitnego o dużym ładunku ideowo-wychowawczym, ale i łatwiejszego w odbiorze i w zróżnicowanej formie”³³. Przypominały też o konieczności preferowania dramaturgii krajów socjalistycznych. Trzeba w tym miejscu powiedzieć, że w drugiej połowie lat 60. w kieleckim teatrze – zgodnie z nakazem lokalnego komitetu PZPR – dominował repertuar komediowo-wodewilowy. W ten sposób próbowano zwiększyć frekwencję robotników na spektaklach, poza tym największe zakłady produkcyjne – Iskra oraz Polmo SHL zobowiązały się do regularnego zakupu biletów dla swych pracowników.

„Spowaznienie” repertuaru dokonało się – jak wspomnieliśmy – dopiero w 1974 roku. W ramach prezentacji repertuaru ambitniejszego w sezonie 1973/74 pokazano *Przezióreczkę*, *Wyzwolenie Wyspiańskiego* (premiera w lutym 1974 roku), *Żeglarza Szaniawskiego* (premiera w lutym 1974 roku), *Zemstę* Fredry (premiera 31 lipca 1974), *Pannę Julię* Strindberga (premiera w pierwszych dniach września 1974 roku). W 1974 roku teatr kielecki – by raz jeszcze uczcić swego patrona, zmarłego pół wieku temu – po raz wtóry zmierzył się jeszcze z *Sułkowskim* (premiera 16.11.1974), o czym powiemy później. Wróćmy teraz do interesującego nas spektaklu *Przezióreczki*. Reżyserii – podobnie jak przy drugiej inscenizacji tego utworu – podjął się Andrzej Dobrowolski, scenografię (*notabene* skrytykowaną za to, że przedstawiała porębiański zamek jako trudne do renowacji ruiny³⁴) wykonał Marian Garlicki. Przedstawienie niestety rozczarowało krytyków, wypadło słabo, zwłaszcza w porównaniu z dobrą inscenizacją Byrskiej sprzed 20 lat. Zofia Sieradzka wyraziła się oględnie, iż spektakl miał „nie najdoskonalszy kształt”³⁵, najbardziej uderzyło ją to, iż w Przelęcim – odtwarzanym przez Cezariusza Chrapkiewicza – zabrakło namiętności do żony wiejskiego nauczyciela. Kielecki Przelęcki – dowodziła Sieradzka – pozbawiony został „[...] najsilniejszego atutu, jakim jest miłość do Smugoniowej”³⁶. Ten główny niedostatek spektaklu autorka zasygnalizowała w tytule swej recenzji. Widzowie jednak chętnie oglądali *Przezióreczkę*; w sezonie 1973/74 było 61 przedstawień, na które przyszło 17.870 osób. Sztukę dogrywano także w dwóch kolejnych sezonach artystycznych, wówczas pokazano ją 13 razy.

³² Zob. *Almanach Sceny Polskiej 1974/75*, pod red. K. A. Wyśińskiego, Warszawa 1976.

³³ Cyt. za: A. Jachimczyk, *Życie kulturalne Kielc 1945–1975...*, s. 243–244.

³⁴ Zob. Ś. Krawczyński, *W stronę teatru*, „Przemiany” 1976, nr 2, s. 11.

³⁵ Z. Sieradzka, *Gdy Przelęcki nie kocha Smugoniowej*, „Teatr” 1974, nr 6, s. 12.

³⁶ Tamże.

Równie często jak *Przepióreczkę* kielecki teatr wystawiał *Sułkowskiego*, choć o realizacjach tej sztuki pisano zdecydowanie mniej. Pierwsza inscenizacja utworu o napoleońskim adiutancie (premiera 14.01.1962 na scenie radomskiej, reżyseria Zbigniew Stok) doczekała się skrajnie różnych ocen; jedni uznali ją za niekwestionowany sukces teatru, tym ważniejszy, że przeżywany w czasie trudności organizacyjnych, ściślej: w momencie zmiany kierownictwa placówki³⁷, drudzy (Gawlik) zupełnie ją zdyskredytowali. Sprzymierzeńcy sztuki docenili nie tylko grę Andrzeja Głóskowskiego – tytułowego Sułkowskiego (który – jak pisano na łamach „Teatru”³⁸ – najlepiej wypadł w scenach z księżniczką Agnieszką Gonzagą), ale również dekoracje Jana Golki i kostiumy zaprojektowane przez Mariana Gostyńskiego. Spodobał się też pomysł „zagospodarowania” dość długich przerw pomiędzy aktami, wynikających – jak wiadomo – z konieczności przenoszenia akcji z Europy do Egiptu. W prestiżowym piśmie „Teatr” pisano z uznaniem: „W przerwach między aktami [...] autentyczne karykatury polityczne z epoki projektor rzuca na kurtynę, przed którą trębacze i dobosz wygrywają wojenne fanfary”³⁹. Gawlik z kolei – co już sygnalizowano – zdegradował pierwszą inscenizację *Sułkowskiego*. W recenzji, opublikowanej w sobotnio-niedzielnym numerze lokalnego „Słowa Ludu”, podkreślił, iż po obejrzeniu przedstawienia doznał uczucia „pełnego zawodu”⁴⁰, wszystko, co działo się na scenie (nijakość postaci, brak aktualizacji tematu, dekoracje), „[...] było działaniem przeciw Żeromskiemu”⁴¹. Ostateczna konkluzja Gawlika po wizycie w Teatrze im. Stefana Żeromskiego brzmiała przygnębiająco: „Zobaczyliśmy bardzo tradycyjną wersję dramatu. Był to zaiste podwójny dramat rozczarowań. Bohatera i widza”⁴². Wśród widzów spektakl cieszył się wszakże znacznym powodzeniem; 78 przedstawień (w Kielcach, Radomiu oraz w terenie) obejrzało blisko 35 tysięcy widzów.

Kolejne inscenizacje *Sułkowskiego* w kieleckim teatrze (z 1974 roku i z 1985 roku) również oceniono niezbyt wysoko. Wiącek, pamiętający o trudnościach, jakie nastęrcza omawiany utwór (niesceniczność, luźna kompozycja, rozliczne tyrady opóźniające akcję, rozbijające jej spójność, przewaga pierwiastka lirycznego nad

³⁷ Na przełomie lat 50. i 60. nader często zmieniali się dyrektorzy i kierownicy artystyczni teatru, co – rzecz jasna – utrudniało, a może nawet uniemożliwiało, stworzenie jednolitej polityki repertuarowej. W latach 1959–1961 teatrem kierowała Halina Gryglaszewska; w styczniu 1962 roku stanowisko dyrektora objął Czesław Jagielski, po nim nastąpił Stanisław Cegielski, a następnie (w 1963 roku) Zdzisław Grywałd. Ten ostatni dość długo szefował w Teatrze im. Stefana Żeromskiego – aż do stycznia 1976 roku.

³⁸ Zob. Ki [I. Kellner-Mielczarkowa], „*Sułkowski*” w Radomiu, „Teatr” 1962, nr 6, s. 23.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ J. P. Gawlik, *Dramat rozczarowań*, „Słowo Ludu. Magazyn Niedzielnny” 1964, nr 123, s. 3.

⁴¹ Tamże.

⁴² Tamże.

dramatycznym⁴³), stwierdzał, iż kielecki zespół nie udźwignął ciężaru *Sułkowskiego*. W przedstawieniu z 1974 roku (premiera 16.11.1974; reżyseria Ryszard Krzyszycha) na pierwszy plan niestety wysunął się wątek miłosny; w ten sposób został zdominowany najwartościowszy element dramatu, czyli „realistyczne przedstawienie sprawy chłopskiej”⁴⁴. Wspomniany dziennikarz docenił Danutę Jamrozy, która wcieliła się w postać księżniczki Gonzagi. Jego zdanie podzielił Aleksander Czaplicki, tak oceniający partnerkę Cezariusza Chrapkiewicza (Sułkowskiego): „Jest to aktorka o wielkiej subtelności środków działania – słowa, postawy, gestu i mimiki, a jednocześnie o wielkiej sile wyrazu, nieużywanej bez potrzeby”⁴⁵. Spektakl pokazano 47 razy, obejrzało go ponad 16 tysięcy widzów.

Po raz trzeci Teatr im. Stefana Żeromskiego wystawił *Sułkowskiego* dziesięć lat później, w 1985 roku (premiera 16.11.1985; reżyseria Bogdan Augustyniak), a zatem w 60. rocznicę śmierci swego patrona. Inscenizacja wprawdzie nie wywołała aplauzu, ale nie spotkała się też z druzgocącą krytyką; nie okazała się – by odwołać się do wypowiedzi Stanisława Mijasa – ani „brawurowym sukcesem”, ani „artystyczną porażką”⁴⁶. Można zatem powiedzieć, że była przeciętna. Generalnie chwalono reżysera – Bogdana Augustyniaka za udratyzowanie tekstu (dokonał szeregu skrótów, usunął niektóre postaci, zrezygnował z części monologów), Renatę Tukalską za kreację Agnieszki Gonzagi oraz Ryszarda Strzębałę za symbolikę scenografii (przedstawiała poranionego, rozbitego orła na pagórkowatym krajobrazie). Ganiono natomiast odtwórcę roli Sułkowskiego. Mijas komentował: „Jerzy Kaczmarowski nie znalazł z Sułkowskim żadnej więzi, żadnego pobratymstwa, wtłoczono go w uniform, który go uwiera na każdym kroku”⁴⁷. Żak wtórował: „Pan Jerzy Kaczmarowski, mimo dużego wysiłku, nie udźwignął tej roli »oficera największych nadziei«, za mało w nim pasji, za mało agresywności”⁴⁸. *Sułkowski* w reżyserii Augustyniaka miał 30 przedstawień, które obejrzało 10. 377 widzów.

Omawiając inscenizacje utworów Żeromskiego w kieleckim teatrze wedle częstotliwości ich wystawiania, wypada teraz powiedzieć o *Turoniu* i o *Grzechu*,

⁴³ O niedostatkach scenicznych *Sułkowskiego* dobitnie pisze A. Hutnikiewicz (*Żeromski*, Warszawa 2000, s. 151): „[...] *Sułkowski* z wielkimi kłopotami reżyserskimi dawał się zaadaptować do wymagań teatru. Po wielu długich staraniach wystawiony ostatecznie w r. 1917 przez Teatr Polski w Warszawie, a w r. 1919 przez Teatr Miejski we Lwowie, przyjęty został jako twór »wielkiego poety, nie dramaturga«. Autor nie bardzo sobie radzący z kompozycją powieści, tym więcej miał kłopotów z rygorami dramatu, których niepodobna uniknąć. Nie umiał zmieścić się w granicach strawnych dla sceny, poszczególne wątki treściowe, traktowane lirycznie lub po epicku, rozrastały się w dłuższy ujęte w formę monologów. W ich potopie gubił się i zatracił doszczętnie nerw dramatyczny. Zamiast akcji scenicznej o żywej, frapującej intrydze, przestrzeń teatralną wypełniały obrazy luźno z sobą związane i zastygłe w bezruchu”.

⁴⁴ T. Wiącek, *Śmierć polskiego jakobina*, „Słowo Ludu. Magazyn Niedzielnny” 1975, nr 803, s. 5.

⁴⁵ A. Czaplicki, *Sułkowski*, „Życie Radomskie” 1974, nr 303, s. 8.

⁴⁶ S. Mijas, *To mię nudzi, co waszmość wywodzisz...*, „Słowo Ludu” 1985, nr 289, s. 3.

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ S. Żak, „...Pójdę przez Europę do Polski i wydrę ją z niewoli”, „Przemiany” 1986, nr 1, s. 37.

które w interesującym nas okresie miały po dwie premiery. *Turoń*, po raz pierwszy pokazany 2.10.1970 roku (reżyseria Ryszard Smożewski), wyróżniał się na tle komediowych sztuk, które na przełomie lat 60. i 70. wiodły prym na kieleckiej scenie. W okresie poprzedzającym premierę *Turonia* można było oglądać między innymi widowisko muzyczne Lecha Budreckiego i Ireneusza Kanickiego *Dziś do ciebie przyjść nie mogę* (premiera 19.07.1969), *Grube ryby* Michała Bałuckiego (premiera 4.06.1969), *Pana Twardowskiego* Ireny Szczepańskiej (premiera 22.03.1969), *Skąpca* Moliera (premiera 13.02.1970), *Czarną komedię* Petera Shaffera (premiera 9.08.1970), wreszcie *Lekkomyślną siostrę* Włodzimierza Perzyńskiego (premiera 4.09.1970). Andrzej Wróblewski z entuzjazmem witał *Turonia* na kieleckiej scenie (także na zielonogórskiej i częstochowskiej, kilka tygodni po premierze w Kielcach bowiem utwór zagrano również w Teatrze im. Leona Kruczkowskiego w Zielonej Górze oraz w Teatrze im. Adama Mickiewicza w Częstochowie). Swoją recenzję rozpoczął słowami: „Doczekaliśmy się nareszcie *Turonia*”⁴⁹. Omawiane przedstawienie utrzymane było w stylu sztuk Bertolta Brechta. Dostrzegli to recenzenci – zarówno przywoływany już Wróblewski, jak i Natanson. Pierwszy tak pisał o akcentach brechtowskich w przedstawieniu reżyserowanym przez Ryszarda Smożewskiego:

Rozpoczyna się od wejścia na scenę wszystkich wykonawców, którzy pod batutą »turonia« odśpiewują balladę o strasznych wydarzeniach, jakie zostaną odegrane. Po chwili rozpoczyna się akcja na ustawionej pośrodku sceny estradzie, udekorowanej umownymi elementami scenograficznymi. Dokoła niej zajmują miejsca aktorzy, czekający na swoje wejście”⁵⁰

Natanson, który przypominał, iż premiera kieleckiego *Turonia* zbiegła się z 25. rocznicą śmierci Stefana Jaracza – pierwszego w dziejach teatru Szeli z dramatu Żeromskiego, dużo uwagi poświęcił Włodzimierzowi Saarowi – odtwórcy roli przywódcy chłopskiej rabacji z 1846 roku. Stwierdził z całym przekonaniem, iż aktor, występujący na kieleckiej scenie gościnnie, stworzył dobrą kreację Szeli:

Saar spełnia najważniejszą funkcję, jaka tej postaci przypada: uzmysłowienie historycznych win »warstw historycznych«, popełnionych wobec ludu. Saar stwarza imponujące wrażenie, dzięki sugestywności wejść na scenę, sile głosu, drapieżności ruchów, widocznej zdolności przewodzenia”⁵¹.

Zdecydowanie słabiej – wedle opinii wspomnianego znawcy teatru – wypadł Zbigniew Plato jako Jan Chudy. Przypomnijmy: ten bohater Żeromskiego jest oso-

⁴⁹ A. Wróblewski, „*Turoń*” *odzyskany*, „Teatr” 1971, nr 2, s. 15.

⁵⁰ Tamże, s. 16.

⁵¹ W. Natanson, *Żeromski i jego Szela*, „Życie Literackie” 1970, nr 46, s. 10.

bowością skomplikowaną, trudną do odtworzenia; najpierw przystaje do Jakuba Szeli (ten zresztą docenia inteligencję Chudego, pragnie pozyskać go zaszczytami, uczynić swoim zastępcą), nienawidzi władz austriackich (spędził kilka lat w więzieniu za spoliczkowanie austriackiego urzędnika), domaga się sprawiedliwości dziejowej, ściślej: ziemi i wolności dla ludu, potem jednak dopuszcza się zdrady, staje bowiem po stronie szlachty, pomaga młodemu Olbromskiemu i Cedrównie w ucieczce. Natanson wytknął aktorowi, iż Chudy w jego interpretacji wprawdzie „[...] nie wyskakuje w *Turoniu* jak *deus ex machina* dla ratowania Huberta i jego narzeczonej”⁵², ale przemiana wewnętrzna bohatera nie przemawia do widzów.

Po 14 latach, dokładnie 14.10.1984 roku, odbyła się druga premiera *Turonia* w Teatrze im. Stefana Żeromskiego w Kielcach (reżyseria Bogdan Augustyniak). Niemal w tym samym czasie (premiera 1.10.1984) sztukę tę wystawił Teatr im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie. *Turoń* pojawił się na deskach teatrów z powodów rocznicowych: w 1984 roku przypadała 120. rocznica urodzin wielkiego świętokrzyskiego pisarza, teatr w Rzeszowie dodatkowo świętował czterdziestolecie swego istnienia. Sieradzka porównała obie sceniczne wizje *Turonii*, żadnej nie odmówiła wartości artystycznych. W inscenizacji kieleckiej doceniła przede wszystkim scenografię (Zenobiusz Strzelecki umieścił na scenie olszyński dworek Cedrów, stylizowany na budowlę antyczną, przez co nadał wydarzeniom wymiar ponadczasowy. Po bokach dworku znalazły się: krzyż oraz ogołocona z liści brzoza, w górze zawieszono wizerunek białego orła na czerwono-czarnym tle) oraz sceny zbiorowe. Teatr, noszący imię Siemaszkowej, pochwaliła za świetną kreację Szeli w wykonaniu niezrównanego Zdzisława Kozienia⁵³. Sieradzka z uznaniem pisała o roli Kozienia, kojarzonego z postaciami łagodnymi i spokojnymi, który jednak w Rzeszowie stworzył obraz „mocnego” Szeli.

O kieleckim Szeli, czyli o Edwardzie Kusztalu, pisano mniej entuzjastycznie, ale w sumie dobrze. Oto przykładowe opinie: „Edward Kusztal kontynuuje swoją dobrą passę na kieleckiej scenie; odnosi się wrażenie, że rola Szeli jest jakby dla niego stworzona”⁵⁴; „Najbardziej pełnokrwistą postacią w *Turoniu* jest Jakub Szela. Zagrał go na scenie kieleckiej Edward Kusztal. Pokazał wiarygodnie siłę pociągania za sobą tłumu i niebezpieczne ciążoty do szlacheckiego fotela. Jesteśmy świadkami uderzenia mu władzy do głowy”⁵⁵. Za najlepszą scenę spektaklu bezsprzecznie uznano dialog Huberta Olbromskiego i Jakuba Szeli, pokazujący sprzeczność racji szlachcica i chłopca, dialog – jak wyraził się Żak – odsłaniający „[...] tragizm jednego i drugiego”⁵⁶.

⁵² Tenże, *Nie ma już czasu na sny...*, „Przemiany” 1970, nr 2, s. 9.

⁵³ Zob. Z. Sieradzka, „*Turoń* – po latach”, „Teatr” 1985, nr 1, s. 17-18.

⁵⁴ T. Wiącek, „*Turoń* w Kielcach”, „Trybuna Ludu” 1984, nr 273, s. 5.

⁵⁵ B. Henkel, *W ciągu jednej nocy...*, „Radar” 1984, nr 43, s. 16.

⁵⁶ S. Żak, „*Turoń*”, „Przemiany” 1984, nr 11, s. 35.

Najwięcej zastrzeżeń i kontrowersji wzbudziła scena ostatnia – przemarsz widm Krzysztofa Cedry i Rafała Olbromskiego przez scenę; Żak uznał to rozwiązanie za „zbędne”⁵⁷, Wiącek zaś – za „dyskusyjne”⁵⁸. Ostatecznie jednak, pomimo mankamentów, spektakl potraktowano jako zwiastun powrotu Teatru im. Stefana Żeromskiego do dawnej świetności, przeżywanej w latach kierownictwa małżeństwa Byrskich. *Turoń*, pokazany 23 razy, ściągnął do kieleckiego przybytku Melpomeny blisko 8 tysięcy widzów. Refleksję o tym spektaklu zakończmy słowami Jana Kłossowicza: „Augustyniak potraktował *Turonia* jak dramat epicki [...]. Przedstawienie nabrało scenicznej rozprawy, podczas której zagadnienie osądu przeszłości i przyszłości pozostaje otwarte”⁵⁹.

Takim samym zainteresowaniem jak *Turoń* cieszył się w Kielcach również dramat *Grzech*. Kielczanie i radomianie mieli okazję zobaczyć dwie jego realizacje sceniczne – w roku 1951 oraz w 1967. Trzeba podkreślić, iż *Grzech* był pierwszym utworem Żeromskiego, wystawianym przez interesujący nas teatr po II wojnie światowej. Z zestawienia bibliograficznego Grzegorza Cupera⁶⁰ wynika, iż z odzewem prasowym spotkała się wyłącznie pierwsza inscenizacja, o przedstawieniu z 1967 roku niestety nie pisano. Możemy przeto zreferować jedynie te głosy, które rozległy się na początku lat 50. *Grzech* to pierwsza próba dramatyczna Żeromskiego, odkryta dopiero w końcu lat 40., na dodatek niekompletna (pozbawiona dużej części ostatniego aktu), opublikowana przez wydawnictwo „Czytelnik” w 1950 roku. W 1896 roku trzydziestotrzyletni Żeromski napisał sztukę na konkurs „Kurier Warszawski”. Niestety, utwór nie został wyróżniony przez jury, w skład którego wchodził między innymi Kazimierz Kaszewski. Ten ostatni jednak, pełniąc funkcję referenta sądu konkursowego, dość szczegółowo omówił interesujący nas utwór. Zauważył – jak relacjonuje Natanson – że „rzecz napisana jest piórem wprawnym [...], nawet okraszona miejscami poezją, dość zręcznie dowcipem felietonowym”⁶¹, skrytykował natomiast konstrukcję postaci oraz układ akcji, miejscami nielogiczny, niewystarczająco umotywowany. Żeromski opublikował wyłącznie I akt *Grzechu*, pozostała część była w rękopisie. Po wielu latach dramat odnaleziono, Leon Kruczkowski (ówczesny Minister Kultury) dopisał sceny finałowe (niezbyt zresztą udane) i w ten sposób sztuka trafiła najpierw na scenę warszawską (w reżyserii Bohdana Korzeniewskiego), a w połowie grudnia 1951 roku (premiera 14.12.1951) również na deski Teatru im. Stefana Żeromskiego w Kielcach. Kruczkowski tak mówił o uzupełnieniach, które wprowadził do *Grzechu*:

⁵⁷ Tamże.

⁵⁸ T. Wiącek, „*Turoń*” w Kielcach..., s. 5.

⁵⁹ J. Kłossowicz, *Powtórka z historii*, „Literatura” 1985, nr 9, s. 53.

⁶⁰ Zob. G. Cuper, *Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach 1944/45 – 1994/1995. Zestawienie bibliograficzne. Premiery. Obsady. Recenzje*, Kielce 1995, s. 78.

⁶¹ W. Natanson, *Stefana Żeromskiego droga do teatru*, Warszawa 1976, s. 15-16.

[...] Opracowałem ostatni akt [...], tzn. rozwinąłem go z pierwszej zachowanej sceny. Zadanie swoje ograniczyłem do rozegrania starcia między Anną i obu pannami oraz do uruchomienia grupy robotników, występujących w obronie Anny. Scenie końcowej starałem się dać wyraz raczej plastyczny niż tekstowy⁶².

Kielecka inscenizacja *Grzechu*, wyreżyserowana przez Janinę Orszę-Łukasiewicz, opierała się na przedstawieniu stołecznym, ale – w przeciwieństwie do niego – pokazywała także akt IV. Mieczysław Markowski, z uznaniem wypowiadający się o kieleckiej reżyserce, podkreślał, iż przejmując wiele trafnych rozwiązań Korzeniewskiego, potrafiła pokazać swą odrębność, oryginalność w odczytaniu utworu Żeromskiego⁶³. Spektakl oceniono wysoko, pochwalono kreację głównej bohaterki Anny Jaskrowiczówny w wykonaniu Krystyny Wodnickiej. Pisano na ten temat: „Tę trudną do zagrania rolę wykonała Wodnicka z wdziękiem i z dużą swobodą, nie przegrywając przy tym żadnego ruchu, operując świetnie gestem i mimiką”⁶⁴. *Grzech* cieszył się dużą popularnością; na scenie radomskiej pokazano go 50 razy, w Kielcach aż 54 razy; spektakl obejrzało łącznie ponad 44 tysięcy widzów. Gdy „sezon” *Grzechu* zbliżał się ku końcowi, na łamach lokalnego „Życie Radomskiego” zachęcano: „Warto [...] pójść na *Grzech* – jeżeli nawet było się już – jeszcze raz”⁶⁵.

Powtórnie *Grzech* na kieleckiej estradzie pojawił się 14.05.1967 roku. Sztukę, opartą także na dramaturgicznym opracowaniu Kruczkowskiego, wyreżyserowaną przez Andrzeja Dobrowolskiego, ze scenografią Jan Golki, wystawiono 48 razy. Frekwencja w teatrze była przeciętna; jak podaje *Almanach Sceny Polskiej*, przedstawienie obejrzało 9.683 widzów⁶⁶.

W 1978 roku (premiera 12.11.1978) Teatr im. Stefana Żeromskiego sięgnął – po raz pierwszy i jak dotąd jedyny – po niesceniczny – w zamierzeniu autorskim – dramat Żeromskiego – *Różę*. W ten sposób uczczono 60. rocznicę odzyskania niepodległości. Trzeba w tym miejscu podkreślić, iż w powojennej Polsce *Róża* cieszyła się umiarkowanym powodzeniem. Spośród ważniejszych jej premier warto wymienić: inscenizację Ireny Babel w Teatrze Klasycznym w Warszawie (premiera 30.05.1964), Andrzeja Witkowskiego w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu (premiera 10.01.1968), Aleksandra Strokowskiego w Teatrze w Wałbrzychu (premiera 1954 rok)⁶⁷. „Ile premier *Róży* tyle odrębnych adaptacji”⁶⁸ – pisano przed

⁶² L. Kruczkowski, „*Grzech*” na scenie kieleckiej, „*Słowo Ludu*” 1952, nr 38, s. 6.

⁶³ Zob. M. Markowski, *Potrzebna i udana premiera*, „*Życie Radomskie*” 1951, nr 33, s. 5.

⁶⁴ B. Bartoszewicz, *Sztuka, która jest oskarżeniem*, „*Słowo Ludu*” 1952, nr 47, s. 8.

⁶⁵ Wó. [Z. Wójcikowski], *Przed 50 przedstawieniem „Grzechu”*, „*Życie Radomskie*” 1952, nr 34, s. 4.

⁶⁶ *Almanach Sceny Polskiej 1966/67*, pod red. E. Csató, Warszawa 1968, s. 97.

⁶⁷ T. Wiącek, („*Róża*”, „*Przemiany*” 1978, nr 10, s. 23) przypomniał je w artykule zapowiadającym premierę kieleckiej *Róży*.

⁶⁸ Jaszcz [J. A. Szczepański], „*Róża*” w Kielcach, „*Perspektywy*” 1979, nr 13, s. 27.

laty. „Inna była więc pierwsza *Róża* Teatru Polskiego, *Róża* Horzycy i Schillera, a inne – już w Polsce Ludowej”⁶⁹. Rzeczywiście, Irena Babel, wystawiając *Różę*, zastosowała konwencję oniryczną; w jej przedstawieniu to, co dzieje się na scenie, jest snem Czarownica, czekającego w celi na wyrok śmierci. Witkowski natomiast wyeksponował przede wszystkim sceny przesłuchania w carskiej Ochranie. W kieleckiej *Róży* pojawił się zarówno plan realistyczny (akty I i III), jak i wizyjny (akt II). Czarowic w interpretacji Jacka Stramy wędrował po Polsce, był w więzieniu, w carskiej Ochranie, na wiecu robotniczym, na wsi, wreszcie na balu. Spektakl na ogół przyjęto przychylnie; Mijas wyznał nawet, że jest on „jednorodny, klarowny i szlachetny estetycznie”⁷⁰. Najwięcej pochwał otrzymali: reżyser (Henryk Giżycki), scenograf (Józef Napiórkowski) oraz choreograf (Danuta Spólnicka). Pierwszy ujął krytyków tym, iż doskonale poradził sobie z niesceniczością dramatu, zespolił w jedno szereg luźno związanych ze sobą scen, „[...] potraktował utwór Żeromskiego – by przytoczyć myśl Jerzego Bajdora – z całą uwagą i rzetelnością”⁷¹.

Scenografa komplementowano za oszczędne dekoracje, panią choreograf cytowany już Mijas nazwał „sprzymierzeńcem reżysera”⁷². Zdecydowanie gorzej wypadł kompozytor – Zbigniew Jaremko; zaproponowaną przez niego oprawę muzyczną komentowano tak: „On jedyny [kompozytor – A. W.] wyszedł z założenia, że widz w niczym się tu nie połapie, trzeba mu zatem »zilustrować« muzyczne treści i przeżycia na kształt słuchowiska dla przedszkolaków”⁷³. Grę aktorską uznano za poprawną; najwięcej zastrzeżeń w tym względzie zgłosił Roman Szydłowski. Czarowic w interpretacji Stramy wydał mu się „[...] jakby na jednym tonie”⁷⁴, a Anzelm, ożywiony przez Rafała Nowickiego, okazał się „histeryczny”⁷⁵. Relację o jedynym – jak dotychczas – przedstawieniu *Róży* w Teatrze im. Stefana Żeromskiego w Kielcach zakończmy jednak głosem przychylnym, brzmiałym optymistycznie: „Kielecka *Róża* jest pięknym nokturnem, panoramą dziejów, krzykiem przestrogi, jak łatwo stare, wygodne błędy zarastają błoną podłości”⁷⁶. W sezonie 1978/79 *Róża* miała 35 przedstawień, obejrzało ją ponad 11 tysięcy widzów. Spektakl dogrywano także w następnym sezonie, jednak już ze znacznie mniejszym powodzeniem wśród publiczności (3 przedstawienia, 1.433 oglądających).

Omawiany teatr wystawiał nie tylko dramatyczne utwory swego patrona, ale także adaptował dwa teksty epickie – *Przedwiośnie* oraz *Wierną rzekę*. Żeromskiego

⁶⁹ Tamże.

⁷⁰ S. Mijas, „Śmieszna polska nęcza”, „Słowo Ludu. Magazyn Niedzielnny” 1978, nr 260, s. 5.

⁷¹ J. Bajdor, *Rzecz o polskiej doli*, „Teatr” 1979, nr 1, s. 10.

⁷² S. Mijas, „Śmieszna polska nęcza”..., s. 5.

⁷³ Tamże.

⁷⁴ R. Szydłowski, *Przybył żywy teatr*, „Trybuna Ludu” 1979, nr 78, s. 6.

⁷⁵ Tamże.

⁷⁶ J. Jarosz, *Róża*, „Przemiany” 1979, nr 2, s. 24.

powieść polityczną pokazano 20.10.1968, w 50. rocznicę odzyskania niepodległości. Spektakl miał także uświetnić obchody ćwierćwiecza istnienia Polski Ludowej (taką samą rolę spełniła wystawiona kilka miesięcy później, dokładnie 19.02.1969, *Warszawianka* Wyspiańskiego). Podczas plenum PZPR, w grudniu 1967 roku, ówczesny dyrektor teatru, Grywałd, mówił z rozgoryczeniem, iż partia stawia kierowanej przez niego placówce zbyt wygórowane wymagania: oczekuje aż dwunastu premier rocznie, repertuaru rozrywkowego lub korespondującego z kanonem lektur szkolnych, wreszcie uwzględniania kalendarza rocznic⁷⁷. Na obchody 25-lecia PRL wybrano *Przedwiośnie*, gdyż – jak argumentowano – dzieło to „[...] podnosi ideały patriotyczne, równocześnie atakuje kapitalistyczny porządek”⁷⁸. Spośród wielu dostępnych opracowań scenicznych (Jerzego Adamskiego, Danuty Szymańskiej, Jerzego Zegalskiego, Andrzeja Witkowskiego) wybrano adaptację Adamskiego. Reżyserii podjął się Andrzej Dobrowolski, scenografię opracował Jan Gółka, a w główną postać wcielił się Cezariusz Chrapkiewicz. Spektakl – co z nadzieją zapowiadał Wiącek – miał duże powodzenie u publiczności (grano go najpierw w Kielcach przy kompletach widowni, później w Radomiu; w sumie dano 69 przedstawień, przybyło 22.640 widzów), ale pod względem artystycznym był słaby.

Makowiecki pisał, iż widowisko mogłoby otrzymać tytuł *Mitość i rewolucja*, choć żaden z tych wątków nie został należycie potraktowany i rozwinięty. Rozczarowała go zwłaszcza scena wizyty Baryki na zebraniu socjalistów. Dał temu wyraz w słowach: „Cały jej sens został zamazany, bowiem towarzysze Lulka i on sam wyraźnie mają w tej krótkiej dyskusji rację i Cezary wychodzi z zebrania pokonany”⁷⁹. Gawlik, nie po raz pierwszy już oceniający kielecką interpretację sceniczną utworów Żeromskiego, także nie krył rozczarowania: „[...] Nie był to Żeromski, na jakiego w Kielcach czekamy, jakiego chcielibyśmy zobaczyć... [...] Tekst był tu z Żeromskiego, ale teatr – z Mniszkówny...”⁸⁰. Krytykom nie spodobała się realizacja wątku nawłockiego, uznali niemal jednogłośnie, że romans Cezarego z Laurą to istna „galopada akcji”⁸¹. Zdecydowanie przychylniej spojrzeli na wątek odeski, częściowo rozgrywany na scenie, częściowo zaś opowiadany przez dwóch narratorów oraz Seweryna Barykę (Bolesław Orski) i Jadwigę Barykową (Ludwika Śniadecka). Cezariusz Chrapkiewicz wypadł dobrze w roli młodego Baryki, aktor – by ponownie odwołać się do recenzji Makowieckiego – „[...] łączył młodzieńczą gwałtowność działania z refleksyjnością, świadczącą o dojrzewaniu świadomości

⁷⁷ Zob. A. Jachimczyk, *Życie kulturalne Kielc 1945–1975...*, s. 242.

⁷⁸ Tamże.

⁷⁹ A. Z. Makowiecki, „Przedwiośnie” w Radomiu, „Teatr” 1969, nr 14, s. 9.

⁸⁰ J. P. Gawlik, *Patron i jego „Przedwiośnie”*, „Słowo Ludu. Magazyn Niedzielnny” 1968, nr 472, s. 3.

⁸¹ A. Z. Makowiecki, „Przedwiośnie” w Radomiu..., s. 9.

społecznej bohatera”⁸². Podobną opinię wygłosił Gawlik, z tym wszakże zastrzeżeniem, iż nie najlepsze kreacje Janiny Mrazek (Laura Kościeniecka) oraz Jerzego Koczyńskiego (Władysław Barwicki) sprawiają, że gdy partnerują oni Baryce, ten wypada nieprzekonywająco. Ogólna ocena kieleckiego *Przedwiośnia* z pewnością nie zadowoliła jego twórców.

Jerzy Szymkowicz-Gombrowicz próbował usprawiedliwiać tę artystyczną porażkę teatru noszącego imię Żeromskiego. Broniąc *Przedwiośnia*, wysuwał następujące argumenty: epickie utwory autora *Syzyfowych prac* tracą na skutek czynności adaptacyjnych, wszelkie cięcia i skróty zubożają je, scena kielecka nie dysponuje odpowiednim zapleczem i środkami technicznymi, niezbędnymi do realizacji tego typu przedsięwzięć, aktorzy dobrze wywiązali się z powierzonych im zadań, nawet ci, kreujący role drugoplanowe i epizodyczne „[...] stworzyli szereg charakterystycznych postaci”⁸³. Spektakl – jak widać słaby – grano nie tylko w Kielcach (46 razy) i w Radomiu (23 razy), ale również w terenie (23 razy); łączna ilość widzów przybyłych na *Przedwiośnie* wyniosła 34.465.

19 maja 1970 roku na deskach teatru pojawiła się druga powieść Żeromskiego – *Wierna rzeka*. Można powiedzieć, iż mimo porażki, jaką okazało się *Przedwiośnie*, pracownicy teatru z ówczesnym dyrektorem Zdzisławem Grywałdem na czele, który dokonał adaptacji utworu o powstaniu styczniowym, postanowili raz jeszcze sprawdzić, czy proza Żeromskiego ma walory teatralne, czy nadaje się do inscenizacji. Z jedynej zachowanej recenzji (wyszła spod pióra cytowanego wielokrotnie Szymkowicza-Gombrowicza) wynika, iż przedstawienie było przeciętne. Grywałd stworzył dość dobrą adaptację; świetnie poradził sobie z udratyzowaniem tekstu narracyjnego, z przełożeniem języka epickiego na dialog, usunął – niestety – kluczową dla utworu scenę śmierci Olbromskiego. Grywałd – adaptator i reżyser w jednej osobie – z korzyścią dla spektaklu – wyeksponował zagadnienia polityczne i społeczne, a treści romansowe usunął na dalszy plan. O scenografii, generalnie poprawnej, Szymkowicz-Gombrowicz pisał trochę przekornie, zarzucając jej przesadną „ażurowość”⁸⁴. „Otwory w spalonych ścianach dworu – powiada recenzent – nie stanowiły bezpiecznej kryjówki dla rannego powstańca, a postacie były widoczne przez te otwory już przed wkroczeniem na scenę”⁸⁵. Szymkowicz-Gombrowicz dostrzegł w scenicznej wizji *Wiernej rzeki* nawet element komiczny, zauważył, iż Józef Odrowąż (zadowolająco kreowany przez Józefa Wiadernego), ciężko ranny, będący na skraju wyczerpania fizycznego, przemawiał głosem zbyt mocnym, zbyt stanowczym. Zainteresowanie *Wierną rzeką* było znaczne; spektakl

⁸² Tamże.

⁸³ J. Szymkowicz-Gombrowicz, „*Przedwiośnie*”, „*Życie Radomskie*” 1969, nr 97, nr 8.

⁸⁴ J. Szymkowicz-Gombrowicz, *Ilustracja do „Wiernej rzeki”*, „*Życie Radomskie*” 1970, nr 191, s. 6.

⁸⁵ Tamże.

wystawiany blisko 120 razy (66 razy w sezonie 1969/70, w następnym zaś 51 razy) łącznie obejrzało 35.774 widzów.

Jak wynika z powyższych rozważań, Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach w okresie powojennym, ściślej: do roku 1985, stosunkowo często prezentował utwory swego patrona, składając mu w ten sposób hołd. Łącznie – o czym już powiedzieliśmy – było 13 premier; pokazano 7 utworów Żeromskiego: 5 dramatów i 2 powieści. Przed laty Wiącek pisał, iż teatr kielecki świetnie wywiązuje się z roli popularyzatora twórczości swego patrona: „[...] mimo niektórych porażek artystycznych [...], zasługuje na uznanie za konsekwentne wprowadzanie do repertuaru utworów Żeromskiego i zmaganie się z kruchą materią sceniczną jego dramatów”⁸⁶.

Przez ostatnie ćwierćwiecze zainteresowanie twórczością patrona nie tylko zmalało, ale wręcz zanikło. Po trzeciej premierze *Sułkowskiego*, czyli od roku 1985, na kieleckiej scenie nie zaprezentowano ani jednego utworu Żeromskiego.

Trzeba jednak podkreślić, iż stale malejące zainteresowanie teatrów piarstwem tego twórcy to nie tyle tendencja lokalna, co wręcz ogólnopolska. Dorobek świętokrzyskiego twórcy w ostatnich latach jest praktycznie nieobecny na scenach krajowych. W latach 1986 – 1996 w Polsce odbyło się zaledwie 9 premier utworów Żeromskiego (między innymi w Teatrze im. Juliusza Osterwy w Gorzowie Wielkopolskim, gdzie wystawiono *Turonia* – premiera 29.11.1986, reżyseria Antoni Baniukiewicz oraz *Przepióreczkę* – premiera 10.05.1997, reżyseria Ryszard Major, w Teatrze im. Stefana Jaracza w Olsztynie, gdzie pokazano *Przedwiośnie* – premiera 31.03.1989, adaptacja i reżyseria Roman Kordziński, w Teatrze Polskim w Warszawie, gdzie wystawiono *Turonia* – premiera 18.10.1996, reżyseria Waldemar Śmigalsiewicz). Od sezonu 1997/98 teksty Żeromskiego nie są inscenizowane; moda na tego pisarza wyraźnie minęła.

Twórczość autora *Przepióreczki* często gościła w teatrach, gdy obchodzono ważne rocznice: stulecie narodzin pisarza (w sezonach 1963/64 oraz 1964/65 odbyło się 17 premier utworów Żeromskiego; Teatr Powszechny w Warszawie wystawił *Przedwiośnie* w reżyserii Adama Hanuszkiewicza, Teatr Narodowy pokazał *Przepióreczkę*, wyreżyserowaną przez Jerzego Golińskiego, Teatr Polski we Wrocławiu dał adaptację *Popiołów* w opracowaniu Jerzego Broszkiewicza, spektakl reżyserowała Maria Straszewska), 50. rocznicę jego śmierci (14.07.1974 roku w Teatrze Dramatycznym Miasta Stołecznego Warszawy odbyła się premiera *Sułkowskiego* Kazimierza Dejmka, 19.05.1975 roku Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie także wystawił *Sułkowskiego*, w reżyserii Jerzego Zegalskiego, 16.11.1974 roku Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach pokazał *Przedwiośnie* wyreżyserowane przez Zbigniewa Bogdańskiego) oraz półwiecze

⁸⁶ T. Wiącek, *Śmierć polskiego jakobina...*, s. 5.

odzyskania niepodległości (wówczas rekordy popularności było *Przedwiośnie*, pokazano je między innymi w Kielcach, w Teatrze im. Wilama Horzycy w Toruniu, w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku, w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi, w Teatrze Polskim w Poznaniu oraz w Teatrze Współczesnym im. Edmunda Wiercińskiego we Wrocławiu; zainteresowaniem cieszyła się również *Róża*, wystawiona m.in. w Teatrze Ludowym w Krakowie, Teatrze Współczesnym im. Edmunda Wiercińskiego we Wrocławiu).

Wydaje się, iż w porównaniu do innych ośrodków (na przykład teatru opolskiego czy Teatru im. Juliusza Osterwy w Lublinie, gdzie w analizowanym okresie były po 4 premiery utworów Żeromskiego, w Opolu pokazano *Grzech* – premiera 12.07.1952, *Sułkowskiego* – premiera 14.05.1960, *Przepióreczkę* – premiera 22.02.1964 oraz *Przedwiośnie* – premiera 23.01.1975⁸⁷; w Lublinie z kolei wystawiono *Sułkowskiego* – premiera 19.10.1960, *Przepióreczkę* – premiera 6.12.1961, *Grzech* – premiera 5.10.1963, *Wierną rzekę* – premiera 20.04.1968) zaangażowanie kieleckiego przybytku Melpomeny w popularyzację dzieł swego patrona jest znaczne, ważne, a może nawet imponujące.

⁸⁷ Zob. P. Obrączka, *Utwory Stefana Żeromskiego na scenie teatru opolskiego (1945–2005)*, „Kwartalnik Opolski” 2007, nr 1, s. 199-206.

Wykaz premier utworów Żeromskiego w kieleckim teatrze jego imienia (1945–2010)⁸⁸

Lp.	Sezon artystyczny	Tytuł sztuki	Reżyser	Główna obsada	Data premiery	Ilość przedstawień	Ilość widzów	Uwagi
1	1951/52	<i>Grzech</i>	Jamina Orszaska-Lukasiewicz	<i>Henryk Jaskrowicz</i> – Stanisław Sliwiński, <i>Anna Jaskrowiczówna</i> – Krystyna Wodnicka, <i>Witold Bukorczak</i> – Krystyn Wojcik, <i>Zofia Parmen</i> – Hanna Maikowska, <i>Wanda Ogrodzka</i> – Julia Żabińska	14.12.1951			
2	1954/55	<i>Uciekla mi przepióreczka</i>	Irena Byrska	<i>Smugonii</i> – Bohdan Czechak, Bolesław Orski, <i>Dorota Smugoniotu</i> – Barbata Walikówna, <i>Przełęcki</i> – Józef Zbiróg, <i>Księżniczka Sieniawianka</i> – Anna Przysiecka, Henryka Rodkiewicz	2.04.1955			
3	1961/62	<i>Sułkowski</i>	Zbigniew Stok	<i>Sułkowski</i> – Andrzej Głoskowski, <i>Zawilec</i> – Jerzy Wasiuczyński, <i>Księżniczka Gonzaga</i> – Irena Malarczyk, <i>Boś</i> – Zenon Jakubiec, <i>d. Antinagues</i> – Krzysztof Wieczorek	14.01.1962	28 (w Radomiu) 43 (w Kielcach) 7 (w terenie)	14.372 16.117 3945	

⁸⁸ Opracowano na podstawie: G. Cuper, *Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach 1944/45–1994/95. Zestawienie bibliograficzne. Premier, Obsady, Recenzje, Kielce 1995; Almanach Sceny Polskiej, Warszawa 1963–1993.*

Lp.	Sezon artystyczny	Tytuł sztuki	Reżyser	Główna obsada	Data premiery	Ilość przedstawień	Ilość widzów	Uwagi
4	1964/65	<i>Uciekla mi przepióreczka</i>	Andrzej Dobrowolski	<i>Smużoni</i> – Władysław Bułka, <i>Dorota Smużonowa</i> – Nina Skotuba, <i>Przełęcki</i> – Zygmunt Wiaderny, <i>Księżniczka Sieniawianka</i> – Eleonora Sowińska	24.10.1964	54 (w Kielcach) 20 (w Radomiu) 28 (w terenie)	16.702 9.125 19.192	
5	1966/67	<i>Grzech</i>	Andrzej Dobrowolski	<i>Henryk Jaskrowicz</i> – Edmund Karasiński, <i>Anna Jaskrowiczówna</i> – Janina Ultras, <i>Witold Bulkowicz</i> – Andrzej Salawa, <i>Zofia Parmen</i> – Jadwiga Gibczyńska, <i>Wanda Ogrodzka</i> – Irena Malarczyk	14.05.1967	30 (w siedzibie) 18 (w terenie)	3.667 6.016	
6	1968/69	<i>Przedciotność</i>	adap. Jerzy Adamski, reż. Andrzej Dobrowolski	<i>Cezary Baryka</i> – Cezariusz Chrapkiewicz, <i>Severyn Baryka</i> – Bolesław Orski, <i>Jadwiga Barykówna</i> – Ludwika Sniadecka, <i>Laura Koscienczka</i> – Janina Mrazek, <i>Karolina Szarłatowiczówna</i> – Liliana Brzezińska, <i>Hipolit Wiadrowski</i> – Zygmunt Wiaderny, <i>Lulek</i> – Władysław Bułka	20.10.1968	46 (w Kielcach) 23 (w Radomiu) 23 (w terenie)	16.488 6.152 11.825	

Lp.	Sezon artystyczny	Tytuł sztuki	Reżyser	Główna obsada	Data premiery	Ilość przedstawień	Ilość widzów	Uwagi
7	1969/70	<i>Wierna rzeka</i>	adap. i reż. Zdzisław Grywałd	<i>Józef Odrowąż</i> – Zygmunt Wiaderny, <i>Salomea Brynicka</i> – Janina Utrata, <i>Szczepan</i> – Edmund Karasiński, <i>Księżna Odrowążówna</i> – Stanisława Orska, <i>Hubert Olbromski</i> – Jerzy Koczyński	19.05.1970	21 (w Kielcach) 14 (w Radomiu) 11 (w terenie)	7.548 6.112 3.446	Spektakl dogrywany w sezonie 1970/71 (51 przedstawień, 18668 widzów)
8	1970/71	<i>Turoń</i>	reż. Ryszard Smożewski	<i>Szela</i> – Włodzimierz Saar (gościnnie), Stanisław Moskalewicz, <i>Krzysztof Cedro</i> – Bolesław Orski, <i>Rafał Olbromski</i> – Stanisław Kamiński, <i>Chudy</i> – Zbigniew Plato	2.10.1970	23 (w Kielcach) 14 (w Radomiu)	7.943 6.966	
9	1973/74	<i>Uciekła mi przepióreczka</i>	reż. Andrzej Dobrowolski	<i>Smugoni</i> – Zdzisław Nowicki, <i>Dorota Smugoniowa</i> – Anna Skaros, <i>Przełęczki</i> – Cezariusz Chrapkiewicz, <i>Księżniczka Sieniawianka</i> – Maria Kubicka	16.11.1973	61	17.870	Spektakl dogrywany w sezonie 1974/75 (2 przedstawienia, 468 widzów), w sezonie 1975/76 (11 przedstawień, 3.658 widzów)

Lp.	Sezon artystyczny	Tytuł sztuki	Reżyser	Główna obsada	Data premiery	Ilość przedstawień	Ilość widzów	Uwagi
10	1974/75	<i>Sułkowski</i>	reż. Ryszard Krzyszczcha	<i>Sułkowski</i> – Cezariusz Chrapkiewicz, <i>Zawilec</i> – Edward Kuszta, <i>Księżniczka Gonzaga</i> – Danuta Jamroz, <i>Boś</i> – Bogdan Budziszewski, <i>d'Antraigues</i> – Zdzisław Nowicki	16.11.1974	47	16.170	
11	1978/79	<i>Róża</i>	adap. Andrzej Ochalski, reż. Henryk Giżycki	<i>Czarownic</i> – Jacek Strama, <i>Kryształna, Żalobnica</i> – Jadwiga Lesiak, Regina Redlińska, <i>Oset, Chochot</i> – Edward Kuszta, <i>Naczelnik</i> – Henryk Giżycki	12.11.1978			Spektakl dogrywany w sezonie 1979/80 (3 przedstawienia, 1433 widzów)
12	1984/85	<i>Turoń</i>	reż. Bogdan Augustyniak	<i>Szela</i> – Edward Kuszta, <i>Krzysztof Cedro</i> – Zenon Kaczanowski, <i>Rafit Olbromski</i> – Bogdan Budziszewski, <i>Chudy</i> – Tadeusz Oleśniński	14.10.1984			Spektakl dogrywany w sezonie 1985/86 (10 przedstawień, 2900 widzów)
13	1985/86	<i>Sułkowski</i>	reż. Bogdan Augustyniak	<i>Sułkowski</i> – Jerzy Kaczmarowski, <i>Zawilec</i> – Krzysztof Pietrykowski, <i>Księżniczka Gonzaga</i> – Renata Tukalska, <i>Boś</i> – Sławomir Holland, <i>d'Antraigues</i> – Józef Józefczyk	16.11.1985	30	10.377	



Tadeusz Pruszkowski, Portret dziewczyny, 1902



August Macke, Portret Franza Marca, 1910

NOTY O AUTORACH

MARCIN BAJKO, dr, asystent w Katedrze Badań Filologicznych „Wschód – Zachód” w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Zainteresowania badawcze: dzieła epoki romantyzmu oraz Młodej Polski. Autor studiów: *Symbolika ognia w „Śnie srebrnym Salomei” Juliusza Słowackiego; Obraz Greka w powieściach „bałkańskich” Tomasza Teodora Jeża. Rekonesans; Anielskie upiory. Ukraińskie wierzenia ludowe w „Marii” Antoniego Malczewskiego; Nacjonalizm i kosmopolityzm. Tadeusza Micińskiego walka o Polskę*. Napisał doktorat o twórczości Tadeusza Micińskiego. Edytor jego polemicznego pisma *Walka o Chrystusa* (1911), wydanego po stu latach (Białystok 2011). Autor monografii: *Heroiczna Apokalipsa. W kręgu idei i wyobraźni Tadeusza Micińskiego* (Białystok 2012). Tom ten został wyróżniony w Konkursie o Nagrodę Konrada i Marty Górskich (w edycji za lata 2011–2012). Wydał ostatnio monografię: *„Sny niezwykle o Polsce i o Europie”. Diagnoza kultury w pismach Tadeusza Micińskiego u progu Pierwszej Wojny Światowej* (Kraków 2015).

GRZEGORZ CZERWIŃSKI, dr, literaturoznawca, pracownik Katedry Badań Filologicznych „Wschód – Zachód” na Uniwersytecie w Białymstoku, były współpracownik Universiteit Gent w Gandawie (Belgia). Doktorat obronił na Uniwersytecie Gdańskim pod kierunkiem prof. Małgorzaty Czerwińskiej. Autor monografii: *Po rozpadzie świata. O przestrzeni artystycznej w prozie Włodzimierza Odojewskiego* (Gdańsk 2011). Wydał tom *Sprawozdania z podróży muftiego Jakuba Szynkiewicza. Źródła, omówienie, interpretacja* (Białystok 2013); zredagował i poprzedził wstępem *Wspomnienia, utwory poetyckie, eseje Stanisława Kryczyńskiego* (Białystok 2014) oraz *Podróże do serca islamu. Antologię międzywojennego reportażu polskich Tatarów* (Białystok 2014). Sekretarz Redakcji Naukowej Serii Wydawniczej „Colloquia Orientalia Białostocensia”.

MARCIN DZIKOWSKI, mgr, doktorant i współpracownik Zakładu Literatury i Kultury Drugiej Połowy XIX Wieku w Instytucie Literatury Polskiej Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Autor artykułów: *Wartości, wybory, parafrazy – Jeremiasz Karola Wojtyły* (2005), *Lekcja Morsztyna* (2006), *„Cienie” Stefana Żeromskiego wobec modernizmu polskiego. Hipoteza i kilka uwag* (2007), *„Zapomnienie” Stefana Żeromskiego w świetle pierwszych recenzji prasowych* (2007), *Wykorzystanie elementów fenomenologicznej koncepcji dzieła literackiego Romana Ingardena na lekcjach języka polskiego w liceum. Propozycja* (2008), *Biel i czerń. Polaryzacja świata w dramacie*

Bogusławy Mańkowskiej „Przed ślubem i po ślubie, czyli dwa prądy naszego społeczeństwa” (2010), jak również *Dorastanie do narodu. „Syzyfowe prace” – „Przedwiośnie”* (2010).

ELŻBIETA FELIKSIAK, (1937–2015), prof. zw. dr hab. Kariera naukowa: polonistka i germanistka (UW 1963, 1966); do 1968 roku polonistka UW; lata 1975–2010 polonistka białostocka (1984/85 też germanistka KUL): założycielka i kierownik Zakładu Teorii i Antropologii Literatury (1991–2010), przew. RN (1993–1999); dyr. IFP (2002–2005). Wypromowała 7 doktorów. Zainteresowania badawcze: literatura XIX i XX wieku w kontekście hermeneutyki filozoficznej i antropologii kultury. Autorka i współautorka ponad 20 książek (w tym nauk. edycji źródeł i przekładów: *Budowanie w przestrzeni sporu. Ethos literatury w sytuacji kryzysu europejskiego pluralizmu: Tomasz Mann – Tadeusz Konwicki – Erica Pedretti* (Warszawa 1990); „*Maria*” Antoniego Malczewskiego (Białystok 1997); *Poezja i myśl. Studia o Norwidzie* (Lublin 2001); H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki* (tłum. i wstęp, Warszawa 1978). Organizatorka badań dotyczących Kresów RP; inicjatorka i red. nacz. serii: „Biblioteka Pamięci i Myśli” (1991–2002), „Komparatystyka” (2000–2010), „Poetyka i Horyzonty Tradycji” (2004–2008); prezes Białostockiego Oddziału Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza (1989–2008); członkini Stowarzyszenia Tłumaczy Polskich. Laureatka wielu nagród i odznaczeń: Krzyż Komandorski Orderu „Polonia Restituta” (III klasa) przyznany dekretem Prezydenta RP na Uchodźstwie (styczeń 1990), Srebrna Odznaka „Zasłużony Białostoczczyźnie” (1989). Uchwałą Rady Senatu otrzymała także tytuł „Zasłużony dla Uniwersytetu” (2008), a 30 marca 2011 roku – Medal Uniwersytetu w Białymstoku. W 2012 roku została zaś laureatką Nagrody Literackiej im. Franciszka Karpińskiego za wybitne i rozległe badania nad kulturą polską na dawnych Kresach Wschodnich RP oraz za kultywowanie chrześcijańskiego etosu w badaniach nad literaturą XIX i XX wieku. Sumą dokonań badawczych Elżbiety Feliksiak jest tom: *Antropologia literatury – interpretacje i studia* (Kraków 2014). Zmarła 15 stycznia 2015 r.

URSZULA GÓRSKA, dr, pracownik Pracowni Literatury Modernizmu w Europie Środkowo-Wschodniej w Zakładzie Literatury i Kultury Drugiej Połowy XIX Wieku w Instytucie Literatury Polskiej Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Pracę doktorską na temat bohatera środkowoeuropejskiego w literaturze galicyjskiej lat 1864–1914 obroniła w 2010 roku na Uniwersytecie Warszawskim. W 2007 roku była na półrocznym stypendium na Uniwersytecie Karla Eberharda w Tybindze. Autorka artykułów: *Europa Środkowa na rozdrożu* (2008) oraz *W poszukiwaniu tożsamości środkowoeuropejskiej: pisarki monarchii habsburskiej lat 1864–1918. Projekt badań* (2013). Wydała książkę: *W poszukiwaniu tożsamości Europy*

Środkowej. *Przypadek bohatera galicyjskiego* (Warszawa 2012). Obecnie przygotowuje pracę habilitacyjną na temat pisarek monarchii habsburskiej.

EDWARD JAKIEL, dr hab., prof. UG, założyciel i kierownik Pracowni Badań nad Biblią i Religią w Literaturze Polskiej XIX i Początku XX wieku, przekształconej w Pracownię Badań nad Biblią w Literaturze Polskiej i Polskim Filmie Uniwersytetu Gdańskiego. Organizator sesji naukowych na temat Biblii i apokryfów literaturze polskiej. Specjalista w zakresie literatury okresu Młodej Polski. Prowadzi badania nad obecnością Biblii w literaturze polskiej, problematyką religijną w literaturze polskiej XIX i XX wieku, a także religijną literaturą użytkową. Autor licznych publikacji, w tym książek: *Młodopolskie portrety biblijne. Wybrane zagadnienia i kreacje* (Gdańsk 2007), *Edward Miłkowski w poszukiwaniu modernistycznej tożsamości* (Gdańsk 2009), *W służbie katechezy. Teksty literackie w periodykach religijnych 1890–1918 w kontekście Młodej Polski* (Gdańsk 2010). Zredagował następujące tomy z J. Mosakowskim: *Biblia w literaturze polskiej. Romantyzm – Pozytywizm – Młoda Polska* (Gdańsk 2013), *Biblia w literaturze polskiej. Romantyzm – Pozytywizm – Młoda Polska. Stary Testament* (Gdańsk 2014). Członek Stowarzyszenia imienia Romana Brandstaettera i Towarzystwa Miłośników Języka Polskiego.

ANNA JANICKA, dr, adiunkt w Zakładzie Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Zainteresowania badawcze: literatura polska II połowy XIX wieku, twórczość Gabrieli Zapolskiej. Autorka m.in. studiów: *Figury tożsamości. O języku bohaterek w prozie Gabrieli Zapolskiej* (1998); „Z punktu widzenia Małgosi”. *Faust i kobiety* (2001), a także *Krasiński postyczeniowy. Przypadek młodych pozytywistów* (2011). Wydała książkę: *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki* (Białystok 2013). Współredaktorka tomu: *Pogranicza, cezury, zmierzchy Czesława Miłosza* (Białystok 2012). Ostatnio zredagowała książkę Marka Szladowskiego *(Bez)senna egzystencja. Starość Józefa Ignacego Kraszewskiego* (Białystok 2012), tomy *Pogranicza, Kresy, Wschód a idee Europy* (T. I-II, Białystok 2013), a także T. I *Pism rozproszonych i zarzuconych Aliny Kowalczykowej* (Białystok 2014). Odznaczona medalem Komisji Edukacji Narodowej.

KRZYSZTOF JAWORSKI, dr, poeta, prozaik, dramaturg, historyk literatury, pracownik Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach. Jego utwory ukazywały się w czasopismach takich jak: „bruLion”, „Twórczość” oraz „Dialog”. Publikacje naukowe: *Bruno Jasiński w sowieckim więzieniu. Aresztowanie, wyrok, śmierć* (Kielce 1995), *Bruno Jasiński w Paryżu (1925–1929)* (Kielce 2003), jak również *Dandys. Słowo o Brunonie Jasińskim* (Warszawa 2009). Redaktor książek: (wraz z B. Utkowską) *Literatura i życie artystyczne XIX i XX wieku. Prace ofiarowane profesorowi Zdzisławowi Jerzemu Adamczykowi w roku Jubileuszu* (Kielce

2006) oraz (z P. Rosińskim) *Między retoryką manifestów a nowoczesnością. Literatura, sztuka, film* (Kielce 2011). Autor dziesięciu tomów poetyckich, w tym: *Wiersze (1988–1992)* (Warszawa – Kraków 1992), *Dusze monet* (Wrocław 2007) i *Byłem* (Wrocław 2014). Na jego dorobek literacki składają się też następujące utwory prozatorskie: *Pod prąd* (Warszawa 1999), *Batalion misiów i inne opowiadania* (Białystok 2001), *Warzywniak i inne opowiadania* (Wrocław 2009) oraz *Do szpiku kości. Ostatnia powieść awangardowa* (Wrocław 2013).

ANNA KALINOWSKA, dr, adiunkt w Zakładzie Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Zainteresowania badawcze: poezja okresu przełomu XIX i XX wieku oraz literatura polska dla dzieci i młodzieży. Autorka wielu artykułów, w tym: *Baśń i legenda w „małej” prozie „wielkich” kresowianek (przykład Orzeszkowej i Rodziewiczówny)* (2006), *Wacław Iwaniuk – chory na Polskę poeta Lubelszczyzny* (2006) oraz *Mit narodowy w poezji czasopism lubelskich na początku XX wieku (przykład 1915)* (2011).

KATARZYNA KARPACZ, mgr, doktorantka w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Absolwentka białostockiej polonistyki. Współorganizatorka Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Stefan Żeromski i tradycje inteligencji polskiej. Idee – estetyka – język” (2011), Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Pogranicza, kresy, wschód a idee Europy” (2011) oraz Jubileuszowej Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Józef Ignacy Kraszewski 1812–2012. Pisarz – Myśliciel – Autorytet” (2012). Autorka następujących artykułów: *Ponowoczesne dialogi ze śmiercią. Sonet 73 Szekspira w filmie »Pora umierać« Doroty Kędzierzawskiej; Miłość, która przynosi śmierć. Kobieta i Bóg w hymnie „Salome” Jana Kasprowicza*. Zainteresowania badawcze: literatura Młodej Polski.

SYLWIA KARPOWICZ-SŁOWIKOWSKA, dr, adiunkt w Katedrze Historii Literatury Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Autorka rozprawy *„Kwestia niemiecka” w publicystyce Bolesława Prusa* (Gdańsk 2011). Współredaktorka dwóch tomów zbiorowych: (z Tadeuszem Linknerem) *Teka różnaitości z wieku nie tylko XIX. Prace ofiarowane profesorowi Janowi Dacie z okazji siedemdziesiątej rocznicy urodzin* (Gdańsk 2011) oraz (wraz z Elżbietą Mikiciuk) *Taniec w literaturze polskiej XIX i XX wieku* (Gdańsk 2012). Zajmuje się literaturą 2. połowy XIX wieku.

ZBIGNIEW KAŻMIERCZYK, dr hab., prof. UG, adiunkt w Katedrze Historii Literatury w Instytucie Filologii Polskiej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego; literaturoznawca, autor ponad pięćdziesięciu artykułów, publikowanych na łamach czasopism („Tytuł”, „Slavia”, „Res Philologica”, „Ruch Literacki”,

„Teksty Drugie”). Zainteresowania badawcze: historia literatury polskiej doby romantyzmu, przewartościowania tradycji romantycznej w literaturze epok późniejszych, przede wszystkim w twórczości Czesława Miłosza. Autor książek: *Dzieło demiurga. Zapis gnostyckiego doświadczenia egzystencji we wczesnej poezji Czesława Miłosza* (Gdańsk 2011) oraz *Słowiańska psychomachia Mickiewicza* (Gdańsk 2012).

WITOLD KOŁBUK, prof. dr hab., kierownik Katedry Kultury Bizantyńsko-Słowiańskiej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Zainteresowania badawcze: geografia historyczna Kościoła katolickiego w Polsce; kultura bizantyjsko-słowiańska; historia Europy Wschodniej oraz nauki humanistyczno-społeczne i polityka gospodarcza. Współredaktor (z A. Nowackim i L. Puszakiem) tomu *Między wschodem a zachodem. Z dziejów kultury pogranicza polsko-wschodniosłowiańskiego* (Lublin 2010). Autor następujących publikacji książkowych: *Duchowieństwo unickie w Królestwie Polskim. 1835–1875* (Lublin 1992), *Kościół wschodnie na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej 1772–1914* (Lublin 1992), *Kościół wschodnie w Rzeczypospolitej około 1772 roku. Struktury administracyjne* (Lublin 1998), jak również *Cerkiew prawosławna w Polsce międzywojennej* (Lublin 2013).

ADRIAN KOŁTONIAK, dr, rozprawę doktorską *Oblicze literackie „Tygodnika Ilustrowanego” w latach 1898–1907*, napisaną pod kierunkiem prof. UG Jana Daty, obronił w 2010 roku na Uniwersytecie Gdańskim. Autor publikacji: *Recepcja twórczości Zygmunta Krasińskiego w „Tygodniku Ilustrowanym” w latach 1898–1907* (2014). Obecnie pracuje w Gdańskim Uniwersytecie Medycznym jako lektor języka polskiego.

GRAŻYNA LEGUTKO, dr hab. prof. UJK, pracownik Zakładu Historii Literatury do 1918 roku w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach. Zainteresowania badawcze: szeroko pojęta narracja modernistyczna, kwestie dotyczące europeizacji kultury młodopolskiej oraz problematyki *sacrum* (motywy biblijne) i *profanum* (wątki erotyczne) w literaturze przełomu wieków, a także zagadnienia rewolucyjno-niepodległościowe w publicystyce polskiej z lat 1898–1926. Interesują ją ponadto modernistyczne mity i mityzacje, wyznaczniki literatury popularnej, związki polityki historycznej z literaturą oraz małe prozy pozytywistyczne. Wybrane publikacje książkowe: *Zenon Przesmycki (Miriam) – propagator literatury europejskiej* (Kielce 2000), *Niespokojny płomień. Życie i twórczość Gustawa Daniłowskiego* (Kielce 2011), jak też *Od metafizyki do egzystencji. Wokół tematów i postaci literatury polskiej przełomu XIX i XX wieku* (Kielce 2014). Redaktorka tomów: *Zbliżenia. Portrety białostockich pisarzy* (Białystok 1990), I. Sadowska, *Wśród obcych i wśród swoich. Wacława Sieroszewskiego portret wielokrotny* (Kielce 2007) oraz *też, Od Witkacego do Jana Pawła II. Itineraria literackie* (Kielce 2008). Zajmuje się

ponadto pracami edytorskimi – opracowała i ogłosiła w druku listy Z. Przesmyckiego (Miriamy) do: E. Jelinka, J. Żuławskiego, Z. Lubicz-Zaleskiego; wzajemną korespondencję Miriamy i Z. Sarneckiego; listy G. Daniłowskiego do S. Żeromskiego oraz paryskie teatralia S. Wyspiańskiego.

TADEUSZ LINKNER, prof. zw. dr hab., historyk literatury, publicysta i działacz społeczny, pracownik Katedry Historii Literatury na Wydziale Filologicznym Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Zainteresowania badawcze: literatura Młodej Polski, mitologia słowiańska w literaturze, tematyka regionalna (kaszubska, kociewska i borowiacka), krytyka literacka i edytorstwo. Jest autorem blisko trzydziestu książek – w tym 11 autorskich [wśród nich choćby: *Mitologia słowiańska w literaturze Młodej Polski* (Gdańsk 1991), *Heroiczna biografia Remusa. W zwierciadle mitu i kaszubskich wierzeń* (Gdańsk 1996) oraz *W romantycznym kręgu słowiańskich wierzeń. Trentowski, Mickiewicz, Słowacki, Budzyński, Kraszewski* (Gdańsk 2014)], pod redakcją [jak choćby: (wraz z K. Eremus) *Całe miasto dysze oburzeniem... Skandal w literaturze XIX i XX wieku* (Gdańsk 2012), (z E. Mendalą-Kwoczek i B. Pestką-Grzybowską) *Konfrontacje literackie i językowe* (Poznań 2013) oraz (z K. Eremus) *Do ostatniego lokaja... W kręgu rodziny i znajomych* (Gdańsk 2013)] i innych. Ponadto opublikował blisko 300 artykułów, szkiców i recenzji w książkach posesyjnych, periodykach naukowych, czasopismach; nie licząc ponad 200 recenzji i tekstów w prasie codziennej oraz lokalnej. Jest ekspertem z ramienia MEN w kwestii mianowania i dyplomowania nauczycieli oraz „rzeczoznawcą do spraw podręczników przeznaczonych do kształcenia ogólnego w zakresie języka kaszubskiego”. W 1998 roku otrzymał z inicjatywy poznańskiego „Nurtu” Nagrodę Funduszu Literatury Polskiej.

JAROSŁAW ŁAWSKI, prof. zw., badacz wyobraźni poetyckiej, twórca Katedry Badań Filologicznych „Wschód-Zachód” na Uniwersytecie w Białymstoku. Zainteresowania: literatura polska i powszechna od XVIII do XXI wieku, przemiany wyobraźni, faustyzm i bizantyzm w literaturze, romantyzm, modernizm, poezja Cz. Miłosa. Redaktor naczelny Naukowych Serii Wydawniczych „Czarny Romantyzm”, „Przełomy/Pogranicza”, „Colloquia Orientalia Bialostocensia”. Napisał między innymi: *Wyobrażenia lucyferyczna. Szkice o poemacie Tadeusza Micińskiego „Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni”* (1995), *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego* (2005), a także *Mickiewicz – Mit – Historia. Studia* (2010). Współredaktor tomów: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej* (t. I-II, 1999, 2001), *Pogranicza, cezury, zmierzy Czesława Miłosa* (2012), *Dramat w nowych ujęciach teoretycznych. Studia slawistyczne* (Białystok – Odessa 2014) Edytor *Horsztyńskiego Słowackiego* w serii „Biblioteki Narodowej”

(2009), polskich przekładów *Fausta* A. E. F. Klingemanna (2013) i *The Remembrances of a Polish Exile* A. A. Jakubowskiego (2013). Członek Komitetu Nauk o Literaturze PAN.

JOANNA MROWCEWICZ, mgr, doktorantka na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, współpracownik Instytutu Literatury Polskiej oraz Zakładu Literatury i Kultury Drugiej Połowy XIX wieku UW. Absolwentka Wydziału Polonistyki UW i UFR d'Études Slaves Université de Paris – Sorbonne (Paris IV), redaktorka pisma „Humanistyka XXI wieku. Rocznik doktorantów Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego”. Członkini Koła Literatury i Kultury Modernizmu UW. Interesuje się zapomnianymi obszarami europejskiego modernizmu. Lubi podróże (szczególnie do Włoch i Francji), rower i komiksy Charlesa M. Schulza. Autorka artykułów: *W cieniu wirującego stolika, czyli Reymont niezapisywany* (2011), *W dziedzinie „spoza”. Maupassant/Grabiński, czyli twórcy i ich wampiryzm* (2012) oraz *Między dwiema otchłaniami. Joris-Karl Huysmans „w drodze” od naturalizmu do naturalizmu mistycznego* (2012).

BOGUSŁAW MUCHA, prof. zw. dr hab., historyk literatury rosyjskiej, dyrektor Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach (Filia w Piotrkowie Trybunalskim) i kierownik tamtejszego Zakładu Literatury Powszechnej. Zainteresowania badawcze: historia literatury rosyjskiej, szczególnie I połowy XIX wieku. Zajmuje się również literaturą polską, ukraińską, białoruską i francuską. Jego prace naukowe poświęcone są ponadto problemom kultury rosyjskiej, polsko-rosyjskim związkom literackim, kulturalnym oraz politycznym. Autor licznych książek, w tym: *Michał Lermontow w literaturze polskiej lat 1841–1914* (Wrocław 1975), *Zarys literatury ukraińskiej i białoruskiej* (Piotrków Trybunalski 2000), jak również *Dawny Piotrków Trybunalski* (Kraków 2012). Redaktor tomu: *Pisarz i władza. (Od Awwakuma do Sołżenicyna). Praca zbiorowa* (Łódź 1994). Redaktor naukowy „Studiów Słowianoznawczych”. Otrzymał Złoty Krzyż Zasługi oraz Medal Komisji Edukacji Narodowej.

DANUTA MUCHA, dr hab., adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach (Filia w Piotrkowie Trybunalskim), nauczyciel akademicki, pisarka. Zainteresowania badawcze: historia literatury powszechnej, literatura dla dzieci i młodzieży oraz historia literatury polskiej XIX i XX wieku. Autorka książek: *Zapomniane lektury dla dzieci i młodzieży* (Łódź 2007), *Szkice z literatury powszechnej* (Łódź 2008), a także *Twórczość sceniczna Igora Sikiryciego* (Piotrków Trybunalski 2009). Twórczyni licznych tomów poezji: *Tylko sen* (Łódź 1996), *Cichy śpiew* (Włocławek 1998) i *Motyle słów* (Piotrków Trybunalski 2001) oraz książek dla dzieci: *Baśniowy świat w czterech porach roku* (Piotrków Try-

bunalski 2002), *Przebaczenie* (Piotrków Trybunalski 2004) oraz *Bajeczka do czytania jednym tchem przed snem* (Piotrków Trybunalski 2004). Jest również autorką przekładów z języka rosyjskiego i hiszpańskiego oraz blisko czterdziestu recenzji literackich na antenie Polskiego Radia w Łodzi. Członek Związku Literatów Polskich. Redaktor naczelna „Studiów Słowianoznawczych”. Ponadto zredagowała: *Styszę szept skrzydeł. Almanach Sekcji Twórczej Studenckiego Koła Polonistów* (Piotrków Trybunalski 2002), jak też *Twórczość poetycka i sceniczna Karoliny Kusek dla dzieci. Praca zbiorowa* (Łódź 2010). W 2008 roku została uhonorowana odznaką „Zasłużony dla Kultury Polskiej”.

EWA NAWROCKA, dr hab., profesor em. UG, kierownik Zakładu Teorii Literatury Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego, członkini Polskiego Towarzystwa Szekspirowskiego. Zainteresowania badawcze: romantyzm polski, jego związki z kulturą europejską, literatura Wybrzeża Gdańskiego, Szekspir i szekspiologia, teatrologia, krytyka literacka i teatralna. Jest autorką licznych prac poświęconych dramатовi, epistolografii romantycznej, recepcji Szekspira. Współredaktorka następujących tomów: (z A. Kubale) *Poetyka. Wybór materiałów* (Gdańsk 1997), *Czytanie Szekspira* (Gdańsk 2004), (wraz z W. Boleckim) *Literackie reprezentacje doświadczenia* (Warszawa 2007), *Fenomenologia i transgresje. Materiały konferencyjne* (Sopot 2009) oraz (z M. Żmudzką-Brodnicką, W. Płotką i J. Żerko) *Wokół problemów z interpretacją i historią* (Gdańsk 2011). Autorka książek: „*Noce i dnie*” Marii Dąbrowskiej (Warszawa 1992), *O opowiadaniach Brunona Schulza* (Gdańsk 1994), *Osoba w podróży. Podróże Marii Dąbrowskiej* (Gdańsk 2004).

MICHAŁ KAZIMIERZ NOWAK, mgr, doktorant w Instytucie Historii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zainteresowania badawcze: historia Wodzisławia. Napisał następujące książki: *Gmina Wodzisław* (Wodzisław 1998), *Z nurtem i pod prąd. 100 lat OSP Wodzisław na tle historii ruchu strażackiego w regionie* (Wodzisław 2004), a także *Łowiectwo na Ziemi Pińczowskiej. Karta z dziejów myślistwa polskiego. Cz. 1, 1815–1945* (Kraków 2011). Autor wielu artykułów: *Auschwitz: od chaosu do nowej kosmogonii* (2006) *Francja jako fenomen kształtujący polską tożsamość w pierwszych latach po odzyskaniu niepodległości* (2013) oraz *O metodologii badań nad dziejami łowiectwa w XIX i XX stuleciu* (2014). Publikuje swoje teksty, między innymi w „Przyjacielu Wodzisławia” oraz w „Więzi”.

MARIA JOLANTA OLSZEWSKA, prof. dr hab. Zatrudniona w Zakładzie Literatury i Kultury Drugiej Połowy XIX wieku Uniwersytetu Warszawskiego. Autorka licznych rozpraw poświęconych literaturze Pozytywizmu i Młodej Polski. Wydała książki: „*Tragedia chłopska*”. *Od W. L. Anczyca do K. H. Rostworowskiego*.

Tematyka – kompozycja – idee (Warszawa 2001), *Człowiek w świecie Wielkiej Wojny. Literatura polska z lat 1914–1919 wobec I wojny światowej. Wybrane zagadnienia* (Warszawa 2004), *Studenci z Królestwa Polskiego przed powstaniem styczniowym. (Głosa do „Lalki” Bolesława Prusa)* (Warszawa 2004), *W poszukiwaniu sensu. Szkice o literaturze polskiej XIX i XX wieku* (Warszawa 2005), *Słownictwo pism Stefana Żeromskiego (t. 10): W kręgu meteorologii i astronomii* (Kraków 2007), *Heroizm ludzkiego istnienia. W kręgu wybranych zagadnień etycznych w literaturze polskiej II połowy XIX i I połowy XX wieku. Szkice* (Warszawa 2008), *Drogi nadziei. Polska proza historyczna z lat 1876–1939 wobec kryzysu kultury* (Warszawa 2009).

JERZY PASZEK, prof. zw. em., wieloletni pracownik Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego w Katowicach. Znamca literatury okresu Młodej Polski, zwłaszcza twórczości Wacława Berenta i Stefana Żeromskiego (edycje *Próchna* i *Popiołów* w serii „Biblioteka Narodowa”), stylistyki, tekstologii i translatoologii. Autor książek: *Styl powieści Wacława Berenta* (Katowice 1976), *Sztuka aluzji literackiej. Żeromski – Berent – Joyce* (Katowice 1984), *Tekst i styl „Popiołów”* (Wrocław 1992), *Muchomorzy i zimowity. Kłacza i złącza powieści XX wieku* (Katowice 2003) oraz *M-szał słówek. Piątki, czyli 24 000 słów pięcioliterowych z przedłużeniem (i bez nich), tudzież 4000 haseł słownika trudniejszych wyrazów* (Katowice 2005).

MAŁGORZATA PIETRZAK, dr hab., pracownik Zakładu Bibliotekoznawstwa w Instytucie Informacji Naukowej i Studiów Bibliologicznych Uniwersytetu Warszawskiego. Literaturoznawczyni, specjalistka z zakresu retoryki praktycznej oraz wymowy. Prowadzi zajęcia z literatury, kultury słowa, emisji głosu. Przybliża problemy analityczne i wykonawcze tekstów, między innymi przemówień, tekstów artystycznych w kontekście tradycji żywego słowa, kultury teatralnej, animacji kultury. Autorka książek z zakresu praktyki retorycznej: *Retoryka na co dzień. Słownik zwrotów popularnych i często używanych* (Warszawa 2005), *Retoryka praktyczna* (Warszawa 2008) oraz *Kultura języka* (Warszawa 2009). Członkini założycielka Polskiego Towarzystwa Retorycznego.

PIOTR ROŚIŃSKI, dr, pracownik Zakładu Badań Kulturowych w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach. Zainteresowania badawcze: związki sztuk pięknych z literaturą, ze szczególnym uwzględnieniem problemów recepcji i oddziaływania; myśl o sztuce u pisarzy XIX i przełomu XIX/XX wieku oraz zdobnictwo i ilustracje książek XIX/XX wieku. Autor książki: *Zabytkowe organy w województwie kieleckim* (Warszawa 1992). Redaktor tomu: (z K. Jaworskim) *Między retoryką manifestów a nowoczesnością. Literatura, sztuka, film* (Kielce 2011). Ponadto autor wstępu i redaktor zbioru: *Przestrzenie kultury. Materia-*

ły dydaktyczno-naukowe podyplomowego studium dla nauczycieli w zakresie ICT, języków obcych oraz drugiego przedmiotu – kierunek Wiedza o kulturze (Kielce 2008).

IWONA E. RUSEK, dr, literaturoznawczyni, red. naczelna kwartalnika „Literacje”. Obroniła doktorat na Uniwersytecie Warszawskim pod kierunkiem prof. Ewy Paczoskiej. Stała współpracowniczką Pracowni Modernizmu Europy Środkowej i Wschodniej UW oraz Katedry Badań Filologicznych „Wschód – Zachód” Uniwersytetu w Białymstoku. Zainteresowania badawcze: literatura Romantyzmu i Młodej Polski, teatr Jerzego Grotowskiego, twórczość Wyspiańskiego i Berenta. Wydała ostatnio monografie: *Pragnienie. Symbol. Mit. Studium o „Próchnie” Wacława Berenta* (Warszawa 2013) i *Poznaj samego siebie. O „Fachowcu” Wacława Berenta* (Warszawa 2014).

MAGDALENA SAGANIAK, dr hab., prof. UKSW, polonistka i filozof, kierownik Katedry Teorii Literatury w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. Opiekun Naukowego Koła Literackiego Studentów UKSW. Obroniła rozprawę doktorską *Symbol i znak w genezyjskich dramatach J. Słowackiego na tle romantycznej teorii poezji*. Autorka licznych prac o twórczości Mickiewicza i Słowackiego. Opublikowała książki: *Mistyka i wyobraźnia. Słowackiego romantyczna teoria poezji* (Warszawa 2000) oraz *Człowiek i doświadczenie wewnętrzne. Późna twórczość Mickiewicza i Słowackiego* (Warszawa 2009). Redaktorka tomów: *Medytacja. Postawa intelektualna, sposób poznania, gatunek dyskursu. Studia*, Warszawa 2010 (z T. Kostkiewiczową), a także *Ż jak Żoliborz. Poetycki pejzaż Żoliborza. Pokłosie konkursów literackich „Żoliborz w poezji”* (Warszawa 2012).

DARIUSZ KONRAD SIKORSKI, dr hab., prof. UG, kierownik Zakładu Komunikacji Społecznej w Instytucie Filozofii, Socjologii i Dziennikarstwa Uniwersytetu Gdańskiego. Do jego zainteresowań badawczych należy twórczość Romana Brandstaettera i kultura polskich Żydów okresu międzywojennego. Współredaktor – wraz z Tadeuszem Sucharskim – tomu zatytułowanego *Przestrzenie lęku. Lęk w kulturze i sztuce XIX–XX wieku* (Słupsk 2006). Autor następujących książek: *Symboliczny świat Brunona Schulza* (Słupsk 2004) oraz *Spór o międzywojenną kulturę polsko-żydowską. Przypadek Romana Brandstaettera* (Gdańsk 2011).

JERZY SNOPEK, dr hab., prof. PAN, prof. WWSH, historyk literatury i kultury, tłumacz kierownik Zespołu Europeistyki Literackiej w Instytucie Badań Literackich PAN. W latach 1995–2006 wicedyrektor d\ś naukowych IBL PAN. Autor wielu książek: *Objawienie i Oświecenie. Z dziejów libertynizmu w Polsce* (Wrocław 1986), *Prowincja oświecona. Kultura literacka Ziemi Krakowskiej w dobie Oświecenia 1750–1815* (Warszawa 1992), *Andrzej* (Warszawa 1994), *Oświecenie. Szkic do portretu*

epoki (Warszawa 1999), a także *Węgry. Zarys dziejów i kultury* (Warszawa 2002). Laureat Nagrody Naukowej im. A. Brücknera. Otrzymał również Wyróżnienie Funduszu Literatury, Złoty Medal Prezydenta Republiki Węgierskiej oraz Krzyż Oficerski Zasługi Republiki Węgierskiej.

ANNA SOBIECKA, dr hab., prof. AP, dyrektor Instytutu Polonistyki Akademii Pomorskiej w Słupsku, pracownik Zakładu Teorii Literatury i Badań Kulturowych AP. Koordynator Pracowni Dokumentacji Teatru w Słupsku AP. Zainteresowania badawcze: historia teatru polskiego i literatury dramatycznej drugiej połowy XIX wieku, historia teatru w Słupsku, najnowszy dramat polski. Autorka następujących publikacji książkowych: *Michał Bałucki i teatr. Wybrane problemy i aspekty* (Słupsk 2006), *Bałucki na scenie 1867–1901* (Słupsk 2007), *Dzieje teatru w Słupsku 1945–2008. Zarys historyczno-dokumentacyjny* (Słupsk 2009) oraz *Teatr w Słupsku. Instytucja artystyczna* (Słupsk 2012). Redaktorka tomów: *Teatr w Słupsku. Przedstawienia* (Słupsk 2014) oraz *Szekspir(y) Żurowskiego* (Słupsk 2014). Aktualnie pracuje nad monografią polskiej powieści teatralnej.

WIESŁAW TRZECIAKOWSKI, mgr, polonista, tłumacz, publicysta, prozaik i poeta. Tłumacz poezji niemieckiego Romantyzmu i eseistyki, m.in. *Hymnów do Nocy* Novalisa (Bydgoszcz 2001). Członek Internationale Novalis Gesellschaft (Niemcy). Autor tomików poetyckich: *Chłopiec z różą* (Łódź 1979), *Książę pisze listy* (Bydgoszcz 1994), *Ogród moralny* (Bydgoszcz 1995), *Wyrwanie się* (Toruń 2002), *Błękitne ciała* (Bydgoszcz 2008); tomów prozy: *Śmierć w kwitnącym sadzie* (Toruń 2002); *Uwodziciele. Kryształowa biblioteka* (Bydgoszcz 1996). W latach 2003–2005 redagował „Kwartalnik Akademicki”, pismo wydawane przez UKW w Bydgoszczy. Ostatnio opublikował tom wierszy zatytułowany *W nieprzerwanym ciągu. Wybór wierszy z lat 1978–2011* (Bydgoszcz 2012).

AGATA WĄSACZ, dr, absolwentka filologii polskiej na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu. Praca doktorska napisana i obroniona w Instytucie Literatury Polskiej UMK pod kierunkiem prof. Bogdana Burdzieja: *Napoleon i jego epoka w literaturze polskiej lat 1887–1918* (2013). Autorka artykułów: *Postać Napoleona w ujęciu mistycznym* (2009), *Pamiętniki napoleońskie – źródło historyczne czy dzieło literackie?* (2012), *Jubileuszowa celebra! – fenomen rocznic napoleońskich* (2012), *Aktorzy „wielkiego dramatu dziejowego”. Napoleon Bonaparte i Aleksander I w „Boju olbrzymów” Wiktora Gomułickiego* (2012) oraz *„Wielki człowiek” – Napoleon w pismach Zygmunta Krasińskiego* (2014).

ANNA WYDRYCKA, dr hab., adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Badaczka literatury Młodej Polski, zwłaszcza poezji, krytyki

i nurtu kobiecego. Zainteresowania badawcze: modernizm, zwłaszcza poezja oraz twórczość kobiet. Autorka kilkudziesięciu artykułów i monografii „*Rymów gałązeczki skrzydlate...*”. *W świecie poetyckim Bronisławy Ostrowskiej* (Białystok 1998). Opracowała i wydała: *Poezje Marceliny Kulikowskiej* (Białystok 2001). Współredaktorka tomu Józefa Pawluczuka: *Cierniowa droga do wolności. Wspomnienia żołnierza AK z okresu okupacji niemieckiej, sowieckiej i z czasów PRL-u* (Białystok 2005). Ostatnio opublikowała: *Zapomniane głosy. Krytyka literacka kobiet 1894–1918. T. 1, Wybór tekstów* (Białystok 2006). Autorka monografii: *Między bios a zoé. Poetycka antropologia w liryce Młodej Polski. Interpretacje* (Białystok 2012).

ANNA WZOREK, dr hab., pracownik Zakładu Badań Kulturowych w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach. Zainteresowania badawcze: twórczość Wojciecha Żukrowskiego oraz listy do Wojciecha Żukrowskiego. Autorka monografii: *Twórczość Ireny Zarzyckiej* (Kielce 2004), *W kręgu wybranych dramatów międzywojennych* (Kielce 2009), *Świat opowiadań Stanisława Rogali* (Kielce 2011) oraz *Sztuka pisarska Wojciecha Żukrowskiego* (Kielce 2013). Redaktorka tomów: (z A. Majerowskim i M. Stąporem) *50 lat w „Słowackim”: 1960–2010* (Kielce 2011), jak też (wraz z S. Rogalą) *Piórem i czynem. O życiu i twórczości Longina Jana Okonia* (Kielce 2012).

Opracował: Michał Siedlecki

SUMMARY

Żeromski. Beauty and freedom

The idea of the volume: Jarosław Ławski

Edited by Anna Janicka,

Iwona E. Rusek, Grzegorz Czerwiński

Scholarly Publishing Project

Series „Watersheds/Borderlands”

Białystok 2014–2015

This is the second volume of the series of publications collecting papers delivered during The First International Conference „Stefan Żeromski and the Tradition of Polish Intelligentsia. Ideas – Aesthetics – Language”, which was held from 30 May to 2 June 2011. The conference proceedings took place at the University of Białystok, in Konstancin near Warsaw, and in Warsaw. Among the patrons of the conference were: the President of Poland Bronisław Komorowski and the Ministry of Culture and National Heritage. The sessions gathered scholars from Poland, Ukraine, Israel, Belarus and Switzerland. The conference was organized by the following units and institutions: Chair in Interdisciplinary and Comparative Studies „East – West” (now functioning as Chair in Philological Studies „East – West”), the Polish Museum in Rapperswil, Łukasz Górnicki Książnica Podlaska (library), the Committee of Literary Studies PAN, the Adam Mickiewicz Learned Society, the International Adam Mickiewicz Institute in Grodno, the Municipal Council of Konstancin, and the Museum of Literature in Warsaw.

Stefan Żeromski (1864–1925) was a notable Polish prose writer, journalist and playwright. Born in Stawczyn, he attended secondary school in Kielce and then studied veterinary medicine in Warsaw (due to financial problems he dropped out without obtaining a degree). Initially, he worked as a private tutor in landowners' houses, then, from 1892, he took up a post of librarian at the Polish National Museum in Rapperswil, Switzerland. Upon his return to Poland, in 1897, he started to work for the Ordynacja Zamojska Library in Warsaw. In 1907 he left for Paris. After three years he was back and settled in Zakopane. When in 1918 Poland regained independence, Żeromski moved to Warsaw, where he joined literary circles and initiated the project of Academy of Literature. In 1925 he set up the PEN center

in Poland and became its first President. Among his major books there are: *The Labors of Sisyphus*, *The Charm of Life*, *The Faithful River*, *Homeless People*, *The Wages of Sin*, and *Seedtime*. The list of Żeromski's literary accomplishments should be complemented by *Diaries*, in which the writer reveals his literary fascinations and emotional secrets.

The present volume comprises four chapters: „I. Contemporary, Modern, Other”, „Experiments with Idea”, „III. Interpretative Close-Ups”, „IV. From Afar – Horizons of Reception”. There is also an introduction and extended biographical notes on the Contributors.

The first chapter collects articles that demonstrate different relations (biographical and intertextual) between Żeromski and other writers (Polish, Russian and Ukrainian) and the Romantic painter Artur Grottger. The list of scholars analyzing links between the author of *Homeless People* and Grottger, young positivists from Warsaw, Prus, Orzeszkowa, Lermontov, Shevchenko, Miciński, futurists and Konwicki includes (respectively): Piotr Rosiński, Anna Janicka, Sylwia Karpowicz-Słowikowska, Anna Kalinowska, Danuta Mucha, Bogusław Mucha, Marcin Bajko, Krzysztof Jaworski and Elżbieta Feliksiak.

The texts that are included in the second chapter concentrate on Żeromski's preoccupations with ideologies: aesthetics (Magdalena Saganiak), ethics (Grażyna Legutko), particularism (Zbigniew Kaźmierczyk), visions of Russia (Jerzy Snopek), persecution of the so-called „united” Christians from Podlasie and Chełmno (Witold Kołbuk), religious life (Edward Jakiel) and metaphysics (Joanna Mrowcewicz).

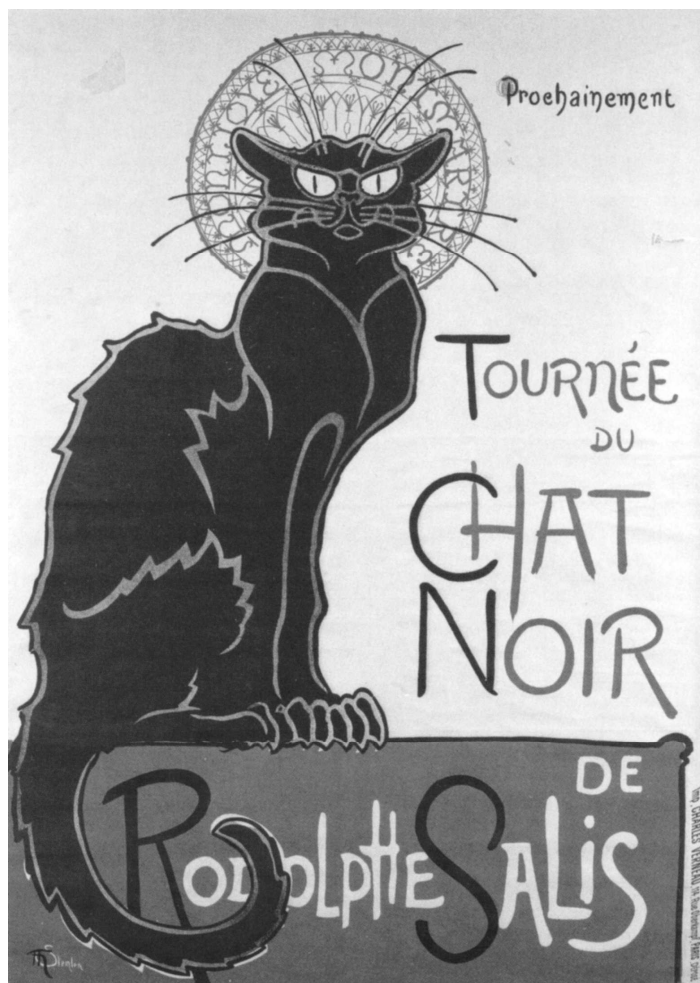
The following chapter, „Interpretative Close-Ups”, is dedicated to a separate group of themes and motifs (such as a generation gap, the motif of train, the figure of Napoleon) which can be found both in Żeromski's oeuvre considered in its entirety and in his particular, selected works. The list of the Contributors to this part of the volume includes: Małgorzata Pietrzak, Urszula Górka, Marcin Dzikowski, Katarzyna Karpacz, Agata Wąsacz, Tadeusz Linkner and Wiesław Trzeciakowski.

The last chapter, „From Afar – Horizons of Reception”, shows how Żeromski's oeuvre was perceived and interpreted by Adam Grzymała-Siedlecki (Maria Jolanta Olszewska), by Ignacy Matuszewski (Adrian Kołtoniak), by Juliusz Osterwa (Anna Sobiecka), by theatre directors from Kielce (Anna Wzorek), by Maria Dąbrowska (Ewa Nawrocka) and by Jewish and anti-Semitic press (Dariusz K. Sikorski). The reader will also find „mini-monographs” analyzing Żeromski's ideas in the context of the interwar period (Anna Kieźuń) and the Young Poland Movement (Anna Wydrycka).

During his lifetime, Żeromski was both a scandal – especially after the publication of his „grossly offensive” novels *The Wages of Sin* and *Seedtime* – and a cult

figure. In the communist Poland his stories, saturated with empathy for the suffering and the poor, were used for ideological purposes. After 1989, he came to be perceived as an outdated, old-fashioned writer. These days, after the twilight of postmodernism, Żeromski is re-discovered and re-considered in different roles: as a patron of New Left or a conservative; as a an outstanding stylist and an artist audaciously tracing dark sides of the human nature (*The Wages of Sin*); last but not least, as one of those who are „unhealthily obsessed” with Poland and at the same time bent on becoming part of European heritage.

The volume was edited by: Professor Jarosław Ławski, the Head of Chair in Philological Studies „East - West”; Anna Janicka (PhD), representing Research Unit of Polish Late Nineteenth-Century Literature and Literature of the Young Poland Movement; Grzegorz Czerwiński (PhD), from Chair in Philological Studies „East - West”; Iwona E. Rusek (PhD), a researcher in Literature of the Young Poland Movement. The publication of the volume was possible thanks to the cooperation between the University of Białystok (Faculty of Philology) and Książnica Podlaska Library (Department „Glogerianum”).



Théophile-Alexandre Steinlen, Plakat kabaretu „Czarny kot”

INDEKS NAZWISK

A

Abraham, patriarcha biblijny - 215,
Abramowski Edward - 102, 305, 405, 466,
471, 475,
Abrams M. H. - 148,
Achmatowicz Aleksander - 175, 315,
Adamczewski Stanisław - 185, 201, 471,
Adamczyk Zdzisław Jerzy - 2, 11, 24, 41-
47, 52-53, 64, 76, 93, 101, 104-105, 108, 113,
116-117, 122-123, 154, 193, 275-277, 289,
293, 299-300, 315, 330-331, 362-363, 373,
421, 425, 503,
Adamski Jerzy - 493, 498,
Adler H. - 418, 480,
Agnolletti Fernando - 119,
Aksakow Aleksander Nikolajewicz - 223,
Alcybiades - 432,
Aleksander I Romanow, car Rosji - 511,
Aleksander II Romanow, car Rosji - 97,
Alexandrowicz Stanisław - 193,
Amfiloch, bp, św. - 459,
Anczyc Władysław Ludwik - 275, 508,
Antoniewicz Karol, ks. - 205,
Araszkiewicz Feliks - 93,
Arcybaszew Michał - 188,
Ariusz, teolog - 459,
Arystarch z Samos - 435,
Arystoteles - 137, 159-160, 432,
Ashby Thomas - 437,
Askenazy Szymon - 314-315, 317, 330-
331, 333, 432,
Asz Szalom - 418-420,
Atażukin Izmań-Bej, książę - 88,
Attyla, władca Hunów - 333,
Auerbach Erich - 172,
Augustyn z Hippony, św. - 457, 459, 463,
Augustyniak Bogdan - 487, 489-490, 500,

B

Babel Irena - 491-492,
Bachórz Józef - 2, 81, 203,
Baczo Bronisław - 419, 422-423, 427,
Bajdor Jerzy - 492,

Bajko Marcin - 7, (101-113), 501, 514, 519,
Balcerzan Edward - 125,
Baley Stefan - 214,
Balicki Jan - 375,
Balla Giacomo - 116,
Balus Wojciech - 135,

Balzac Honoré de - 385,
Bałucki Michał - 275, 488, 511,
Banach Andrzej - 448,
Banasiak Bogdan - 265,
Baniukiewicz Antoni - 495,
Bar Adam - 222,
Baranow Andriej - 185,
Baranowski Dante - 479,
Barański Maciej - 430,
Barlicki Norbert - 474,
Baronowski Ignacy - 66,
Barss Franciszek - 317,
Bartel Kazimierz - 475,
Barthes Roland - 233, 235,
Bartnicka Barbara - 234,
Bartoszewicz B. - 491,
Bartoszyński Kazimierz - 430,
Bataille Georges - 141, 268, 459,
Batory Stefan, król Polski - 286,
Battistini Matilde - 442,
Baudelaire Charles - 143-144, 268, 468,
Bauman Zygmunt - 459,
Baumgarth Christa - 120,
Bąbiak Grzegorz Paweł - 41, 147, 168,
302, 434,
Bączkowski Dionizy, ks. - 205,
Bąk Henryk - 481,
Beardsley Aubrey - 182,
Bednarek Henryk - 460,
Bellinger Gerhard J. - 449,
Belza Władysław - 478,
Bem Antoni Gustaw - 88, 184, 187, 223-
224, 250,
Benda Karol - 414,
Berent Waclaw - 233-235, 237-241, 243-
245, 388-389, 468, 509-510,

- Bergson Henri - 137-138,
Berman Marshall - 267,
Beylin Paweł - 137,
Białokozowicz Bazyli - 195,
Białostocki Jan - 18,
Białota Marek - 154, 275, 283, 292,
Biegeleisen Henryk - 451,
Bielawska Alina - 478-479,
Bieńkowski Ludomir - 190,
Bieńkowski Wiesław - 295,
Bierdajew Nikołaj - 459,
Biłek Zofia - 290,
Bińkowska Anna - 451,
Bizet Georges - 98,
Bliziński Józef - 275,
Bławatska Helena - 222,
Błęszyński Kazimierz - 137,
Błoński Jan - 222,
Boberska Marta - 449,
Bobrowska Barbara - 434,
Boccioni Umberto - 116, 120,
Bochwic Tadeusz - 78,
Bogdański Zbigniew - 495,
Bogusławski Wojciech - 111, 278, 281, 286,
Bojarski Jan Paweł, ks. - 195,
Bolecki Włodzimierz - 508,
Bończa-Tomaszewski Nikodem - 303, 377-378,
Borecka Marta - 95-96,
Borkowska Grażyna - 2, 66, 71, 81, 375,
Borowska Małgorzata - 451,
Borowski Tadeusz - 391,
Borowy Waclaw - 42, 93, 103, 145, 203, 227, 286, 290-291,
Boruń Krzysztof - 228-229,
Boruń-Jagodzińska Katarzyna - 228-229,
Botticelli Sandro - 117,
Boy-Żeleński Tadeusz - 155, 178, 282, 384, 448,
Brandstaetter Roman - 414-417, 427, 461, 503, 510,
Brandys Marian - 331,
Braun Mieczysław - 421,
Brecht Bertolt - 488,
Brodzka Alina - 158,
Broszkiewicz Jerzy - 495,
Brun Juliusz (ps. Bronowicz) - 405,
Brückner Aleksander - 510,
Bryl Mariusz - 22, 27,
Bryliński Stanisław - 275,
Brzeski Kazimierz - 124,
Brzezińska Liliana - 498,
Brzozowski Stanisław - 80, 108, 111-112, 141, 143, 150, 152, 176, 188, 264, 369, 371, 373, 379, 384, 388,
Budrecki Lech - 488,
Budziszewski Bogdan - 500,
Budzyński Wincenty - 506,
Bugaj Roman - 436, 442,
Bujnicki Tadeusz - 81, 371, 374,
Bukaty Antoni - 179,
Bukowski Henryk - 44, 47-48, 50, 56, 117,
Bułgakow F. - 88,
Bułka Władysław - 484, 498,
Burdziej Bogdan - 2, 289, 511,
Burek Tomasz - 185, 187,
Burne-Jones Edward - 272,
Buryła Sławomir - 2,
Burzka-Janik Małgorzata - 4,
Byron George Gordon - 85, 89,
Byrska Irena - 285, 480-485, 490, 497,
Byrski Tadeusz - 285, 480-483, 490,
- C**
Campbell Joseph - 327,
Camus Albert - 480,
Carrá Carlo Dalmazza - 116,
Carvalho Maria Manuela de - 459,
Cassou Jean - 444,
Cavacchioli Enrico - 115,
Cegielski Stanisław - 486,
Charcot Jean-Martin - 224,
Chardin Pierre Teilhard de - 460,
Charszewski Ignacy, ks. - 423-425, 427,
Chavannes Pierre Puvis de - 171-172,
Chenel Álvaro Pascual - 449,
Chilon ze Sparty - 129,
Chmielewski Konrad - 46,
Chmielewski Zygmunt - 286,
Chmielnicki Bogdan - 94, 97,
Chmielowski Piotr - 31-33, 369, 382,
Chodźkiewicz Ignacy - 318,
Chodźko Leonard - 431,
Chołoniewski Stanisław - 434,
Chrapkiewicz Cezariusz - 485, 487, 493, 498-500,
Chrzanowski Ignacy - 226-227, 234,
Ciechańska Maria - 58,
Ciepielewska Anna - 481,

- Cieszkowski August - 180,
Cieszkowski Henryk - 148,
Cieślak Robert - 234,
Ciołkosz Adam - 470,
Cirlot Juan Eduardo - 443, 449,
Colignon-Szymańska Marya - 107,
Csato Edward - 491,
Cullèrre Alexandre - 225-226,
Cumberland Stuart - 225,
Cuper Grzegorz - 490, 497,
Curie-Skłodowska Maria - 504,
Cygan Stanisław - 430,
Cyprian z Kartaginy, św. - 162, 213,
Cywiński Bohdan - 294, 297-298, 376-377,
Czabanowska-Wróbel Anna - 449,
Czajkowska Agnieszka - 2,
Czaplicki Aleksander - 483, 487,
Czapliński Przemysław - 131,
Czarniecki Stefan - 320,
Czarnocki Konrad - 122-123, 276, 281, 283,
Czartoryski Adam Jerzy, książę - 179,
Czechak Bohdan - 497,
Czermińska Małgorzata - 2, 414, 501,
Czerwiński Grzegorz - 3-4, 13, 501, 513, 515,
Czyżewski Tytus - 126,
- Ć
Ćwiklińska Mieczysława - 260, 481,
- D
Damrot Konstanty, ks. - 347-349,
Danek Bronisław - 107,
Danek-Wojnowska Bożena - 109,
Daniłowski Gustaw - 50, 388, 505-506,
Dante Alighieri - 22, 52,
D'Ascoli Cecco - 119,
Data Jan - 203, 380, 504-505,
Dawid, król Izraela - 161,
Dąbrowska Maria z domu Szumska - 8, (399-409), 399-403, 405-406, 408-409, 508, 514,
Dąbrowski Jan Henryk - 176, 315, 317-320,
Dejmek Kazimierz - 495,
Delacroix Eugène - 76,
Delert Jan Baptysta - 205,
Dembowski Edward - 180,
Demby Stefan - 315,
- Detko Jan - 365,
Dębicki Władysław Michał, ks. - 223,
Dębiński Karol, ks. - 192,
Dianni J. - 435,
Dickens Karol - 59,
Diderot Denis - 481,
Didon Henri, dominikanin - 203,
Diksteinówna Julia - 32,
Dilthey Wilhelm - 147,
Diogenes Laeorties - 137,
Djakow Włodzimierz - 96,
Djakowska Alina - 266,
Dmowski Roman - 187, 292, 299, 375-376, 388, 412,
Dobraczyński Jan - 299,
Dobrowolska Aleksandra - 284,
Dobrowolski Andrzej - 484-485, 491, 493, 498-499,
Domoń Jolanta - 478,
Doré Gustave - 398,
Doroszenko Piotr - 94-95, 276,
Dostojewski Fiodor - 155, 160, 185, 188, 471,
Doyle Arthur Conan - 223,
Drabik Wincenty - 278, 280,
Drewnowski Tadeusz - 408,
Dumas Aleksander - 31,
Dupré Louis - 219,
Dutkiewicz Józef - 176,
Dygasiński Adolf - 51, 378, 440, 442,
Dyłałowa Hanna - 196, 330,
Dymowski Tadeusz - 128,
Dziedzic Joanna - 4,
Dzikowski Marcin - 8, (289-306), 289-290, 293, 298, 300-302, 501-502, 514,
Dziubecka Sławomira - 285,
- E
Eberhard Karl - 502,
Eile Stanisław - 42, 66, 86, 154, 178, 185, 187, 227, 276, 307, 315, 360-363, 373, 384, 388, 394-395, 429,
Einstein Albert - 424,
Ejlot Leon - 414,
Eliasz z Tiszbe, św., prorok - 227,
Emerson Ralph Waldo - 314, 325,
Empedokles z Akragas - 137,
Endelmanowa-Rosenblattowa Czesława (ps. Czesław Halicz) - 32-34,
Eremus Katarzyna - 506,

F

Falicki Jerzy - 172,
 Feldman Wilhelm - 31, 50, 73, 101, 105-106, 109, 111, 113, 292, 361, 461, 464,
 Feliksiak Elżbieta - 2, 7, **(129-138)**, 131, 502, 514,
 Fertacz Magdalena - 288,
 Feuchtwanger Lion - 427,
 Fichte Johann Gottlieb - 459,
 Fiećko Jerzy - 183,
 Figura Aldona - 288,
 Filip Grażyna - 309,
 Filip II Habsburg, król Hiszpanii - 177,
 Fita Stanisław - 41, 43-44, 47, 161, 203,
 Flaubert Gustave - 172, 184, 366,
 Flawiusz Józef - 427,
 Floryan Władysław - 98,
 Flowers Betty Sue - 327,
 Forstner Dorothea, OSB - 77,
 Foucault Michel - 265, 269,
 Franciszek z Asyżu, św. - 464,
 Franczak Jerzy - 267-268,
 Fredro Aleksander - 251, 378, 380, 479-480, 484-485,
 Freud Zygmunt - 224,
 Fręchowicz Tadeusz - 190,
 Friedrich Hugo - 502,
 Frostig Mozes - 422,
 Fryderyk II Wielki, król Prus - 238-239,
 Frymus-Dąbrowska Ewa - 4,

G

Gabryś Monika - 399,
 Gadacz Tadeusz - 459,
 Gajzler Leopold - 421,
 Galle Henryk - 324,
 Gallia Hermina - 370,
 Gallone Soava - 123,
 Garczyński Stefan Florian - 179,
 Gardecka Jadwiga - 261,
 Gardecki Józef - 261,
 Garlicka Aleksandra - 295,
 Garlicki Marian - 485,
 Gawalewicz Marian - 33,
 Gawlik Jan Paweł - 480, 482-484, 486, 493-494,
 Gaworska Ewa - 374,
 Gawrońska Salomea - 482,
 Gazda Grzegorz - 125,
 Gąsiorowski Waław - 313,

Gebethner Gustaw Adolf - 53, 365, 369,
 Geertz Cliford - 412,
 Gemelli Augustyn, OFM - 464,
 German Iwona, CSFN - 161, 163, 203,
 Gerson Wojciech - 24,
 Gibczyńska Jadwiga - 498,
 Giddens Anthony - 265-267,
 Gierszyński Henryk - 56,
 Giżycki Henryk - 492, 500,
 Gloger Maciej - 66, 69, 72,
 Głoskowski Andrzej - 486, 497,
 Głowacka Maria - 99,
 Głowacka Oktawia - 50, 58,
 Głowacka-Maksymiuk Urszula - 191,
 Głowacz Wiesław - 483,
 Głowiński Michał - 2, 18, 27, 39, 371-372, 374-375, 381-385, 430,
 Goćkowski Janusz - 295,
 Godlewski Franciszek - 65, 70,
 Goethe Johann Wolfgang von - 24,
 Gogol Nikołaj - 185, 479,
 Goldsteynówna Maria - 295,
 Goliński Jerzy - 495,
 Goliński Zbigniew - 24, 41, 43-44, 64, 68, 77, 117, 154, 193, 226, 235, 246, 289, 299, 311, 315, 330, 361, 429, 434,
 Golka Jan - 486, 491, 493,
 Gołaszewska Maria - 17,
 Gołębiewska Maria - 233,
 Gombrowicz Witold - 146, 222,
 Gomulicki Juliusz Wiktor - 28, 64, 313, 511,
 Gomulicki Wiktor Teofil - 64,
 Gorgiasz z Leontinoi - 137,
 Gorki Maksym - 109,
 Gostyński Marian - 486,
 Goszczyński Seweryn - 177, 179,
 Górnicki Łukasz - 1, 4-5, 12, 513, 517,
 Górńska Marta - 501,
 Górńska Urszula - 8, **(263-271)**, 270, 502, 514,
 Górski Artur - 105-106, 109, 361,
 Górski Konrad - 325, 501,
 Grabiński Stefan - 507,
 Grabowski Ignacy - 115-116,
 Graff Piotr - 148,
 Granat Wincenty - 459,
 Gregorowicz Jan Kanty - 86,
 Grigorjan K. - 88,
 Grigorova Margreta - 2,

Grochowska Wanda - 197,
Grodzicki August - 315, 337,
Grotowski Jerzy - 142, 273, 285, 510,
Grott Bogumił - 376,
Grottger Artur - 7, (17-29), 64, 73-76, 80-81, 514,
Gruszecki Artur - 33,
Gryglaszewska Halina - 486,
Grywałd Zdzisław - 486, 493-494, 499,
Grzegorz z Nazjanzu, św. - 459,
Grzegorz XVI, papież - 235,
Grzymała-Siedlecki Adam - 8, 80, 229, 276, (371-397), 371, 375, 378-382, 386-395, 514,
Guaïta Stanisław de - 222,
Guimard Hector - 410,
Gurgul Monika - 116,
Guszpit Ireneusz - 260, 274,
Gutowski Wojciech - 66-67, 73, 103, 111, 113, 364, 449, 461,
Guze Joanna - 268, 444,

H

Hadziewicz Rafał - 24,
Halbwachs Maurice - 130,
Halik Waclaw - 185,
Hamann Johann Georg - 144,
Hamsun Knut - 119,
Handke Kwiryna - 234,
Handke Ryszard - 371,
Hani Jean - 469,
Hansson Ola - 33,
Hanuszkiewicz Adam - 495,
Hańderek Joanna - 460,
Hartglas Apolinary - 412,
Hartwig Julia - 468,
Hass Ludwik - 226, 229, 475-476,
Hedemann Oskar - 268,
Hegel Georg Wilhelm - 147-148, 150-151,
Heidegger Martin - 147,
Heine Heinrich - 23, 59, 146, 303,
Hejsler Antoni - 95-96,
Heller T. - 421,
Henkel Barbara - 489,
Hennelowa Józefa - 276,
Hennequin Émile - 383,
Henzel Janusz - 88,
Heraklit z Efezu - 130, 137,
Herbaczewski Józef Albin - 108,
Herbert Zbigniew - 73, 79-80,
Herodot z Halikarnasu - 432,

Hersant Yves - 222,
Hertz Aleksander - 297,
Hetyta Uriasz - 161,
Hezjod - 448,
Hińcza Marcin - 205,
Hipparch z Nicei - 435,
Hłasko Józef (ps. Siemieniecki J. H.) - 295, 298,
Hobe Georges - 262,
Hoffman Karol - 281,
Holland Henryk - 293, 296-297,
Holland Sławomir - 500,
Holoubek Gustaw - 481,
Hołówka Jacek - 309,
Homer - 52, 448,
Hope Elizabeth (ps. Madame d'Espérance) - 223,
Horacy - 479,
Horzyca Wilam - 286, 492, 496,
Hostyński Lesław - 459,
Hugo Victor - 85, 314,
Hulewicz Witold - 286,
Husserl Edmund - 444,
Hutnikiewicz Artur - 42, 51, 66, 85, 90, 95, 98, 102, 201, 218, 226-227, 289, 308-310, 312, 317, 328, 330, 361, 364, 387, 429-430, 449, 457, 462, 465, 467, 487,
Huysmans Joris-Karl - 222, 507,

I

Ibsen Henrik - 403,
Ihnatowicz Ewa - 66, 374,
Illg Jacek - 448,
Iłowajskij Dmitrij - 95,
Ingarden Roman - 17-19, 501,
Innocenty III, papież - 163,
Ireneusz z Lyonu, św. - 436,
Irzykowski Karol - 120, 128, 384, 424,
Iskra Małgorzata - 480,
Iwan III Srogi, wielki książę moskiewski - 95,
Iwaniuk Waclaw - 504,
Iwaszkiewicz Jarosław - 468,
Izaak, patriarcha biblijny - 216,
Izajasz, prorok - 423,

J

Jabłońska Krystyna - 42-43,
Jachimczyk Adam - 480, 483, 485, 493,
Jacuński Waclaw - 66,
Jacymirski Aleksander - 109,

- Jacyna Jerzy - 228-229,
 Jaczewski Franciszek, bp - 192,
 Jagielski Czesław - 486,
 Jakiel Edward - 8, **(199-219)**, 203, 503,
 514,
 Jakowska Krystyna - 2,
 Jakowska Maria z Wiszniewskich - 41,
 Jakóbczyk Jan - 235,
 Jakóbiec Marian - 96-98,
 Jakub, patriarcha biblijny - 216, 439,
 Jakubiec Zenon - 497,
 Jakubowski August Antoni - 507,
 Jakubowski Jan Zygmunt - 43, 85, 93,
 105, 174, 307, 429, 461, 467, 469, 471,
 Jakubowski Wiktor - 88,
 Jakuszko Honorata - 459,
 James William - 226,
 Jamrozy Danuta - 487, 500,
 Jan II Kazimierz Waza, król Polski - 94,
 Jan III Sobieski, król Polski - 186, 320,
 Jan Ewangelista, św. - 163, 461, 473,
 Jan Paweł II, papież - 459, 501, 505,
 Janaszek-Ivaničková Halina - 293, 310,
 371,
 Janicka Anna - 3-4, 13, 246, 503, 513-515,
 519-520,
 Janion Maria - 69, 325,
 Jankowski C. - 278,
 Jankowski Józef - 73,
 Januszewicz Maria - 101-102, 105, 107,
 110, 113,
 Jańczuk Mikołaj - 195,
 Jaracz Stefan - 259, 281-282, 294, 414, 481-
 482, 488, 495-496,
 Jaremko Zbigniew - 492,
 Jaroński Zbigniew - 125,
 Jarosz Adam - 235,
 Jarosz J. - 492,
 Jasiński Bruno - 115, 120-121, 124-127,
 503,
 Jaspers Karl - 458, 468-469,
 Jaszczuk-Surma Małgorzata - 435,
 Jauss Hans Robert - 371,
 Jaworowski Rajmund - 475,
 Jaworski Krzysztof - 7, 81, **(115-128)**, 118,
 124, 503-504, 509, 514,
 Jazukiewicz-Osełkowska Ludwika - 188,
 Jedlicki Jerzy - 297, 301, 310,
 Jednowski Marian - 279, 286,
 Jelinek Edward = 505,
 Jellenta Cezary - 73, 116,
 Jeremiasz, prorok - 439,
 Jerzmanowski Jerzy - 477,
 Jerzy, św. - 164, 166,
 Jesienin Sergiusz - 120,
 Jeske-Choiński Teodor - 197, 369, 376,
 424, 448,
 Jezus Chrystus - 104, 108, 161, 163-166,
 177, 195-197, 199-219, 227, 240-241, 376,
 424-425, 427, 432, 436, 438, 458-461, 463-
 465, 468-469, 471-474, 476, 501, 505-506,
 Jeż Tomasz Teodor - 48, 56, 501,
 Jędrzejas Piotr - 288,
 Jędrzejewicz Jerzy - 96,
 Joachimowicz Leon - 458,
 Jokiel Irena - 2,
 Jonas Hans - 436, 463,
 Joyce James - 509,
 Józefczyk Józef - 500,
 Jókai Mór - 184,
 Junosza-Stępowski Kazimierz - 481,
 Jurkowski Marian - 96,
- K**
 Kaczanowski Zenon - 500,
 Kaczmarowski Jerzy - 487, 500,
 Kalemba-Kasprzak Elżbieta - 141-142,
 154, 156-157, 169, 278,
 Kalicka Z. - 449,
 Kalinowska Anna - 7, **(63-83)**, 504, 514,
 Kalinowska Maria - 4, 451,
 Kamocka Józefa - 205,
 Kamiński Henryk Michał - 179-180,
 Kamińska Krystyna - 18,
 Kamiński Kazimierz - 284,
 Kamiński Stanisław - 499,
 Kanfer M. - 419,
 Kania Ireneusz - 327, 449,
 Kanicki Ireneusz - 488,
 Kaniecki Przemysław - 451,
 Kant Immanuel - 145, 433, 444,
 Karamzin Nikołaj - 185,
 Karasiński Edmund - 498-499,
 Karłowicz Jan - 47,
 Karol I Wielki, król Franków - 320, 328,
 Karpacz Katarzyna - 8, **(307-312)**, 504,
 514,
 Karpiński Franciszek - 502,
 Karpowicz-Słowikowska Sylwia - 7, **(41-
 62)**, 41, 43-44, 53, 56-59, 61, 504, 514,

- Karpus Zbigniew - 459,
Kartezjusz (właśc. Descartes René) - 336,
Karwasiński Walerian - 293,
Kasperek Andrzej - 305,
Kasprowicz Jan - 34, 50, 102, 107, 109,
113, 163, 248, 360, 425, 504,
Kaszewski Kazimierz - 490,
Kasztelowicz Stanisław - 42, 66, 86, 154,
178, 227, 276, 315, 373, 384,
Kaszyński Stanisław - 275,
Katarzyna Aleksandryjska, św. - 439,
468,
Katarzyna II Wielka, cesarzowa Rosji -
190, 434,
Kawecki Zygmunt - 274,
Kazikowski Stefan - 459,
Kaźmierczyk Zbigniew - 2, 7, **(171-181)**,
504-505, 514,
Kądziała Jerzy - 23, 25, 42-43, 46-48, 52,
64, 75, 80, 86, 93, 95-96, 185, 204, 225, 264,
291, 293, 431, 479,
Kelles-Krauz Kazimierz - 295,
Kellner-Mielczarkowa Irena - 486,
Kempa Tomasz - 193,
Kempny Marian - 412,
Kerényi Károly - 449,
Kędzierzawska Dorota - 504,
Kierkegaard Søren - 143, 266, 270-271,
Kierzek Paulina - 234,
Kieźuń Anna - 2, 514,
Kipling Rudyard - 228,
Kisielewski Jan August - 36,
Kita Beata - 463,
Kleinbaum Mojżesz - 414,
Kleiner Juliusz - 76, 183,
Klemm Waldemar - 374,
Klimowicz Mieczysław - 463,
Klimt Gustav - 370,
Klingemann August Ernst Friedrich -
506,
Kłobukowski Michał - 233,
Kłoczowski Jerzy - 190,
Kłosiński Krzysztof - 2, 69,
Kłoskowska Antonina - 374,
Kłossowicz Jan - 490,
Knobelsdorf Kazimierz (ps. Wilamowski
Kazimierz) - 260,
Knysz-Rudzka Danuta - 225,
Kobielus Stanisław, ks. - 437,
Koc Barbara - 224,
Kochanowski Jan - 247-248, 373, 378, 503,
505, 507, 509, 512,
Kochański Aleksander - 295,
Koczyński Jerzy - 494, 499,
Kohelet - 163,
Kolbe Maksymilian, św. - 472,
Kolbuszewski Jacek - 75,
Kolumb Krzysztof - 327,
Kołbuk Witold - 7, **(189-197)**, 189-190,
192-193, 197, 505, 514,
Kołodziej Józef - 96,
Kołtoniak Adrian - 8, **(359-369)**, 380, 505,
514,
Kołtoński Aleksander - 116-117,
Komendant Tadeusz - 265,
Komornicka Maria - 36, 448,
Komorowski Bronisław, prezydent Polski
- 513,
Konarski Stanisław - 123,
Konieczny Jerzy - 375, 379-380,
Konopnicka Maria - 24-26, 29, 31, 50-51,
73, 75, 109, 183, 197, 313, 331, 470,
Konwicki Tadeusz - 7, **(129-138)**, 131,
133-135, 137-138, 502, 514,
Kopernik Mikołaj - 67,
Kordziński Roman - 495,
Korolewicz-Waydowa Janina - 99,
Korotkich Krzysztof - 519,
Korzeniewska Ewa - 93, 129, 179, 399,
406,
Korzeniewski Bohdan - 408, 490-491,
Korzon Tadeusz - 318, 432,
Kosiński Dariusz - 260, 274,
Kosmowska Irena - 330,
Kossak Juliusz - 177,
Kossak-Szczucka Zofia - 373,
Kostkiewiczowa Teresa - 510,
Kostomarow Mykoła - 95-96,
Koszycka Maria - 304,
Kościuszkowski Tadeusz - 79-80, 314, 432,
Kotarbiński Józef - 259, 282,
Kowalczykowska Alina - 2, 11, 125, 246,
503, 519-520,
Kowalik Tadeusz - 293,
Kowalska Faustyna, św. - 473,
Kowalska Małgorzata - 419,
Kowalski Grzegorz - 4, 246, 519-520,
Kowerska Zofia - 197,
Kozakiewicz Henryk - 297,
Kozień Zdzisław - 489,

- Kozłowski Józef - 261,
Kozłowski Stanisław - 313,
Kraśniński Adam - 49,
Kraśniński Edward - 260,
Kraśniński Wincenty - 320,
Kraśniński Zygmunt - 31-33, 98, 146, 180,
183, 186, 251, 275, 365, 465, 503, 505, 511,
Krasowski Eugeniusz - 96,
Kraszewski Józef Ignacy - 24, 29, 479,
503-504, 506, 519,
Krauz Maria - 309,
Krawczak Tadeusz - 195-196,
Krawczyński Świętosław - 485,
Krąkowska Nina - 123,
Krońska Irena - 137,
Król Marcin - 130,
Kruczkowski Leon - 408-409, 488, 490-
491,
Krukowska Halina - 4, 519,
Kruszyńska Agnieszka - 197,
Kryczyński Stanisław - 501,
Krzemieniowa Krystyna - 371,
Krzymuska Julia (Kisielevska, ps. J.
Oksza) - 31-32, 36-38,
Krzymuska Maria (Theresita) - 36,
Krzyszycha Ryszard - 487, 500,
Krzywicki Ludwik - 293-304,
Krzywiac Grzegorz - 292-294, 297, 299,
Krzyżanowski Julian - 238, 377,
Kubale Anna - 508,
Kubiak Zygmunt - 457,
Kubicka Maria - 499,
Kucharski Jan Edward - 97, 195, 203,
Kudliński Tadeusz - 483,
Kukielko Dariusz - 4,
Kukulka Maria - 290,
Kulczycka-Saloni Janina - 43, 66, 468,
Kulesza Dariusz - 4,
Kuliczowska Krystyna - 86,
Kulikowska Marcelina - 512,
Kuliński Tomasz Teofil, bp - 206,
Kulisz Pantelejmon - 98,
Kuncewicz Piotr - 101-102,
Kunz Dominique - 27,
Kupryś Piotr - 96,
Kusek Karolina - 508,
Kusztal Edward - 489, 500,
Kuźma Erazm - 70,
Kwiatkowska Irena - 243,
Kwiek Magdalena - 205,
- L**
Labrouste Henri - 446,
Lack Stanisław - 33, 363,
Lalak Mirosław - 70,
Lam Andrzej - 125,
Lamartine Alphonse de - 156,
Landau-Czajka Anna - 417-418,
Lange Antoni - 113,
Laskowski Kazimierz - 56,
Latowska Halina - 43,
Launay Emmanuel-Louis-Henri de,
hrabia d'Antraigues - 334-335,
Lebenbaum S. - 420,
Lechoń Jan - 282,
Lednicki Aleksander - 107,
Le Goff Jacques - 440,
Legutko Grażyna - 7, (153-169), 331, 334-
335, 505-506, 514,
Leibniz Gottfried Wilhelm - 459,
Lelewel Joachim - 176-177, 377,
Lemański Jan - 50,
Lencyk Wasyl - 190,
Leo Justyna - 73,
Leon XIII, papież - 211,
Leończuk Jan - 2,
Leopardi Giacomo - 97,
Lermontow Michał - 7, (85-91), 86-87,
184-185, 507, 514,
Lesiak Jadwiga - 500,
Lesman Bernard - 97,
Leszczyńska Urszula - 24,
Leśmian Bolesław - 73,
Leśniak Kazimierz - 137,
Lewakowski Jerzy Wiktor - 56,
Lewandowski Jan - 190,
Lewenstein I. - 414,
Lewko Marian, ks. - 481,
Lewoniuk Wincenty - 191,
Libera Antoni - 244,
Librowicz S. - 87,
Liebelt Karol - 180,
Limanowski Mieczysław - 258, 260, 273-
274, 276, 279-281, 284, 286-288,
Linde Samuel - 239,
Linkner Tadeusz - 8, 104, (339-356), 504,
506, 514,
Linneusz Karol - 443,
Lisowski Zbigniew - 193-194, 289,
Lizyp z Sykionu - 318,
Lombroso Cesare - 225,

Lorentowicz Jan - 53, 110, 258, 282, 384,
Loth Roman - 290,
Loyola Ignacy, św. - 425,
Löw Ryszard - 2, 519,
Lubaszewska Antonina - 103, 112, 430,
Lubicz-Zaleski Zygmunt - 505,
Ludwik XVIII, król Francji - 334,
Lukrecjusz - 447,
Lutosławski Wincenty - 81,

Ł

Ławski Jarosław - 3-5, 13, 146, 246, 506-507, 513, 515, 519-520,
Łempicka Aniela - 381,
Łesiów Michał - 96,
Łoch Eugenia - 64, 74, 197, 283, 364-365, 413,
Łopuszańska Maria - 32,
Łubieńska Jadwiga - 195,
Łucja z Fatimy, św. - 469,
Łukasińska Dana - 288,
Łukasiński Walerian - 315, 330,
Łukasz Ewangelista, św. - 162,
Łunkiewicz Jan Ludwik - 205,
Łuskina Ewa - 36,
Łuszczkiewicz Edward - 86,
Łużny Ryszard - 197,

M

Machajski Wacław - 47, 98,
Machnicki Kazimierz - 330-331,
Maciejewska Irena - 171, 173, 315-316, 321, 468,
Maciejewski Janusz - 81, 374-375,
Mackiewicz Stanisław - 390,
Majakowski Włodzimierz - 120, 480,
Majerowski Adam - 512,
Major Ryszard - 495,
Makowiecki Andrzej Z. - 468, 482, 493,
Makowski Stanisław - 365,
Maksimow D. - 88,
Maksymiuk Katarzyna - 191,
Malanowicz-Niedzielska Maria - 259, 282-284,
Malarczyk Irena - 497-498,
Malczewski Antoni - 177, 501-502,
Malczewski Jacek - 105-106, 109,
Malik Jakub A. - 44, 71,
Malinowska Stanisława - 275-276,
Malinowska-Osterwinowa Wanda - 275-276, 280,

Malinowski Marian - 475,
Mallarmé Stéphane - 444,
Malutina Natalia - 2, 4,
Małkowska Hanna - 259, 497,
Małyszew Jerzy - 278,
Manes (Mani) - 463-464, 466,
Mann Tomasz - 131, 502,
Manujłow W. - 86,
Mańkowska Bogusława - 501,
Marcel Gabriel - 459,
Marcuse Herbert - 459,
Marek Ewangelista, św. - 214-215, 318, 465,
Maria, matka Jezusa - 163, 202, 216, 472-473,
Marinetti Filippo Tommaso - 115, 117, 120,
Markiewicz Henryk - 23, 25, 43-46, 49-51, 66, 73, 172, 289-291, 309, 311, 313, 328, 340-341, 364, 371, 430, 462-463, 467,
Markowski Michał Paweł - 233,
Markowski Mieczysław - 491,
Marks Karol - 297,
Marrené-Morzowska Waleria - 31,
Martuszevska Anna - 158,
Marx Leo - 339,
Mascall Eric Lionel - 460,
Masłoń Krzysztof - 125,
Massalski Edmund - 123,
Masson Herve - 463,
Mateja Leszek, ks. - 162,
Matuszek Gabriela - 2,
Matuszewski Ignacy - 8, 11, 222, 261, 318, (359-369), 360-368, 384, 394, 514,
Matuszewski Krzysztof - 265,
Matwiejuk Kazimierz - 191,
Maupassant Guy de - 225, 507,
Mead Margaret - 309,
Mech Krzysztof - 219,
Mencwel Andrzej - 294, 297, 304,
Mendala-Kwoczek Ewelina - 506,
Mendrys Tadeusz - 422,
Menelaos z Aleksandrii - 435,
Menéndez Józefa, siostra zakonna - 461, 473-474,
Mesmer Franz Anton - 224-225,
Michalski Henryk - 472, 476,
Michalski Krzysztof - 444,
Michalski Ryszard - 417,
Michał Anioł - 117,

- Micińska Anna - 109,
Miciński Jarosław - 106, 281,
Miciński Tadeusz - 7, 50, 75, 81, **(101-113)**, 101-106, 109-113, 227, 281, 286, 501, 506, 514, 519,
Mickiewicz Adam - 12, 31-33, 49, 61, 73, 81, 85, 105, 109, 137, 142, 147, 155, 178-179, 184, 234, 248-249, 251, 261, 273, 275, 322, 325, 335, 365, 377-378, 415, 426, 434, 479, 488, 502, 505-506, 510, 513, 519,
Miecznikow Ilja - 4,
Mierosławski Ludwik - 180,
Międzyrzecki Artur - 468,
Mijas Stanisław - 487, 492,
Mikiciuk Elżbieta - 504,
Mikołaj I Romanow, car Rosji - 190,
Mikołaj II Romanow, car Rosji - 61, 192,
Mikos Michael J. - 2,
Milewska Anna - 481, 484,
Milford Humphrey - 437,
Miller Jan Nepomucen - 87,
Milner Max - 227,
Miłaszewska Wanda - 228,
Miłaszewski Stanisław - 227-228, 276,
Miłkowski Edward - 503,
Miłosz Czesław - 372, 503-506, 519,
Młodożeniec Stanisław - 121, 126,
Mniszkówna Helena - 493,
Molier (właśc. Poquelin Jean Baptiste) - 488,
Moniuszko Stanisław - 99,
Moraczewski Jędrzej - 474,
Morka Ewa - 442,
Morstin Ludwik - 380,
Morsztyn Jan Andrzej - 251, 501,
Mortkowicz Jakub - 132, 277, 403,
Mortkowicz-Olczakowa Hanna - 291, 433, 442,
Mortkowiczowa Janina - 403,
Mosakowski Janusz - 503,
Moskalewicz Stanisław - 499,
Mounier Emmanuel - 459,
Moyers Bill - 327,
Mozart Wolfgang Amadeusz - 99,
Mrazek Janina - 494, 498,
Mrowcewicz Joanna - 8, **(221-230)**, 507, 514,
Mroźek Sławomir - 485,
Mróz Mirosław, ks. - 460,
Mucha Alphonse - 170,
Mucha Bogusław - 7, 86, **(93-99)**, 507, 514,
Mucha Danuta - 7, **(85-91)**, 507-508, 514,
Musijenko Swietłana - 2,
Musset Alfred - 85,
Muszyńska Lucyna - 259,
Müller Max F. - 440, 442,
Myszuga Oleksandr - 98-99,

N
Naake-Nakęski Waclaw - 424,
Nabokov Vladimir - 233,
Nagórska Walentyna - 51,
Nałkowska Zofia - 32,
Namowicz Tadeusz - 144,
Napiórkowski Józef - 492,
Napoleon I Bonaparte, cesarz Francji - 8, 176, 277, **(313-337)**, 412, 431, 465, 511, 514,
Narowczatow S. - 88,
Narutowicz Gabriel - 414-415,
Narzynski Józef - 275,
Natan, prorok izraelski - 161,
Natanson Wojciech - 164, 274-275, 482, 488-490,
Nawrocka Ewa - 2, 8, **(399-409)**, 508, 514,
Nawroczyński Bogdan - 297,
Nelson Leonard - 459,
Neron, cesarz rzymski - 195,
Niedziałkowski Karol, bp - 424,
Niemojewski Andrzej - 66, 104, 108-109,
Nietzsche Friedrich Wilhelm - 69, 404-405, 458, 468-469,
Nieuważny Andrzej - 313,
Niewiadomski Eligiusz - 415,
Nikitin M. - 86,
Nitsch Kazimierz - 122,
Nobel Alfred - 281,
Norwid Cyprian Kamil - 106, 146, 234, 480, 502,
Novalis (właśc. Hardenberg Georg von) - 143-145, 511,
Nowacki Albert - 96, 505,
Nowaczyński Adolf - 313, 380,
Nowak Michał Kazimierz - 8, **(429-445)**, 438, 508,
Nowicka Ewa - 412,
Nowicki Rafał - 492,
Nowicki Zdzisław - 499-500,
Nycz Ryszard - 375-376,

O

- Oberlaender Ludwik - 413,
Obrączka Piotr - 496,
Ochalski Andrzej - 500,
Ochorowicz Julian - 222, 224-225,
Odojewski Włodzimierz - 501,
Okoń Jan - 205, 512,
Okoń Waldemar - 21-22,
Olech Barbara - 4, 519,
Oleksowicz Bolesław - 203,
Olesiewicz Marek - 4,
Olesiński Tadeusz - 500,
Olędzka-Frybesowa Aleksandra - 457,
Olkuś Wiesław - 74-75,
Olszaniecka Maria - 233,
Olszewska Maria Jolanta - 2, 8, 41, 147,
168, 302, 331, **(371-397)**, 371, 373, 434, 508-
509, 514,
Olszewski Daniel, ks. - 196, 209,
Olszewski Witold - 137,
Olubiński Andrzej - 308,
Opacki Ireneusz - 509,
Oppman Artur - 313, 336,
Orcagna Andrea - 118,
Orkan Władysław - 50, 274, 279,
Orlicz Michał - 281, 283-284, 288,
Orska Stanisława - 499,
Orski Bolesław - 493, 497-499,
Orsza-Łukasiewicz Janina - 491, 497,
Orsza-Radlińska Helena - 297,
Orsza-Winiarz Jerzy - 475,
Orzeszkowa Eliza - 7, 27, 29, 33-34, 50-51,
(63-83), 65-66, 69-70, 77-78, 104, 183, 363,
376, 385, 413, 421, 504, 514,
Osiński Zbigniew - 258, 273-274, 285, 287,
Ossowiecki Stefan - 228-229,
Osterwa Juliusz - 8, 154, 229, 251, 258-
261, **(273-288)**, 273-283, 285-287, 481-483,
495-496, 514,
Osterwianka Elżbieta - 274-275,
Ostrowska Bronisława - 512, 519,
Osuchowski Antoni - 49,
Ossoliński Józef Maksymilian - 24,
Owczarz Ewa - 66-67,
Owerłło Paweł - 99,
Owsianko Joanna - 288,
- P
- Paczoska Ewa - 2, 44, 73, 80, 374, 382,
510,
Paderewski Ignacy Jan - 481,
Pajzderska Helena Janina (Hajota) - 73,
Palazzeschi Aldo - 119,
Palladino Eusapia - 222, 225,
Panofsky Erwin - 18,
Panufnik Maciej - 476,
Papini Giovanni - 118-119, 121,
Paprocki Teodor - 53, 289, 307,
Partyka Jacek - 4,
Pascal Blaise - 459,
Pasek Jarosław - 476,
Paszek Aleksandra - 235,
Paszek Jerzy - 2, 8, **(233-246)**, 235, 237,
240, 244, 246, 315, 318, 322, 326, 329, 360-
361, 363-364, 455, 509,
Patkowski Aleksander - 123,
Paweł z Tarsu, św. - 213,
Pawlikowska Idalia - 46, 54,
Pawlikowski Mieczysław - 481,
Pawlikowski Tadeusz - 46, 278,
Pawlina-Meducka Marta - 479,
Pawluczyk Józef - 512,
Pawłowski Bronisław - 315,
Pedretti Erica - 131, 502,
Perl Feliks - 294, 297,
Perzyński Włodzimierz - 375, 488,
Pestka-Grzybowska Barbara - 506,
Péladan Joséphin - 222,
Pelseneer Edouard - 220,
Pichor Stanisław - 107,
Piechowski Wojciech - 24,
Piecuch Czesława - 469,
Pieścikowski Edward - 43,
Pietkiewicz Antoni - 294,
Pietrow Awwakum - 507,
Pietruski Ryszard - 481,
Pietrykowski Krzysztof - 500,
Pietrzak Małgorzata - 8, **(247-261)**, 509,
514,
Pigoń Stanisław - 23, 25, 42, 49, 51, 65, 81,
90, 106, 153, 223, 245-246, 248, 259, 286,
309, 313, 331, 340-341,
Piłsudski Józef - 110, 229, 390, 411-412,
424, 472, 474-475,
Piołun-Noyszewski Stanisław - 41-42, 45,
47, 433-434,
Planquette Robert - 478,
Plater-Zyberkówna Cecylia - 205,
Plater Samuel Ball - 437,
Plato Zbigniew - 488-489, 499,
Plötzke Heinrich von - 239,

- Płotka Witold - 508,
Pobóg-Malinowski Władysław - 42, 45,
Podbielski Henryk - 160, 432,
Podraza-Kwiatkowska Maria - 73, 103-104, 447-448, 462,
Poe Edgar Alan - 33, 444,
Pol Wincenty - 479,
Poniatowski Józef, książę - 315,
Poniatowski Stanisław August, król Polski - 177,
Ponikowski Antoni - 122,
Popiel Jacek - 154,
Popiel Magdalena - 2, 67, 240,
Popławski Jan Ludwik - 292, 375,
Poprzęcka Maria - 18, 21,
Porębowicz Edward - 248,
Porębski Mieczysław - 17-18, 21,
Potiomkin Grigorij, książę - 109, 286,
Potocki Antoni - 291-293, 295, 299, 304, 384,
Potocki Józef Karol - 73, 291, 303-305,
Pragier Adam - 475,
Prokop Jan - 103,
Prokop-Janiec Eugenia - 377, 426,
Prokopiuł Jerzy - 463,
Pronaszko Andrzej - 276, 280, 286,
Pronaszko Zbigniew - 258, 286
Prus Bolesław (właśc. Głowacki Aleksander) - 7, 23, 27, 33, (41-62), 46-49, 51-55, 58, 61, 68, 72-73, 104, 109, 183, 222, 261, 290, 307, 311, 314, 328, 333, 373, 376, 378-379, 390, 504, 509, 514,
Prussak Maria - 274,
Pruszkowski Józef - 191,
Pruszyńska Sława - 106, 315,
Przesmycki Zenon (ps. Miriam) - 105-106, 126, 315, 363, 379, 433, 505-506,
Przybora Jeremi - 243,
Przyborowski Walery - 31,
Przyboś Julian - 242, 339,
Przybyła Zbigniew - 64, 74, 76, 197,
Przybyłowska Barbara - 371,
Przybyszewski Stanisław - 34, 36, 50, 69, 73, 229, 373, 379, 381, 405, 447-448, 462,
Przysiecka Anna - 497,
Ptolemeusz - 435,
Puccini Mario - 221-222, 230,
Puchalska Mirosława - 102,
Puciata-Pawłowska Jadwiga - 24, 27,
Pusłowski Franciszek Ksawery - 423,
Puszak Lubomyr - 505,
Puszkın Aleksander - 85, 185,
- Q**
Quignard Pascal - 447,
Quispel Gilles - 463,
- R**
Rabska Zuzanna - 46, 66,
Rabski Władysław - 282, 375,
Radyszewski Rościsław - 2,
Radziszewska Helena - 90-91, 94,
Radziwiłłowicz Rafał - 226, 472,
Rajmund IV z Tuluzy, hrabia - 463,
Raszewski Zbigniew - 281, 284, 287,
Rawita-Gawroński Franciszek - 197,
Rawls John - 476,
Redlińska Regina - 500,
Rekowski Krzysztof - 288,
Renan Ernest - 203,
Renoir Pierre-Auguste - 456,
Reszke Robert - 449,
Reymont Władysław Stanisław - 33, 36, 50-51, 57, 81, 105, 107, 113, 197, 222, 224, 229, 336, 339, 359-360, 363, 365, 375, 378-379, 420, 507,
Ribera Jose de - 145,
Richet Charles - 224, 229,
Ricœur Paul - 147, 433,
Rimbaud Arthur - 468,
Rittner Tadeusz - 279,
Ritz German - 2,
Rodkiewiczowa Henryka - 106, 497,
Rodnianskaja I. - 86,
Rodziewiczówna Maria - 504,
Rogala Stanisław - 131, 512, 512,
Roland, rycerz - 320,
Romaniuk Andrzej - 476,
Romanow Konstanty, wielki książę rosyjski - 477,
Romer-Ochenkowska Helena - 259,
Roob Alexander - 226,
Rorty Richard - 409,
Rosiński Piotr - 7, (17-29), 118, 503, 509, 514,
Rosso Medardo - 120,
Rostowska Teresa - 307,
Rostworowski Karol Hubert - 380, 423, 427, 508,
Rotwand Stanisław - 375,

- Rousseau Jean-Jacques – 85,
Różewicz Tadeusz – 406,
Różycki Włodzimierz – 50,
Rudkowska Magdalena – 183,
Rudnicka Franciszka – 32,
Rudolph Kurt – 463,
Rumelt Stefan – 420-421,
Runciman Steven – 463,
Rusek Iwona E. – 3-4, 8, 13, **(447-455)**, 447,
451, 510, 513, 515,
Ruskin John – 72,
Russolo Luigi – 116,
Ruta-Rutkowska Krystyna – 331,
Rutkowski Krzysztof – 447,
Rychłowski Franciszek – 278,
Rychter Józef – 251, 479,
Rydel Lucyan – 248, 380,
Rzepka Magdalena – 480,
Rzewuski Henryk – 31,
- S**
Saar Włodzimierz – 488, 499,
Sacewiczowa Alina – 50,
Sadlik Magdalena – 373,
Sadowska Ida – 505,
Saganiak Magdalena – 2, 7, **(141-152)**,
302, 510, 514,
Saint-Albin Hortensjusz de – 331,
Sainte-Beuve Charles-Augustin – 381,
Saintenoy Paul – 198,
Salawa Andrzej – 498,
Sałacka Ewa – 481,
Sałtykow-Szczedrin Michail – 59,
Sandler Samuel – 318,
Sarnecki Zygmunt – 506,
Sartre Jean-Paul – 459,
Satyros z Paros – 137,
Savitri Devi – 32, 34-35,
Schaeffle Albert – 301,
Schauber Vera – 164,
Schelling Friedrich Wilhelm von – 147-
148, 459,
Schiele Egon – 338,
Schiller Friedrich – 85,
Schiller Leon – 278, 286, 492,
Schindler Hanns Michael – 164,
Schlegel Friedrich – 143-144,
Schleiermacher Friedrich – 147,
Schopenhauer Arthur – 143, 447, 458-459,
Schulz Bruno – 508, 510,
Schulz Charles M. – 507,
Scott Walter – 87,
Semczuk Antoni – 87,
Serczyk Władysław Andrzej – 94,
Serejski Marian H. – 176,
Severini Gino – 116,
Sęk Bożena – 463,
Sęp-Szarzyński Mikołaj – 404,
Shaffer Peter – 488,
Shelley Percy Bysshe – 143, 228,
Siedlecki Michał – 4-5, 512,
Siekierzyński Jerzy – 479,
Siemaszkowa Wanda – 280, 489,
Siemianowski Antoni, ks. – 460,
Sienkiewicz Henryk – 27, 29, 31, 36, 50,
104, 109, 119, 183, 249, 313, 339, 360-362,
373, 386, 424, 477, 479, 481,
Sieradzka Zofia – 482, 485, 489,
Sieroszewski Waclaw – 34, 50, 336, 505,
Sikora Ireneusz – 70,
Sikora Sławomir – 412,
Sikorska-Miszczyk Małgorzata – 288,
Sikorski Dariusz Konrad – 8, **(411-428)**,
414, 418, 423, 425, 510, 514,
Simarro Alfonso Serrano – 449,
Sinko Tadeusz – 246,
Skałkowski Adam – 315,
Skaros Anna – 499,
Skimborowicz Hipolit – 226,
Skirycki Igor – 507,
Skołubowa Nina – 484, 498,
Skreczko Adam – 2,
Skrzyński Aleksander – 474,
Skwara Marek – 27,
Skwarczyńska Stefania – 81,
Sławińska Irena – 275-276,
Sławiński Janusz – 371, 374,
Słobodzianek Tadeusz – 287,
Słonimski Antoni – 391,
Słowacki Juliusz – 31-33, 50, 73, 78, 85,
142, 144, 146-148, 177, 179, 184, 251, 275-
276, 286, 331, 359-360, 365, 368, 378, 380,
479-480, 495, 501, 506, 510, 519,
Smożewski Ryszard – 484, 488, 499,
Snopek Jerzy – 2, 7, 11, **(183-188)**, 510-511,
514,
Sobiecka Anna – 8, **(273-288)**, 285, 511,
514,
Soffici Ardengo – 118, 120-121,
Sofokles – 52,
Sokolnicki Michał – 472,

- Sokrates - 129, 458,
Solski Ludwik - 259, 278, 282-283, 285,
Solżenicyn Aleksander - 507,
Sorel Georges - 395,
Soubise-Bisier Gustaw - 226,
Sowińska Eleonora - 484, 498,
Sowiński Grzegorz - 463,
Sowiński Wojciech - 73,
Sozomen Hermiasz - 459,
Spasowicz Włodzimierz - 88, 383,
Spencer Herbert - 71,
Spólnicka Danuta - 492,
Spyrka Lucyna - 448,
Spytkowski Józef - 234,
Srokowski Mieczysław - 163, 448,
Stachewicz Krzysztof - 460,
Staff Leopold - 50,
Stala Marian - 163,
Staniewski Włodzimierz - 142,
Stanisławski Konstanty - 273,
Starnawski Jerzy - 205,
Stąpor Marcin - 512,
Stein Edyta, bł. - 459,
Steiner Rudolf - 459,
Sten Jan - 109,
Stender-Petersen Adolf - 123,
Stern Anatol - 116, 120-121, 124, 126,
Stępiak Klemens - 289,
Stępnik Krzysztof - 66,
Stiller Robert - 233,
Stok Zbigniew - 486, 497,
Stokłosa Bożenna - 451,
Stokowa Maria - 290,
Stopniak Franciszek - 192,
Strama Jacek - 492, 500,
Straszewicz Ludwik - 61,
Straszewska Maria - 495,
Strindberg August - 155, 481, 485,
Stroińska Dorota - 458,
Strokowski Aleksander - 491,
Strożecki Jan - 302,
Strug Andrzej - 388, 472, 475-476,
Strzelecki Adolf - 64,
Strzelecki Zenobiusz - 489,
Strzębała Ryszard - 487,
Stumpf Ludwik - 477-478, 481,
Styka Jan - 477,
Stykowa Maria Barbara - 197,
Sucharski Tadeusz - 510,
Sułkowski Józef - 277-279, 281, 283, 286,
313, 318, 327, 331-336, 393, 482, 485-487,
495-496,
Surmacz Walenty, OFM - 464,
Swoboda Tomasz - 27,
Szamryk Konrad - 4,
Szaniawski Jerzy - 154, 274, 485,
Szaniawski Junosza Klemens - 33,
Szczepan, św. - 206,
Szczepańska Irena - 488,
Szczepański J. A. - 491,
Szczerski Piotr - 481,
Szczublewski Józef - 258-259, 275, 279,
281-282, 286,
Szekspir William - 52, 61, 264, 277, 289,
479-480, 504, 508, 511,
Szela Jakub - 165,
Szelągowski Adam - 107,
Szewczenko Taras - 85, 96-98, 185, 514,
Szladowski Marek - 503,
Szneur Zalman - 414,
Szostek Andrzej - 192,
Szpondrowski Leon - 400, 434,
Sztachelska Jolanta - 316,
Szturc Włodzimierz - 2,
Szulakiewicz Marek - 459-460,
Szulżycka Alina - 265,
Szuster Marcin - 267,
Szuwałow S. - 86,
Szweykowski Zygmunt - 43, 314,
Szydłowski Roman - 492,
Szymanowski Karol - 107,
Szymańska Danuta - 493,
Szymańska-Kumaniecka Janina - 449,
Szymański Beniamin - 190,
Szymel Maurycy - 411,
Szymkowicz-Gombrowicz Jerzy - 484,
494,
Szynkiewicz Jakub - 501,
- Ś**
Śliwicki Józef - 282,
Śliwiński Stanisław - 497,
Śmigasiewicz Waldemar - 495,
Śniadecka Ludwika - 493, 498,
Śniadower Barbara - 85,
Świdorska Alina - 39,
Święcicki Zygmunt - 69,
Świętochowski Aleksander (ps. Władysław Okoński) - 34, 50, 275, 293, 375,

Świętosławski Zenon - 179-180,

T

Taborski Roman - 468,
Taine Hippolyte - 314, 462, 467,
Tarka Michał - 58,
Tasarski Jerzy - 120,
Tatarow Mikołaj - 65,
Tavolato Italo - 118-119,
Teinert Zbigniew, ks. - 460,
Teksel Józef - 478,
Teleżyńska Ewa - 234,
Teodozjusz I Wielki, cesarz rzymski - 459,
Tertulian - 162,
Tetmajer-Przerwa Kazimierz - 33-34, 77, 163, 274, 313, 336, 360,
Thibaudet Albert - 172,
Tieck Ludwig - 146,
Tischner Józef, ks. - 445,
Tkaczyk Paweł - 164,
Toeplitz Karol - 270,
Tokarczuk Olga - 73,
Tokarz Waclaw - 315,
Tokarżówna Krystyna - 41, 43, 47, 50,
Tolstoj Lew - 185,
Tomasik Wojciech - 339-340, 344,
Tomasz z Akwinu, św. - 460,
Tomaszuk Piotr - 142,
Tomicki Jan - 468,
Tomkowski Jan - 222, 225,
Tramer Maciej - 4,
Trapszo Marceli - 481,
Trapszo Tekla - 259, 282,
Trentowski Bronisław - 143, 148, 169, 180, 506,
Tresidder Jack - 451,
Tretiak Józef - 89,
Trocki Lew - 122,
Trojanowska Anna - 288,
Trunk Izajasz Jechiel - 420,
Truskowska Jadwiga - 291,
Trzaskowski Zbigniew - 430,
Trzeciński Teofil - 154, 276, 279,
Trzeciakowski Wiesław - 9, (457-476), 459-461, 511, 514,
Trzeźniowski Dariusz - 197,
Tuczyński Jan - 104,
Tukalska Renata - 487, 500,
Tułodziecka Irena - 310,
Turgieniew Iwan - 24, 64, 67, 185,

Turpin Dick - 320,
Turzyma Maria - 32,
Tuwanowa Zofia - 229,
Tuwim Julian - 339,
Tych Feliks - 295,

U

Ujejski Józef - 178-179, 184,
Ulanowski Bolesław - 54,
Urban Jan - 192,
Urbanowski Maciej - 112,
Utkowska Beata - 81, 503,
Utrata Janina - 498-499,

V

Verrocchio Andrea del - 117-118,
Vintras Eugene - 227,

W

Wagner Ryszard - 178,
Walczak Michał - 288,
Waldenberg Marek - 294-295,
Walewska Maria - 313,
Walicki Andrzej - 295,
Wałkówna Barbara - 482, 497,
Wania Joanna - 448,
Ward Lester Frank - 303,
Warneńska Monika - 42, 45,
Wasilewski Leon - 474,
Wasilewski Zygmunt - 113, 377, 425, 427,
Wasilkowski Leon - 60,
Wasiuczyński Jerzy - 497,
Wasowski Jerzy - 243,
Wat Aleksander - 116, 121, 126,
Wawelberg Hipolit - 66, 375,
Wąsacz Agata - 8, (313-337), 511, 514,
Weil Simone - 457, 460,
Weininger Otto - 36,
Welik Grzegorz - 191,
Werner Mateusz - 146,
Werwes Grigorij - 96,
Weyssenhoff Józef - 32, 38-40, 197, 336, 362, 375, 378,
Wędrychowski Tadeusz - 59,
Węgrzyn Józef - 282,
Wiaderny Józef - 494,
Wiaderny Zygmunt - 483-484, 498-499,
Wiącek Tadeusz - 477-478, 481-483, 487, 489-491, 493, 495,
Wichowa Maria - 205,
Wieczorek Krzysztof - 497,

- Wielhorski Józef – 176,
 Wielopolska Maria Jehanne – 110,
 Wierciński Edmund – 274, 496,
 Wierzbński Maciej – 122,
 Więckowska Helena – 176,
 Więckowski Aleksander – 294, 296-299,
 302-303, 305,
 Wiktor Emanuel II, król Włoch – 119,
 Wilk Stanisław – 196,
 Wilkoszewska Krystyna – 449,
 Wisnowska Maria – 99,
 Wiśniewska Iwona – 65-66,
 Witkiewicz Stanisław – 50, 105, 107, 109,
 233-234, 330, 420,
 Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy) –
 109, 128, 146, 233, 339, 505,
 Witkowska Alina – 179,
 Witkowski Andrzej – 491-493,
 Wittlin Józef – 123,
 Władysław I Łokietek, król Polski – 239,
 Wodnicka Krystyna – 491, 497,
 Wodziński Antoni – 74, 224,
 Wojciech Sławnikowic, św. – 205-206,
 211,
 Wojciechowski Stanisław – 263,
 Wolff August Robert – 53, 365, 369,
 Worcell Stanisław – 179-180,
 Wójcik Krystyn – 497,
 Wójcikowski Z. – 491,
 Wróbel Bolesław – 291,
 Wróblewska Teresa – 104, 106,
 Wróblewski Andrzej – 488,
 Wybicki Józef – 317,
 Wyczółkowski Leon – 107,
 Wydrycka Anna – 4, 7, **(31-40)**, 32, 35, 37,
 39, 511-512, 514,
 Wyka Kazimierz – 102, 134, 179, 315, 317,
 362-363, 424,
 Wyka Marta – 112,
 Wysiński Kazimierz Andrzej – 485,
 Wysłouch Seweryna – 27,
 Wysocka Stanisława z domu Wilska –
 273, 481,
 Wyspiański Stanisław – 32, 34, 50, 81-82,
 105, 108-109, 111, 251, 276-277, 286, 365-
 367, 373, 378-382, 390, 395, 411, 451, 480,
 485, 493, 495, 506, 510,
 Wyszyński Stefan, prymas Polski – 510,
 Wzorek Anna – 9, **(477-500)**, 492, 512, 514,
- Z**
 Zabielski Łukasz – 4, 519,
 Zabierowski Stanisław – 314-315, 317,
 364-365, 431-434,
 Zabłocka Teresa Grażyna – 274,
 Zacharska Jadwiga – 448,
 Zahorska Anna – 32-37,
 Zahorski Andrzej – 314, 336,
 Zajączkowski Ryszard – 164,
 Zajcew Pawło – 96,
 Zalewski Kazimierz – 275,
 Zalewski Sylwester – 460,
 Zamarovský Vojtech – 448,
 Zamoyski Jan – 49, 61, 431,
 Zapasiewicz Zbigniew – 481,
 Zapolska Gabriela – 33, 99, 155, 158, 448,
 481, 503, 519,
 Zarębianka Zofia – 2,
 Zarzycka Irena – 512,
 Zawieyski Jerzy – 274, 283, 286-288,
 Zawistowska Kazimiera – 36,
 Zawistowski Władysław – 282,
 Zaworska Helena – 125,
 Zbiróg Józef – 482-483, 497,
 Zborski Bartłomiej – 463,
 Zdanowicz Anna – 304,
 Zdziechowski Marian – 89,
 Zegadłowicz Emil – 128,
 Zegalski Jerzy – 493, 495,
 Zeller Izabela – 71,
 Zelwerowicz Aleksander – 275, 286, 481,
 Zenon z Elei – 138,
 Ziątek Zygmunt – 158,
 Zieliński Andrzej – 118-119, 121,
 Zieliński Tadeusz – 442,
 Ziemięcki Bronisław – 474,
 Ziemiński Ireneusz – 459,
 Zimand Roman – 85, 93, 141-142, 150,
 Zorrilla José – 282,
 Zygmunt II August, król Polski – 81,
- Ż**
 Żabicki Zbigniew – 172,
 Żabińska Julia – 497,
 Żak Stanisław – 480, 487, 489-490,
 Żentara Edward – 481,
 Żerko Józef – 508,
 Żeromska Aleksandra – 290-291,
 Żeromska Anna – 408,

- Żeromska Bolesława - 291,
Żeromska Józefa z Katerłów - 85,
Żeromska Monika - 275, 408,
Żeromska Oktawia (Radziwiłłowicz-
Rodkiewiczowa) - 41-51, 53-56, 58-59, 61-
62, 101, 104, 106-108, 113, 117-119, 123,
225-226, 270, 279, 290-291, 300, 433-434,
Żeromski Adam - 49, 106, 117-118, 161,
Żeromski Stefan - **(3-515)**, 23-27, 39, 41-
42, 45-51, 55-62, 64, 68. 75-77, 80, 86-87,
94-98, 101-111, 113, 116-126, 129-132, 134-
135, 145, 147, 153-157, 161-162, 166, 168-
169, 171, 173-176, 178-179, 184-188, 193,
195, 197, 201-204, 208, 210-211, 213-216,
218, 221, 223-224-228, 230, 235, 240, 244,
246, 248-250, 261, 264-267, 269-271, 275-
286, 289-294, 297, 299-303, 305, 307-318,
320, 322, 324, 326, 328-332, 335, 337, 340-
341, 344, 359-367, 369, 373, 384, 387, 392-
393, 395, 399-403, 409, 411, 413-414, 416,
421-425, 429-431, 433-434, 437-442, 447,
449, 460-463, 465-467, 471, 475, 479, 482-
483, 496, 501, 504, 506, 509, 513-514, 519,
Żmigrodzka Maria - 325,
Żmudzka-Brodnicka Monika - 508,
Żółkiewski Stanisław - 112, 412,
Żuk Igar Wasiliewicz - 2,
Żukrowski Wojciech - 512,
Żułowski Jerzy - 113, 505,
Żurawicka Janina - 290, 293-294, 296, 299,
Żurowski Andrzej - 511,
Życka Ludwika - 32

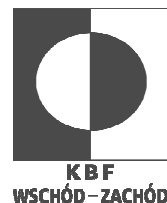
NAUKOWY PROJEKT WYDAWNICZY – SERIA „PRZEŁOMY / POGRANICZA”

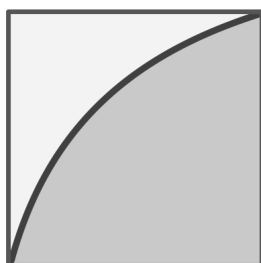
Dziedzictwo przeszłości nie jest czymś danym raz na zawsze. Wymaga nowych odczytań, ponowień interpretacji, odwagi zapytywania o to, o co nasi poprzednicy nie mogli bądź nie mieli śmiałości pytać. Odnawianie znaczeń, przekraczanie utrwalonych stereotypów analitycznych, akty zerwania z kanonem interpretacyjnym stanowią część tego samego, żywego procesu tworzenia kultury, którego równie fundamentalną częścią są nieustanne powroty do tradycji i szacunek żywiony dla autorytetów przeszłości.

Naukowy Projekt Wydawniczy „Przełomy/Pogranicza” publikuje prace:

- Stanowiące próbę nowego odczytania tekstów i autorów, zjawisk literackich i kulturowych dobrze już, zdawać by się mogło, znanych i rozpoznanych.
- Studia ujmujące problematykę literacką w ujęciu komparatystycznym i interdyscyplinarnym, innymi słowy: „pogranicznym”.
- Prace z zakresu najszerzej rozumianej wiedzy o kulturze i sztuce, proponujące monograficzne lub/ oraz nowe, „przełomowe” ujęcia tematu.
- Książki autorów, których uznać można za klasyków badań nad pewną dziedziną humanistycznego dyskursu.
- Dzieła o literaturze, kulturze i sztuce, które – z różnych powodów – nie mogły się niegdyś ukazać, nie znalazły właściwego momentu.
- Nowe, krytyczne opracowania zapomnianych tekstów dawnych.

Pragniemy, by książki publikowane w Naukowym Projekcie Wydawniczym „Przełomy/Pogranicza” tworzyły niewielkie serie i cykle tematyczne, skoncentrowane wokół pojedynczego dzieła, osoby, wątku.





przełomy
pogranicza
studia literackie

NAUKOWY PROJEKT WYDAWNICZY – SERIA „PRZEŁOMY / POGRANICZA”

Pragniemy, by książki publikowane w Naukowej Serii Wydawniczej „Przełomy/Pogranicza” tworzyły niewielkie cykle tematyczne, skoncentrowane wokół pojedynczego dzieła, osoby, wątku, tematu. Jednym z takich projektów – planowanych jako cykl sympozjów i publikacji – są studia o przemianach formuł emancypacji kobiet.

Tomy wydane w NPW– Serii „Przełomy/Pogranicza”:

- *Piękno Juliusza Słowackiego*, Seria I, *Principia*, red. J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajko, Białystok 2012.
- Barbara Olech, *Harmonia, liryzm, trwoga. Studia o twórczości Bronisławy Ostrowskiej*, Białystok 2012.
- Marcin Bajko, *Heroiczna apokalipsa. W kręgu idei i wyobraźni Tadeusza Micińskiego*, Białystok 2012.
- *Pogranicza, cezury, zmierzchy Czesława Miłosza*, red. A. Janicka, K. Korotkich, J. Ławski, Białystok 2012.
- Anna Janicka, *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki*, Białystok 2013
- *Żeromski. Tradycja i eksperyment*, wstęp J. Ławski, tom I, red. A. Janicka, A. Kowalczykowa, G. Kowalski, Białystok – Raperswil 2013.
- *Piękno Juliusza Słowackiego*, tom II: *Universum*, red. J. Ławski, G. Kowalski, Ł. Zabielski, Białystok 2013.
- Ryszard Löw, *Literackie podsumowania polsko-hebrajskie i polsko-izraelskie*, red. M. Siedlecki, J. Ławski, posłowie B. Olech, Białystok 2014.
- Alina Kowalczykowa, *Wokół romantyzmu. Estetyka – polityka – historia*, red. tekstu i oprac. A. Janicka, G. Kowalski, *Pisma rozproszone i zarzucone*, T. I, Białystok 2014.

Ukażą się w Serii między innymi:

- Jarosław Ławski, *Miłosz. „Kroniki” istnienia*, Białystok 2014.
- *Studia o twórczości Józefa Ignacego Kraszewskiego*, T. 1–2, Białystok 2014.

- Halina Krukowska, *„Pan Tadeusz” jako poezja czysta. Studia o Mickiewiczu*, Białystok 2014.
- *Piękno Juliusza Słowackiego, Seria III, Metamorphosis*, Białystok 2014.
- Alina Kowalczykowska, *Pisma rozproszone i zarzucone*, T. II, red. A. Janicka, G. Kowalski, Białystok 2016.
- *Przemiany formuły emancypacji kobiet od XVIII wieku do XX-lecia międzywojennego*, Białystok 2015.
- Anna Janicka, *Dziewiętnastowieczni. Studia i miniatury*, Białystok 2015.

[Tytuły zapowiadanych tomów w wersji roboczej.]