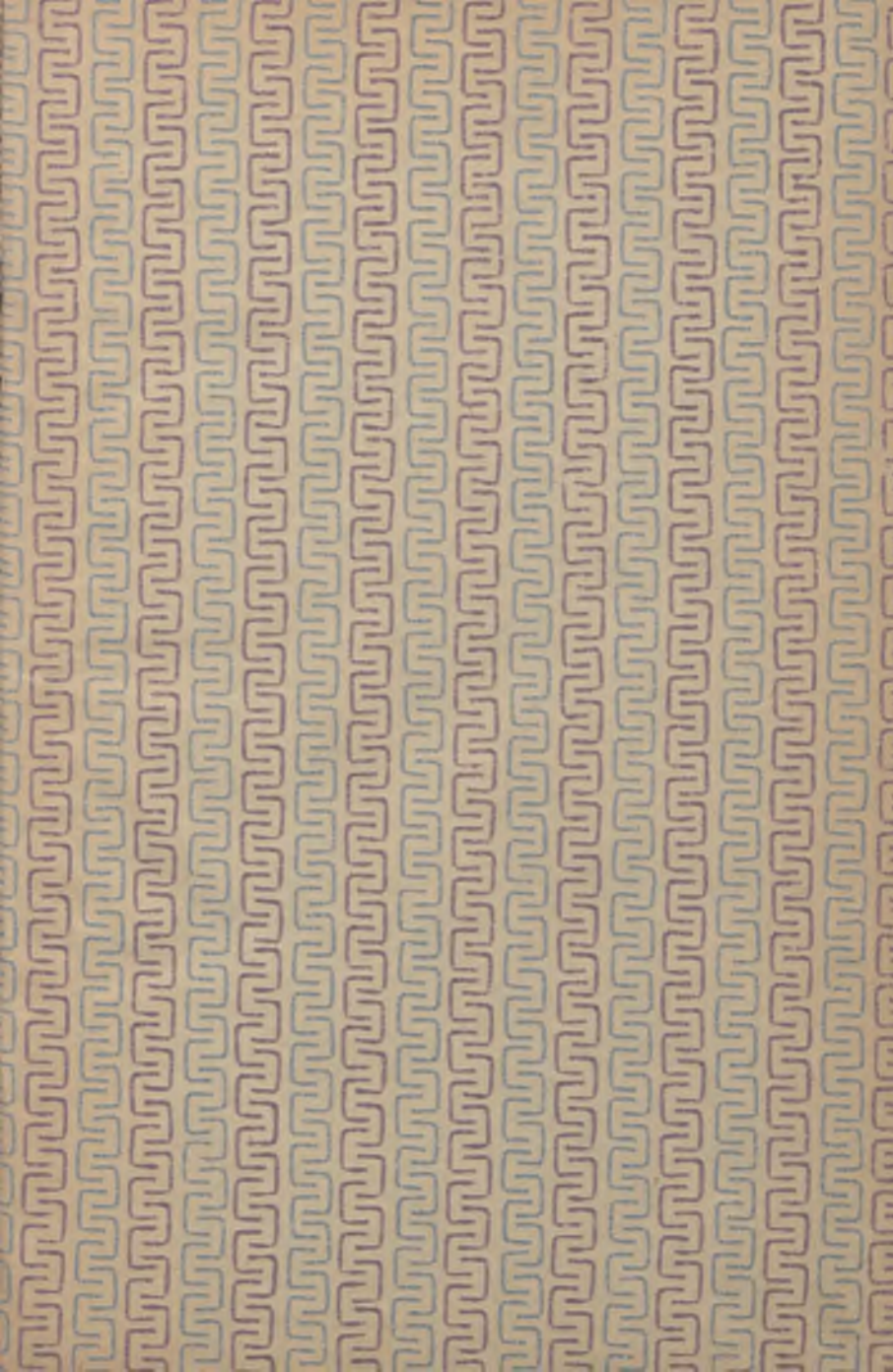
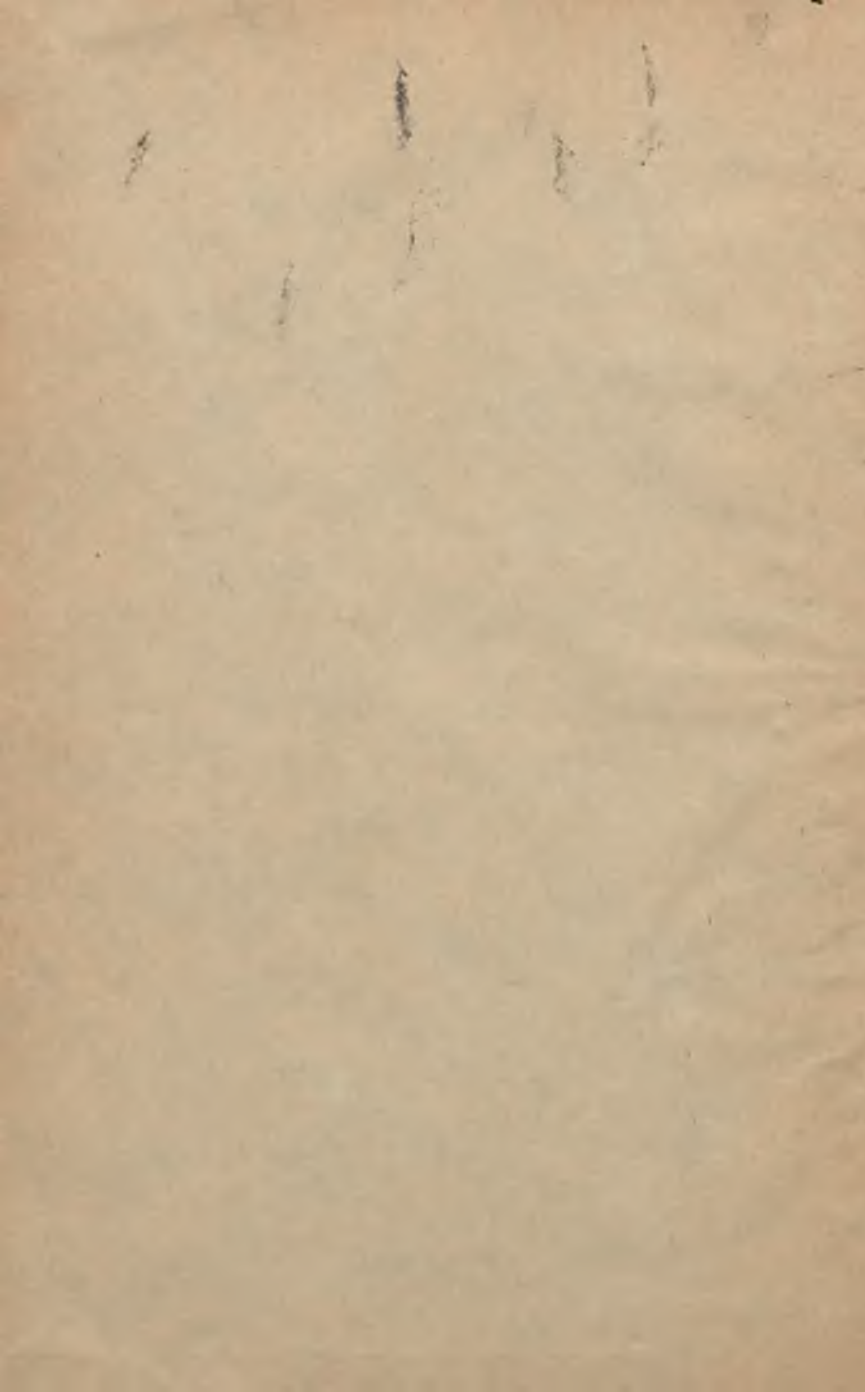


PEDAGOGICZNA
BIBLIOTEKA
WOJEWÓDZKA
Gdańsk,
Waly Jagiellońskie
24

28298









BOROWY
O ŻEROMSKIM

W A C Ł A W B O R O W Y

O ŻEROMSKIM

Rozprawy i szkice

1888

PAŃSTWOWY INSTYTUT WYDAWNICZY

Wydanie opracowała
ZOFIA STEFANOWSKA

Konsultant naukowy
STANISŁAW PIGOŃ

Okładkę projektowała
ZOFIA JUSZCZYK-SADOWSKA

k. 2226/60



28298

O «WIŚLE» ŻEROMSKIEGO

Wychodzi w nowym wydaniu *Wiśła* Żeromskiego.

Gdy wychodziła po raz pierwszy i drugi, mało o niej pisano. Wiedzieliśmy, że to był „odczyt”. Wchłaniało się go wprawdzie jednym tchem, ale miało się wrażenie, że nie ma o nim co pisać. Był prosty.

Dziś w miarę wzrastającej popularności zdaje się rósć i zachwyt dla tego dziełka. Z odległości trzech lat, które nas dzielą od jego powstania, oceniamy dopiero całą jego piękność, całą świeżość.

A przecież jest to rzecz w bardzo starym rodzaju! Odczyt — nie odczyt, ale — poemat publicystyczno-opisowy. Na upartego można by się wyrazić terminem jeszcze bardziej staroświeckim: poemat dydaktyczny! — A i temat tego poematu — jest jednym z najstarszych tematów literatury polskiej! Bo poczynając od Jana z Wiślicy i Klemensa Janickiego, od Reja i Kochanowskiego, można by przecież wymienić kilkudziesięciu poetów, którzy pisali o Wiśle!

Poemat Żeromskiego był ogłoszony drukiem po raz pierwszy w początkach roku 1918. Pamiętamy dobrze ten czas ciężki, pełen dręczących oczekiwań niepewnego jutra. Poeta zapragnął w tej dłużącej się dobie uprzytomnić nam, jaka jest nasza spuścizna historyczna i nasze prawa do samodzielnego istnienia; zapragnął

wyrazić — w sposób, w jaki to wówczas było możliwe — nasze tęsknoty i nasze pragnienia narodowe. Wisła jako oś geograficzno-historycznego życia Polaków stała się osią tematową poematu i nadała mu tytuł. Jej znaczenie streszcza poeta w jednym z końcowych ustępów:

O Wisło, Wisło!

Żywa pieśni lądu polskiego, nigdy nie przerwana wieści o tym, co się dokonało za dni, które leżą w zamierzchłej dali czasów — i wieczny pozwie ku przyszłości bez końca!

Podniosło się nad wszystkimi twymi wodami, gdziekolwiek brzmi polska mowa, jedno westchnienie i w poprzek rozdzielonych krain jako żywiący wiatr przepływa.

Za każdym chyba razem czytając te słowa będziemy przypominać sobie to wrażenie, jakie one wywierały na nas wówczas — w roku 1918. Ale nie mają one być tylko pamiątką z ostatnich lat tęsknoty idącej „w poprzek rozdzielonych krain”. Ustęp ten obrazuje przecież zarazem trwałą, niezmienną rolę Wisły jako „żywej pieśni” narodu. A jest tu Wisła nie symbolem tylko, jak np. w poezjach Konopnickiej, lecz istotną rzeczywistością geograficzną; toteż zanim usłyszeliśmy to poetyckie streszczenie jej narodowo-dziejowej roli, dał nam poeta szeroki jej opis. Ukazał nam źródła, brzegi, ważniejsze dopływy, przedstawił cały jej bieg aż do morza, zatrzymując się przy najważniejszych jego etapach.

Stanowisko artystyczne Żeromskiego w tym opisie nie jest stanowiskiem poety-pejzażysty. Nie mamy tutaj serii krajobrazów, ale obraz różnolitego, zmiennego, a przecież ciągle jednego życia rzeki. Jest to niejako poezja hydrografii. Poeta posługuje się wprawdzie w dużej mierze obrazami plastycznymi, ale nie chodzi mu o to, aby te obrazy wykończyć i w pamięci czy-

telnika utrwałać; przeciwnie, uwydatniając tylko niektóre szczegóły, przesuwa je szybko budząc przede wszystkim wrażenie płynności. Tę technikę poznać nam daje już sam — wszystkim chyba pamiętny — początek poematu:

Poczęcie Wisły dokonywuje się wśród świstu-poświstu wiatrów południa i wiatrów zachodu, przypadających na jasne mgły w kwiecistych tatrzańskich dolinach i na wilgotne obłoki ledwie powstałe spomiędzy koron sosnowych w szerokiej puszczy Beskidu.

W łonie chmury czarującej, której kształt nieprzerwanie nowy już się nigdy nie powtórzy, a piękność jedyna już nigdy drugi raz nie przepłynie w niebiosach, staje się Wisły istnienie.

Nadranna rosa wiosny, ciepły letni deszcz, różany szron jesieni i szadź okrywająca martwymi kolcami bezlistne drzewa, długotrwałe zimowe ulewy, ślepa zawieja i grad wszystko wyniszczający wciąż odnawiają nieprzeliczone jej źródła.

Opowiada dalej poeta — tym samym stylem — o śniegowicach „klinem wciosanych w szczeliny skalne”, o stawach i skalnych jeziorach „zawieszonych jakoby lutnie zawsze nowe pieśni samogrające”, o potokach podziemnych i trzęsawiskach torfowych, które wszystkie wodami swoimi Wisłę zasilają. Nikt jeszcze w literaturze polskiej nie pokusił się o poetyckie przedstawienie tego tak dziwnie nieujętego zjawiska, jakim jest ciągle tworzące się życie rzeki. Ktokolwiek z dawniejszych polskich poetów mówił o początkach Wisły, brał ją już jako usamodzielniony potok zdumiewający swoją bystrością... *Poloni e vertice Carpati ruptis inundat Vistula fontibus*: tak pisał o niej Sarbiewski; a i dla Pola jeszcze zaczynała Wisła istnieć wtedy dopiero, gdy „zebrawszy górskie wody, ze znacznym spadkiem [...] w zebranym płynie korycie”. Nikt z naszych poetów nie przenikał dotąd tak głęboko tajemnicy życia przyrody i nikt nie miał takiego zasobu artystycznych środków dla

przedstawienia jego nieuchwytnych drgnień. Piękny opis Pola (z *Pamiętnika do literatury polskiej*) w porównaniu z poematem Żeromskiego wydaje się jakiś suchy i jakby gospodarski. Aby znaleźć coś do porównania z tą nieustannie płynną pogonią obrazów, trzeba by sięgnąć do poezji Shelleya. — A przy tym Żeromski jest ścisły jak hydrograf lub geolog-naukowiec, posługuje się nazwami naukowymi i dystynkcjami świadczącymi, iż przenikał życie Wisły nie tylko intuicją poety, ale i umysłem nowoczesnego człowieka, wspartym na wiedzy przyrodniczej.

Z tą samą „naukową” poezją (w literaturze naszej wyjątkową) przedstawia dalej bieg Wisły, jej brzegi i dopływy. I znowu płyniemy jak gdyby wśród ciągle zmieniających się obrazów: miast, wsi, lasów, łąk, pól. W każdej chwili możemy się zatrzymać i kontemplować ten czy ów obraz i podziwiać jego przemisterną technikę: oto np. góry „jak gdyby obłoki znieruchomiałe, błękitne i liliowe, z różanego powietrza utworzone o poranku, a o zachodzie szkarłatne”, oto „sady rumiane od jabłek i rdzawe od śliwek”, które „splatają jakoby wieńiec nieskończony wzdłuż siół”... Jest w tym opisie ujęta i cała flora pobrzeżna i fauna, ta nawet, której nie dostrzegł najserdeczniejszy jej miłośnik i poeta — Lenartowicz (ważki, motyle, komary; dzikie kaczki, bekasy, czajki, szpaki). Ani razu nie skusił się poeta, aby któryś z tych obrazów rozszerzyć, wzbogacić szczegółami i oderwać nim uwagę od samej rzeki. Władny nad bujnym swoim słowem, wartko prowadzi nas z biegiem Wisły — aż do ujścia:

Złote wiślane smugi niosą się daleko w zielonawy przestwór morza, w błękitnawy jego widnokrąg, co z niebiosami nieskończonymi się spaja.

W niebiosą znowu, tam skąd przyszła, odchodzi Wisła.

Oto zakończenie tego znakomitego opisu, przedziwne łączące zmysłowy zachwyt oczu z duchowym zachwytem dla wieczystości istnienia! Uchyła się ono bliższej charakterystyce. Kiedy zaś znowu szukamy czegoś do porównania, przypomina się tu poezja Keatsa. Takiego zespolenia zmysłów i ducha w spojrzeniu na Wisłę jeszcześmy nie mieli, choć tyle mamy o niej poematów. A zauważmy przy tym, że jest to spojrzenie „ahumanitarne” niejako — ujmujące Wisłę tylko jako przedziwny twór żywiołu — bez żadnych alegoryj, bez żadnej antropomorfizacji.

Dopiero przedstawivszy żywioł, przedstawia poeta życie człowieka przy nim: wspomina po kolei różne ludy, które nad wodami Wisły mieszkaly, i pomniki, które pozostały po nich. Okazuje przy tym znowu, że i w przenikaniu tajemnic przeszłości nie tylko posługiwał się intuicją, ale i wiedzą: archeologiczną i historyczną. — Przeszedłszy wyobraźnią „otchłań czasów” wraca poeta do współczesności i opowiada o tym, co dobrego i co złego sprawia Wisła w gospodarstwie ludu polskiego. Tu wplata obrazy zmian rzeki w ciągu rozmaitych pór roku, szczególnie szeroko opisuje powódzie wiślane, w których Wisła dziś „hula i bawi się” „jak przed tysiącami lat, jak wówczas, gdy pierwszy przychodzień z suchych zachodu stron ujrzał ją lasy dzielącą...”

Nigdzie jednak zarówno przy przedstawianiu dobrodziejstw jak i klęsk, których ludzie od rzeki doznają, nie posługuje się Żeromski tradycyjnym a łatwym motywem personifikacji i przypisania Wiśle uczuć ludzkich, który od Reja aż do Konopnickiej przewija się przez całą poezję „wiślaną”. Przeciwnie, okazuje się on prawdziwym poetą przyrody i akcentuje obojętność rzeki względem człowieka. Oto Wisła pod „zadumanymi” gruzami Tyńca:

...nurt żywej wody, co u stóp skały białej wieczystą swą toczy beztroskę, przynosi z dala i unosi w siną krainę niewyczerpane swoje wesele...

Co więcej — głos jej strumieni jest „niemy”.

Ale, będąc poetą przyrody, jest Żeromski niemniej poetą kultury. Toteż, choć „bujne i pięknie bezładne wybrzeża” Wisły stały się na Pomorzu „równe i niepowabne”, mówi o nich z rozradowaniem człowieka czującego swą przynależność do armii pracy kulturalnej; prawdziwym zaś zachwytem tchnąć zdają się słowa, że wśród tam i grobli pomorskich Wisła „żywi [...] posłusznie siedem portów handlowych i płynie równo a cicho”. — Wisła nieuregulowana, rozłaząca się w łąchy, „oblędnie chodząca”, przypomina mu dolę Polaków: „Jak rzeka Wisła, był polski lud czyjś i niczyj, nie swój, bezpieczeństwa, bezużyteczny.”

Teraz Wisła idąca ku morzu „wykreśla kierunek westchnieniu polskiemu, tęsknej żrenicy pokazuje cel”, wzywa do pracy, której zresztą, wedle poety, „pożąda” także i „polski lud”. I oto rysuje poeta perspektywy tych wielkich trudów kultury, które przyszłość ma do spełnienia. Wywołuje przed oczy wizje wielkiego przemysłu, handlu i ruchu gospodarczego. Niezmiernego waloru artystycznego nabierają pod jego piórem potoczne słowa, prawie wcale dotąd w poezji polskiej nie używane: „węgiel, sól, nafta”. W poetyckim odczuciu ruchu handlowo-przemysłowego na Wiśle miał Żeromski jednego tylko poprzednika — w Antonim Czajkowskim, który pisał ongiś:

Wisło! ty niesiesz na twoim przestworze
Nasze ziarniste, pozłociste zboże
I cynk srebrzysty, i sól, i gips biały,
Wapno i jaja, i świeże nabiały.

Lecz cztery te wiersze z poematu Czajkowskiego *Do Wisły* ani się mogą równać pod względem siły ekspresji z pulsującymi jakimś rytmem nowoczesnego entuzjazmu stronicami w poemacie Żeromskiego. To naprawdę „nowość potrząsa kwiatem i obleka nadziei złote malowidła”, gdy Żeromski mówi o „niezlomnych tamach”, co zabezpieczą na zawsze „złotodajne niziny”, o pogłębieniu i unormowaniu koryta wiślanego, o „rzece posłusznie pracującej w ciągu stuleci”. Uniesienie jego jest na pewno większe od uniesienia Kochanowskiego, który podziwiał pierwszy stopień opanowania Wisły przez świadomą siebie moc ludzką — w moście Zygmunta Augusta — i z dumą wołał:

Nieubłagana Wisło, próżno wstrząsasz rogi...

Żeromski chce wskrzesić dawniejszą tradycję — „Wielkiego Kazimierza”. Oto jak mu się rysuje jej kontynuacja:

Ugną się swawolne nurty pod setkami tysięcy skut i komięg, bez przerwy, dzień i noc, darmo i szybko wiozących węgiel do Warszawy i Gdańska.

Rozrosną się od tysięcy fabryk stare grody: Kraków, Sandomierz, Warszawa, Płock, Toruń, Gdańsk.

*

„Szczęśliwy jest los poetów dzisiejszego dnia!” — tymi słowami zaczyna Żeromski piękny swój artykuł *Na broń* (z r. 1919). — Podobne upojenie dzisiejszością głośzą w swoich programach liczne młode grupy literackie. Aby dać wyraz dniowi dzisiejszemu, szukają najosobliwszych środków i wybierają najniezwyklejsze w swej arcynowożytności tematy. — Żeromski w *Wiśle* poszedł inną drogą: wziął starą formę rodzajową i ukształtował

w niej jeden z tematów najstarszych i najbardziej spopolitowanych. A przecież dziełko to bije w oczy oryginalnością. Dawny temat ukazał się w zupełnie nowej postaci dzięki nowoczesnemu, acz prostemu — i przez to świeżemu — odczuciu natury i kultury. Dawną formę rodzajową do niepoznaki zmienił świetnie ekspresyjny artyzm rytmu i stylu: ten artyzm, który dany jest tylko czującemu sercu i dobrze widzącemu oku.

SNOBIZM I POSTĘP

Zagadnienia krytyki literackiej stanowią główny temat tej książki,¹ aczkolwiek treści jej nie wyczerpują. Porusza ona prócz nich jeszcze wiele innych kwestyj i wchodzi w zakres publicystyki i dydaktyki narodowo-kulturalnej. Ta różnorodność materii i to przepełnienie jej troską obywatelską nadają jej cechy szczególnego podobieństwa do niektórych dzieł z literatury staropolskiej — jak bodaj ks. Ignacego Włodka *O naukach wyzwolonych w powszechności i szczególności*, itp. Przypomina też nowy utwór Żeromskiego niektóre pisma staropolskie swobodą kompozycji. Wykład toczy się tu luźnym trybem gawędy, a o dygresję równie tu łatwo jak w *Zwierciedle* Rejowym lub w *Poczcie herbów* Wacława Potockiego. — W takim to dawnych Polaków sposobie rozsnuta jest rzecz o Snobizmie i Postępie, co — niby Sanszo-Pansa i Don Kiszot — nierozłącznie wędrują przez drogi naszego życia kulturalnego.

Żeromski wierzy nie tylko we względny postęp cywilizacyjny, ale w postęp absolutny, przekształcający „człowieka, skrzepowanego powrozami doczesności, na ducha wolnego, syna bożego i brata synów bożych”.

¹ Stefan Żeromski, *Snobizm i postęp*. Warszawa—Kraków 1923, Wydawnictwo J. Morkowicza, s. nłb. 7, 200.

Wiary tej nie uzasadnia, ani też z przeciwnikami jej się nie rozprawia: przyjmuje ją jako dogmat. Rozważania książki nie mają zresztą w ogóle charakteru odebranego, lecz są najściślej nawiązane do współczesnej rzeczywistości Polski. Traktowany w tym związku postęp staje się pojęciowo przystępniejszy i znaczy tyle, co wszechstronny rozwój kulturalny narodu. W takim rozumieniu błogosławią go ostatnie stronicie książki jako: „postęp nieustanny, nieustępliwy przed niczym, dokładny, ściśle świadomy swego rozwoju i biegu, postęp, który się zaczął w naszej ojczyźnie z chwilą wyzwolenia jej z obcej niewoli”.

Snobizm określony jest jako „postęp dusz wtórnych, jałowych, martwych w sobie, ryf, kołków”, za pierwszą zaś cechę snobizmu polskiego uznana jest cudzoziemszczyzna, naśladownictwo obcości. Cechę tę demonstruje Żeromski głównie na przykładach z naszej twórczości literackiej ostatniej doby. Prześwietliwszy stosunek do mód zagranicznych tak zwanej poezji futurystycznej, wypowiada nawet prognozę co do jej przyszłych wzorów: „miejmy nadzieję, że po futuryzmie przyjdzie na nas «imażinizm» z bluźnierstwami i mistycyzmem, [...] z kultem metafory ustokrotnionej”: istotnie, został tu proroczko przeczuty wydany już później nr 3 „Zwrotnicy” z artykułem p. Peipera o „metaforze teraźniejszości” i z wierszami p. Brunona Jasińskiego o „najświętszych pannach” — „rogówkach z twarzą modrą”.

Nie walczy Żeromski bezwzględnie z naśladownictwem jako metodą kształcenia się; owszem, z uznaniem mówi np., iż „Henri Matisse pracowicie kopiował w muzeum Luwru i wykonywał niezrównane rysunki, nim stał się sobą”; nie walczy też z prawem tradycji artystycznej i, gdy jeden z młodych literatów woła: „Nie przyznaję się do żadnego spadku”, odpowiada mu, że

w takie zrzeczenie się nie wierzy. Warto zwrócić uwagę na słowa znakomitego poety w tej sprawie, która tyle razy była u nas ostatnimi czasy poruszana:

Poeta jest to odmiana człowieka, w której do starości żywie dziecko — lecz sam on dzieckiem nie jest. Suma wspomnień przesłania mu każdy kwiat, motyla, małą drzewną żabkę, wieiórkę i ptaka, które dla oczu dziecka są nagie, nie przesłonięte niczym, nowe i jego własne...

Co Żeromskiego oburza, to to, że „gdy ktoś po kryjomu przemyci na targ warszawski czy krakowski jakoś nowostkę z Zachodu czy tam ze Wschodu” i „wytworzy dookoła tego towaru rumor”, nazywa się to „oryginalnością”! — Zszedłszy do socjologicznego podłoża zjawisk takiej naśladowczej pseudo-oryginalności, stwierdza Żeromski, iż są one znamieniem niskiego stopnia cywilizacji (dopiero „wysoka cywilizacja stwarza kreację oryginalną”). Że nasza futurystyczna poezja nie wypływa z wyżyn kulturalnych, o tym dodatkowo przekonywają Żeromskiego jej maniery polemiczno-krytyczne (ile że, jak wiadomo, „grzeczność nie jest nauką łatwą ani małą”).

I oto jesteśmy u przejścia do drugiego, pozytywnego działu książki (nie wyodrębnionego zresztą, jak się już rzekło, kompozycyjnie). Dałby się on streścić w słowach, wypowiedzianych przez Żeromskiego przed laty pięciu: „Twórczość polska potrzebuje przede wszystkim dwu warunków: swobody i kultury”, albo w słowach, wypowiedzianych przez Brodzińskiego przed laty stu pięciu: „Myślmy bogato i po swojemu”. — W szczególowym rozwinięciu tego programu kładzie Żeromski (podobnie jak w *Projekcie Akademii* z r. 1918) nacisk nasamprzód na kulturę literacką w sensie ścisłym: na potrzebę rozszerzenia i pogłębienia odczuwań szczerzej, samorodnej poezji. Wiąże z nią kulturę językową.

Nawoływaniu pisarzy do większej troski o język, do wyzyskiwania zdobyczy dialektologii i badań nad za-
bytkami dawnej polszczyzny poświęcona jest duża część
dzieła. (I pod tym względem pokrewne są jego dążenia
dążeniom Brodzińskiego z r. 1818, jak zresztą i dąże-
niom ks. Włodka z XVIII stulecia.)

Obok kultury ściśle literackiej i językowej widzi
Żeromski w życiu pisarza-twórcy potrzebę kultury na-
rodowej. I to go najbardziej różni od grupy młodszych
autorów, wśród których, wedle jego wyrażenia, „Polska
stała się niemodna”. Część książki, mówiąca o tej spra-
wie, wywołała, zdaje się, najwięcej nieporozumień. Je-
den ze sprawozdawców dopatrywał się w niej zmiany
stanowiska, które Żeromski zajął poprzednio (w pamię-
tnym odczycie o literaturze z r. 1915, drukowanym
w tomie *Sen o szpadzie i sen o chlebie*), a które to sta-
nowisko wyrażać się miało w nawoływaniu „do odna-
rodowienia piśmiennictwa [...], aby przez to mogło ono
iść w świat jako dzieło sztuki wyłącznie”². Otóż, oczy-
wiście, Żeromski takich rzeczy nie mówił. Wołał on
o swobodę dla literatury, wyraźnie wszelako zaznaczał,
że nie rozumie przez nią „tak zwanej sztuki dla sztuki”.

² St. Lam, *Literatura polska w r. 1922. Kilka uwag ogólnych*
(„Tygodnik Ilustrowany” [1923] nr 2, s. 20). W artykule tym znaj-
dujemy jeszcze kilka ciekawych rzeczy. Oto np. dowiadujemy się
tam, na czym polegał wpływ rosyjski w naszej literaturze: było
to „nie przejęcie tylko ideologii pisarzy rosyjskich, literackie
zapożyczenia i uległości”: „pod wpływem współżycia z Moska-
łami nastawienie kąta widzenia na kwestie codziennego bytu
stało się inne niż to, które jest właściwe duszy polskiej”. „Na
szczęście fakta historyczne położyły kres temu. St. Żeromski,
który niedawno jeszcze w *Urodzie życia* dawał karty jakby żyw-
cem wzięte z literatury rosyjskiej, [...] pisze obecnie szczerze
już polski *Wiatr od morza...*” „Szczerze już polski!” [...]

I to bowiem hasło — mówił — „narzucałoby pewien przymus woli twórczej, zmuszałoby tę wolę do pewnego rodzaju tendencji”. Teraz zaś znowu wyraźnie pisze, iż nie myśli „o sztuce politycznej, patriotycznej, uprawiającej politykę i szerzącej patriotyzm”, dziwi go tylko, że żadne z doniosłych zjawisk naszego życia narodowego w ostatnich kilku latach nikogo z młodych twórców nie pobudziło artystycznie.

Ustępy, poświęcone tym wypadkom najnowszej naszej historii, są najpiękniejsze w książce. Wraz z książeczką *Inter arma* i artykułem *Na broń* — tworzą one właśnie jedyną godną poezję tych wydarzeń. Prócz nich może tylko parę improwizacji publicystycznych Andrzeja Niemojewskiego pozostanie w literaturze na dowód, że były w naszych latach dla sprawy powszechnej serca poetów.

Żeromski nie popełnia bynajmniej sprzeczności z samym sobą, wielbiąc swobodę twórczą i stwierdzając równocześnie, że poezja jest funkcją społeczną, nie popełnia jej też, gdy mówi jako o ideale artystycznym o takim poemacie, który „każde dziecko umie [...] na pamięć, [...] dziady pod kościołem śpiewają go ludkowi na odpustach, król musiałby się nad nim głęboko zadumać, jaśnie pan łzy gorzkie ronić...” Skoro nie ma teraz takiej poezji, wielki liryk-społecznik wzywa do tworzenia warunków dla jej powstania w przyszłości: warunkami takimi mogą się stać jego zdaniem odnowione i pogłębione zainteresowania etnograficzne i gwaroznawcze.

Podglebiem lepszej literatury może zresztą według Żeromskiego stać się i dzisiejsza literatura snobistyczna, albowiem i snobizm ma swoją wartość: „nasyca [on] nową treścią jałowe pustki, zakamarki, schowki, dziury, wypełnia nową [...] modą najobskurniejsze podwórka



barbarzyństwa”: byle więc nie dać mu się nadto rozpanoszyć, i on może spełnić pewną funkcję kulturalną.

Trzeba wszelako dodać, że nie sam tylko snobizm widzi Żeromski w literaturze współczesnej. Owszem, wyróżnia w niej kilka zjawisk bezwzględnie dodatnich, wylicza z dobrotliwą przychylnością czasopisma „interesujących i ciekawych grup młodych pisarzy”, wymienia sporą (czy nie za sporą?) listę „niezrównanych” tłumaczy...

Wykład, osnuty dokoła tych tematów, zawiera mnóstwo szczegółów pamiętnikowych, wysoce zaciekawiających ze względu na osobę autora: wspomnienia przeróżne z lat młodych i późniejszych, wyznania o sympatiach i kultach literackich, a przede wszystkim bezcenny dokument pietyzmu dla „najściślejszej [...] ojczyzny” — kraju Gór Świętokrzyskich i doliny Czarnej Nidy... — Wybuchając nieraz uczuciem, mieni się ta gawęda często i humorem arcyprzednim. W niejednym miejscu mamy w niej i domieszkę ironii. Oto np. wspominając teoretyków, którzy „piszą długie i najskrupulatniej logicznie sformułowane wywody o konieczności pisania nonsensów”, zaznacza Żeromski, iż „praca ta jest najzupełniej zbyteczna”, albowiem „poezja, osobliwie liryczna, jest, była i będzie ufundowana przede wszystkim na nonsense”:

Poezja nie wypływa z logicznych przesłanek, lecz z nielogicznych emocyj, z nieświadomych wzruszeń, z cierpień, z ekstaz, marzeń, snów, dywagacji, obłądów. Po cóż udawadniać, iż poezja musi być nielogiczną, skoro ona nie może być inną?

Rzecz oczywista, iż ta nielogiczność, o której tu mowa, jest całkiem czymś innym niż ta, którą propaguje główny teoretyk „bezsensu” p. St. I. Witkiewicz. „Emocje”, „wzruszenia”, „cierpienia”, „ekstazy” itp. noszą u niego miano „bebechowości” i są zupełnie wyraźnie z gra-

nic sztuki w jego rozumieniu wyeliminowane; „bez-sens” w jego formalnej estetyce jest czymś zgoła odmiennym. Znakomity pisarz, nie przywiązując snadź (czemu trudno się dziwić) wielkiej wagi do tej teorii, zabawił się tu wyzyskaniem dwuznaczności wyrazu. Jego własne pojmowanie „nonsensu” artystycznego zostaje niebawem wyjaśnione już bez ironii i przesadni w pięknym powiedzeniu: „Dzieło artysty uzupełnia się przez zrozumienie go i odczucie.”

Zeromski niezbyt lubi krytyków. Świadczy o tym i dość nieprzyjemna figura z ich klanu, wprowadzona pod imieniem Juliusza Paducha do *Nawracania Juda-sza*, i gorzkie słowa broszury o *Projekcie Akademii*. Są i w tej książce słowa dość dla nich przykre. Naturalnym trybem rzeczy interesować musi pytanie, jakim Żeromski sam jest krytykiem. Rozrzucone w wielu miejscach książki sylwety syntetyczne różnych poetów i analityczne obserwacje o różnych utworach dostarczają bogatego materiału do odpowiedzi. Przekonywamy się, że jego bystra spostrzegawczość i rozległa wrażliwość takie same są na tym terenie, jak na innych. Jak zaś te ustępy książki świadczą o głębi odczuć artystycznych, tak znowu inne jej części, poświęcone kwestiom etnograficznym, językowym i historycznym, świadczą o jego obszernej wiedzy i rozległych zainteresowaniach naukowych.

Lekturę tego powabnego i pożytecznego dziełka uprzykrzają jedynie liczne zaniedbania korektowe, szczególnie dotkliwe w (dość obfitych tutaj) cytatach z tekstów gwarowych i zabytkowych. Spotkawszy „światy” zamiast „światów” (s. 154), „cyrckiew” zamiast „cyrekwi” (s. 174) itp., można się zbłąkać nie na żarty. Już to w ogóle ostatnie wydawnictwa p. Mortkowicza korektą nie celują!

Jest to nowy tom „pierwszego wydania zbiorowego”, wydany pod względem papieru i druku lepiej od wielu poprzednich. Na jego zawartość składają się cztery pisma: *Początek świata pracy*, *Organizacja inteligencji zawodowej*, *Drożyzna i Zamoyszczyzna* i *Nowa Warszawa*. Względy wydawnicze zapewne wpłynęły na to, że nie weszły do tego tomu inne publicystyczne prace Żeromskiego (np. *Projekt Akademii Literatury Polskiej*).

Wszystkie te rzeczy znamy już z poprzednich wydań: dwie pierwsze z edycji książkowych, dwie drugie z czasopism. Najmniej zapewne znana jest praca ostatnia — o *Nowej Warszawie*, drukowana w mało jeszcze rozpowszechnionej „Kronice Miasta Warszawy”, a zasługująca na jak najszerszą popularyzację, bo oceniająca z punktu widzenia zdrowego sensu i godności narodowej rozmaite tanie i nieodpowiedzialne fantazje urbanistyczne ostatnich czasów, jak stawiania łuków triumfalnych, przemianowywania placu Saskiego itp.²

¹ Stefan Żeromski, *Bicze z piasku. Szkice publicystyczne*. Warszawa—Kraków 1925, J. Morkowicz. S. nlb. 3, 121, nlb. 1. *Pisma Stefana Żeromskiego*.

² Chodzi o projekty wzniesienia pomnika bojowników niepodległości na placu Saskim, który proponowano przemianować na plac Bolesława Chrobrego. (Przyp. red.)

Przeglądając ten zbiór dawniejszych artykułów, choć nie wszystkie ich poglądy możemy dzielić, uprzytomniamy sobie raz jeszcze z radością to wszystko, co uczyniło nam ich autora tak drogim: jego wielkie serce wrażliwe na wszelką krzywdę i wszelką szlachetność, jego czujność na wszystkie ważne sprawy publiczne, jego niestrudzony w pracy i wszechstronny umysł, jego społeczeńską energię, jego rozległe perspektywy moralne. Widzimy też tu, jak na każdej karcie zaznacza się lwim pazurem ten wielki jego dar słowa, któremu równego drugiego nie mamy.

Stefan Żeromski.

Te dwa wyrazy wypisane na tytule książki i na afiszu teatralnym nie ułatwiły zrozumienia komedii *Uciekła mi przepióreczka...*

Krytycy, którzy oglądali jej premierę w warszawskim Teatrze Narodowym i ogłosili drukiem swoje wrażenia, przeważnie więcej mieli na uwadze osobę autora aniżeli jego dzieło. („...Przez cały czas nowej sztuki” — przyznaje się jeden z nich¹ — „rozpamiętywaliśmy podług jej słów — wspaniałość jego twórczości...”)
W samym dziele doszukali się przede wszystkim związków z poprzednimi dziełami twórcy, śladów i znamion dawnej „żeromszczyzny”. Wypatrzyli jej na podziw wiele! Wylegitymowali bliskie pokrewieństwo bohatera sztuki z Judymem, Sułkowskim, Raduskim, Wikiem Rudomskim.² Bohaterkę rozpoznali jako młodszą siostrę Siłaczki.³ Dla określenia całości wydo-

¹ Jan Lechoń („Wiadomości Literackie” 1925, nr 10). (Przyp. red.)

² Zob. np. recenzję T. Boya-Żeleńskiego („Kurier Poranny” 1925, nr 59), recenzję „Gazety Porannej” (1925, nr 60), podpisaną kryptonimem „-S.I.G.” (Przyp. red.)

³ „Typem «siłaczki»” nazwał Smugoniową Zygmunt Kisielewski („Robotnik” 1925, nr 60). (Przyp. red.)

byli wysłużone formuły: „taniec fantazji wichrowej”, „samobiczowanie”, itp.⁴

Niejedna z tych obserwacji jest słuszna. Rzeczywiście, utwór ten „tkwi (jak się ładnie wyraził jeden z krytyków najbystrzejszych⁵) najgłębszymi korzeniami w duszy i w twórczości Żeromskiego”. Rzeczywiście, w dawniejszym jego „gospodarstwie poetyckim” dałoby się znaleźć prawie wszystkie „motywy” tej sztuki. Można by je nawet pedantycznie poklasyfikować, np.: a) entuzjizm działalności społecznej (*vide*: Raduski, Judym, Nienaski, Ryzio etc.), b) praca, zagrożona zniszczeniem przez ingerencję pasji (cf. obawy Judyma, historia Bodzanty), c) heroiczna walka z miłością (por. *Tabu*, *Aryman mści się*, *Sułkowski*), itd.

A jednak — gdyby nazwisko autora nie było nam dobrze wiadome, nie wiem, czy łatwo i czy wszyscy odgadlibyśmy, że to jego dzieło. Bo to tylko elementy są tu dawne, ale całość jest świeża, „osobna”. Głos tylko jest jakby znajomy, ale słowa są nowe!

Swoisty, mimo wszelkich analogij odrębny od wszystkich wcześniejszych dzieł pisarza, jest temat tej sztuki.

Swoisty jest jej żywy styl dialogowy, w którym każda osoba ujawnia swoje cechy indywidualne, a żadna nie mówi „językiem Żeromskiego”.

Swoista nade wszystko i zadziwiająca jest budowa tego dzieła. Cudzoziemski krytyk zauważył, że osiąga ona „jakąś absolutną doskonałość”⁶.

⁴ Zwrotów tych użył w recenzji *Przepióreczki* Władysław Rabski („Kurier Warszawski” 1925, nr 59). O „samobiczowaniu” pisał również Jan Lorentowicz („Express Poranny” 1925, nr 61). (Przyp. red.)

⁵ Tadeusz Boy-Żeleński (recenzja cyt.). (Przyp. red.)

⁶ D. Filosofow w recenzji pt. *Sławianskaja dusza* („Za Swobodu!” 1925, nr 65). (Przyp. red.)

Utrzymane tu zostały klasyczne trzy jedności: miejsca, czasu i akcji. Jedność czasu zachowana jest w najsurowszej swojej postaci: bo rozegranie się wypadków w rzeczywistości nie wymagałoby czasu więcej niż przedstawienie teatralne. Akcja składa się z dwóch spraw: sprawy pracy społeczno-regionalnej i sprawy miłości: dwoista zrazu, rozwija się ta akcja wszelako konsekwentnie ku dramatycznej zbieżności, w której ujawnia jednolitość wyższego rzędu.

Groźna miłość, wywołująca konflikt dramatyczny w sztuce, wywodzi się z pracy ideowej i na jej tle nagle się ujawnia. Zapał ideologiczny i siła tej miłości stają niebawem przeciwko sobie. Wprawdzie dla konfliktu wystarczyłoby samo poczucie moralne (w grę wchodzi szczęście i dusza trzeciego człowieka), ale atmosfera społeczeńskiego entuzjazmu wzmacnia, powiększa ów konflikt: bo jeżeli Przełęcki pójdzie za głosem ślepej miłości, to splami, może nawet zniweczy, najdroższe dzieło swojego ducha. Z drugiej znów strony (przez tragiczną ironię rzeczy!) to właśnie dzieło ideowe i kult, jaki Przełęcki umiał dla niego wytworzyć, umożliwi mu jedyne rozwikłanie tego konfliktu: ale nie zdoła znowu tego rozwikłania dokonać inaczej, jak narażając owo dzieło na zniszczenie.

Dlatego to musimy przede wszystkim poznać samą pracę Przełęckiego, jego energię w tej pracy i przywiązanie do niej. Musimy się przekonać, że zasługiwał na miłość, i musimy się przekonać zarazem, że to, co zrobił, posiada wysoką wartość, której postawienie na kartę będzie krokiem heroicznym. — Poświęcony jest temu cały akt pierwszy. Widzimy w nim, jakie są wyniki wysiłków Przełęckiego, oceniamy jego serce i jego promieniowanie na otoczenie. Udziela się nam jego zapał dla regionalizmu, który niosąc zdobycze wiedzy na głu-

chę prowincję chce podnieść ją na poziom nowoczesnej cywilizacji, a zarazem pieczołowicie zachować wszystko to, co w niej jest cenną rodzimą tradycją. Kiedy też później dorobek jego będzie wystawiony przez niego samego na sztych, nie będziemy myśleli, że to tylko zwyczajne kursy prowincjonalne, ale bujne ognisko tężyzny duchowej. Na razie jednak: kurtyna spada.

Niektórzy krytycy skarżą się na zbyt tu rozciągnięcie scen z „drugorzędnymi” postaciami.⁷ Psuje im to jednolitość architektury sztuki. Odpowiedzieć by można, że u wielkich klasyków bywały nieraz mniej kompozycyjnie umotywowane rzeczy: *exemplum* rola Infantki w *Cydzie*. — Inni sarkają na niecałkowitość ekspozycji w tym akcie.⁸ Zdaje się, że poetę bardzo niewiele by kosztowało tę ekspozycję rozszerzyć. Ale w obecnej postaci daje ona swoisty efekt: jej niezupełność niepokoi, intryguje, stawia wobec zagadki, wzbudza niepewność. Myślimy: co będzie? Przypuszczamy, że może mistrz osłabł. A on tymczasem, pewny siebie, zdaje się uśmiechać ironicznie: „przerwał, lecz róg trzyma”!

Ta sama „ironiczna” metoda jest i w dalszej struktu-

⁷ St. Pieńkowski w notce zamieszczonej w „Gazecie Warszawskiej” (1925, nr 59) pisał: „Dużo figur drugorzędnych stanowi tło dość niezgrabnie przez autora zrobione.” Podobnie Adam Zagórski: „akt pierwszy [...] jest jako ekspozycja sztuki przewlekły” („Przegląd Wieczorny” 1925, nr 50). (Przyp. red.)

⁸ Wedle Mariana Grzegorzcyka „akt pierwszy sprawia wrażenie ekspozycji niecałkowitej” („Warszawianka” 1925, nr 59). „Teatralnym pleonazmem” nazwał akt I Emil Breiter („Świat” 1925, nr 10). „Ekspozycję zbyt nikłą” zarzucał dramatowi W. Zaw[istowski] („Kurier Polski” 1925, nr 62, a także „Tygodnik Ilustrowany” 1925, nr 11). St. Pieńkowski określił akt I jako „dramatycznie pusty i zbyteczny” („Gazeta Warszawska” 1925, nr 61). (Przyp. red.)

rze. Akt drugi wykończy ekspozycję w ciągu paru minut i od razu stawia nas w środku perypetii dramatycznej. Słupem płomienia wybucha miłość kobiety. Ujawnia się niebawem ukryta i stłumiona dotychczas mocą woli miłość mężczyzny. Obydwie te miłości cechuje siła, w jaką jeden bodaj tylko Żeromski umie nam kazać tak szybko uwierzyć. Poznajemy trzecią duszę, która zdaje się skazana na spalenie w tym pożarze serc. Ukazuje się cała niszczycielska groza pasji. Dramatyczność z każdym słowem niepowstrzymanie jak strzała wznosi się ku jakimś wysokościami, aż oto zatrzymuje się na moment. To chwila wstrząsu bohatera i decyzji: miłość będzie zdławiona! Ale gdy jesteśmy wpatrzeni w ten najwyższy punkt lotu strzały, kurtyna znowu spada.

I znowu nie wiemy, co będzie dalej. Żadnym bodaj sensacyjnym pomysłem technicznym w dawniejszych utworach nigdy nas Żeromski tak nie zaintrygował, jak tutaj prostym spuszczeniem zasłony. A dodać trzeba, że to sztuka bardzo uboga w ruch zewnętrzny, absolutnie nic nie mająca z kinematografu!

I wreszcie rozwija się bohatera „komedia” trzeciego aktu: komedia zaparcia się siebie, wobec której jakże nam błędnie zaparcie się Rostandowego Cyrana, komedia kłamstwa, wobec której jakąż nicością musi się nam wydać gloryfikowane „aktorstwo życiowe” tak współcześnie głośniejszej sztuki Jewreinowa *To co najważniejsze!*

Ale nie tylko sprawa jednostek tu się rozstrzyga. Chodzi przecie o bezwzględną wartość idei, której służył Przełęcki. O tej wartości zadecyduje środowisko: owi profesorowie, których Przełęcki skupił (teraz rozumiemy ponad wszelką wątpliwość, dlaczego trzeba nam ich było tak dokładnie poznać w I akcie!), zadecyduje sama Smugoniowa. Na nich teraz przerzucona jest po-

łowa dramatyzmu. — Czy domniemana apostazja Przełęckiego nie zachwieje ich wiary, czy ich nie osłabi? — Nie! Skarb idei zostaje ocalony! Wytrzymują wszyscy.

Taka jest kompozycja tego dzieła: silna w napięciu dramatycznym, jasna i logiczna, a w zwrotnych punktach po mistrzowsku zatrzymująca nasze zaciekawienie znakami zapytania.

Charakter budowy sztuki odbił się wymownie w przyjęciu premiery warszawskiej (27 lutego 1925). Po pierwszym akcie oklaskiwano „tylko” Żeromskiego; po drugim Jaracza i Osterwę, którym ten akt pozwolił rozwinąć świetną grę; po akcie trzecim dopiero posypały się oklaski dla samej sztuki i całego zespołu. Bo choć przez ten zespół nie wszystko było dobrze ujęte, w ostatnim akcie sztuka porwała wszystkich. Zestrono się w żywy chór, a naczelnicy aktorzy wzniesli się do szczytowej wysokości swojego artyzmu. Złożyło się to na wrażenie, o którym pewno będzie się jeszcze długo opowiadać. Bo doprawdy, to pokolenie, które koło r. 1925 było „w południu życia”, nie widziało chyba polskiej współczesnej premiery równie silnej, równie znakomitej.

2

W sprawozdaniach z tej premiery niemało było urojeń i nieporozumień. Znalazło się w nich jednak także wiele bystrych, „na gorąco” dokonanych spostrzeżeń i trafnych określeń. Jeden z recenzentów⁹ w bardzo prostą a celną formułę ujął to, co dla *Przepióreczki* jest rzeczą najistotniejszą: „komedia Przełęckiego jest tragiczna”.

⁹ Wewe [Władysław Włoch], („Echo Warszawskie” 1925, nr 59). (Przyp. red.)

Zdanie sobie sprawy z tego jest kluczem do zrozumienia sztuki. Przełęcki chce uratować wysokie wartości moralne, bez których ani on by nie mógł chodzić z podniesionym czołem, ani nie mogłoby się dalej rozwijać jego dzieło społeczne. Ale żeby to zrobić, musi złamać szczęście swojej miłości, a swoje ideowe dzieło musi wystawić na niebezpieczne ryzyko. Im wyżej się wznosi duchowo, tym więcej ryzykuje byt tej ukochanej pracy. Im zaś bliższy jest zwycięstwa, tym marniej musi wyglądać na zewnątrz, tym nędzniej musi się przedstawiać najserdeczniejszym, oddanym wspólnej myśli przyjaciom i umiłowanej kobiecie. Triumf jego katagorycznego imperatywu wewnętrznego („Takie są moje obyczaje!”) jest równoczesny i identyczny z największym samoupodleniem wobec otoczenia.

Dramat jego jest tym większy, że Przełęcki cierpi w samotności. O prawdziwych motywach jego „komedii” wie tylko jedna prosta dusza Smugonia. (Wbrew tekstowi reżyseria Teatru Narodowego kazała się domyślać czegoś Zabrzezińskiemu.) Jego tragizm jest wewnętrzny i nieujawniony, a nie, jak nieraz u klasyków bywało, wystawny i chełpliwy.

A jednak nie bez racji nazwał Żeromski swoją sztukę komedią!

Pierwiastków komicznych wprowadzie niewiele tu widać. Na pierwszy rzut oka za jedyny motyw komediowy można by uważać to tylko, że Przełęcki niszcząc miłość Doroty Smugoniowej uwalnia się zarazem od zastawiającej na niego sidła Księżniczki, a jej uraźoną ambicję hazardownym manewrem obraca ku swoim celom społecznym.

Więcej komizmu znajdujemy w charakterystyce, mianowicie w charakterystyce profesorów i docentów wykładających na zorganizowanym przez Przełęckiego

kursie wakacyjnym. Jest to komizm bardzo delikatny. Wszystkich tych uczonych cechuje (najsympatyczniejsza!) zaciekłość „fachowa”, naiwność w rzeczach ekonomicznych i trochę drażliwości intelektualistów. Jednego nadto wyposażył Żeromski w zabawne chaotyczne gadulstwo, innego w uszczypliwość.

W ich rozmowach pełno dowcipu. Ironizują wzajemnie swoje „fachy”, okazują doskonały zmysł humorystyczny w ocenie swojej zbiorowej „roboty”, którą budują więcej zapałem niż konkretnymi środkami. Za mało tego humoru dali aktorzy Teatru Narodowego. A jest to rys bardzo ważny! Dowodzi on przecie, że ci ludzie jak nieszczęścia boją się fałszu i wszystko, co by mogło wyglądać w ich pracy patetycznie, uroczyście, przykrywają wesołością; dowodzi to, że z pracą ową są serdecznie spoufalerzeni; dowodzi wreszcie, że nie są gromadką tylko marzycieli i pięknoduchów, ale mają zmysł życia rzeczywistego.

Najwięcej tego humoru jest w największym z nich wszystkich zapaleńcu — Przełęckim. Zupełnie mylnie powiedział o nim jeden ze sprawozdawców¹⁰, że to jest w profesorskiej gromadzie „jedyne człowiek bez ćwieka”. On ma właśnie „ćwieka” największego: dlatego tamtych zebrał koło siebie! Ale dlatego właśnie (ile że do tej samej „rodziny” należy) potrzebna mu jest silniejsza doza humoru. Osterwa najsłuszniej wydobył ów humor ze swej roli i trafnie go wytrzymał. Przełęcki zachowuje humorystyczny ton nawet w dramatycznym dialogu ze Smugoniową. Nawet w rozmowie ze Smugoniem otrząsa się chwilami ze wzburzenia i stara się humorem pokryć silniejsze akcenty, które mu się wyrrywają z piersi.

¹⁰ Władysław Rabski (w cyt. recenzji). (Przyp. red.)

Humor to wysoki: humor dojrzałości ducha, humor wyrosły ze zgłębienia myśłą i sumieniem bezwzględnych praw życia! Moc przeświadczenia o tych nieugiętych prawach pozwala opanować własne cierpienie — i, choć z sercem rozbitym, „wyciągnąć ku światu ramiona uprzejme” — i, choć ze smutkiem, uśmiechnąć się.

Norwid mówił o łzach potęgi drugiej. Można by powiedzieć, że tu mamy humor potęgi drugiej. Jest to humor wyższego porządku rzeczy, humor-wzniosłość. Rozpływają się w nim ostre zgrzyty tragizmu, ścisza się bolesna szarpanina sprzecznych uczuć.

A ten humor to nie tylko Przełęcki, ale cały dramat: ów niezwykle dramat rozgrywający się między samymi porządnymi ludźmi. Bo zważmy: w tragikomicznej walce trzeciego aktu triumfują najwyższe wartości ducha, a aktorzy przecież (poza Przełęckim i Smugoniem) tylko w małej części są tego świadomi. Przy tym — utrzymanie tej części wartości wymaga od nich oburzenia, starcia, zerwania przyjaźni, wstrząsu zgrozy, rozczarowania i jego przezwyciężenia. My jednak — widzowie — wiemy z Przełęckim, że w tej walce obydwu stronom o jedno idzie, że obie służą jednemu prawu. Jest tu coś podobnego jak w zakończeniu powieści Chestertona o *Człowieku, co był Czwartkiem*, kiedy to wszyscy domniemani przeciwnicy, którzy najzajadlej ze sobą walczyli, okazują się sługami jednej sprawy. Humor staje tu na płaszczyźnie metafizycznej. Rozpościerają się przed nami rozległe perspektywy życia.

Tak w finale sztuki brzmią akordy wypogodzenia i siły, choć dźwięczy w nich struna bólu. Jest to jakby utragizowana harmonizacja piosenki *Uciekła mi przepióreczka*, która dała sztuce tytuł i ton główny. W tre-

ści tej piosenki też jest coś ze smutku i też jest odruch rygoru wewnętrznego. Ale jest w niej także rytm zapędu, zdrowie i humor.

3

W epoce tylu teoryj, głoszących prawo artysty do „deformowania rzeczywistości”, najobficiej powtarzanym zarzutem względem komedii Żeromskiego był zarzut nieprawdopodobieństwa.

Cóż tu można uważać za nieprawdopodobne?

Że to i owo dzieje się „zbyt szybko”? ¹¹ — Ależ chyba zawsze wolno było poecie zgęszczać wypadki i upraszczać ich przebieg! Nora opuszczając dom Helmera pakuje się błyskawicznie, a nikt, zdaje się, nie miał o to do Ibsena większej pretensji.

A może nieprawdopodobna jest Księżniczka? Ależ raczej nieprawdopodobnym musiałby nam się wydać Władysław Zamoyski, który darował narodowi Kórnik i Zakopane, a którego obywatelskiej zasłudze Żeromski oddał hołd w piśmie *Drożynna i Zamoyszczyzna*. Księżniczka Sieniawianka to jakby miniaturowe zmniejszenie jego ofiarności, dokonane *ad usum Thaliae* (dokonane, dodajmy, z nie lada zmysłem komediowym).

Więc może nieprawdopodobny jest ów pomysł uniwersytetu regionalnego i gromady profesorskiej, która mu służy tak zapamiętałe? Ależ to właśnie szczególnie mocno oparte jest na rzeczywistości! Taki uniwersytet „już się robił” w okresie premiery sztuki i kursy takie, jakie w nich widzimy, już wtedy bywały! Dwie postaci

¹¹ Zbyt szybkie i powierzchowne „przedstawienie przełomu w Dorocie” zarzucał Żeromskiemu St. Pieńkowski (w recenzji cyt.). (Przyp. red.)

sztuki, Przełęcki i Ciekocki, otrzymały nawet, zdaje się, kilka rysów dwóch rzeczywistych działaczy tej idei.¹² Dawniej urządził podobne kursy... Ryszard Nienaski w powieści *Nawracanie Judasza*; gdy grano sztukę, pracowali już koło nich ludzie z krwi i kości, ludzie, którzy się karmili marzeniem Żeromskiego i którzy znaleźli poparcie tego marzenia w zachodnioeuropejskiej teorii regionalizmu. Jeśli więc ktoś mówi, że cały pierwszy akt *Przepióreczki* to dawna społecznikowska „żeromszczyzna”, niech pamięta, że to już „żeromszczyzna” wtórna: „żeromszczyzna”, która przeszła niejako przez filtr rzeczywistości i próbę zastosowania praktycznego.

Niestety, w wykonaniu Teatru Narodowego ta regionalno-profesorska część komedii wypadła najslabiej. Odprawdopodobniono ją robiąc z profesorów przeważnie ludzi starych, znacznie wiekiem przerastających Przełęckiego (co wielu krytyków przypisało intencji autora, choć o tym ani słowa w tekście jego sztuki nie ma). Przewodnicze stanowisko Przełęckiego wśród nich wygląda wskutek tego dziwacznie i drażniąco. — Nie ma wcale racji do przypuszczenia, że Przełęcki musi być najmłodszy z całego grona. Mógłby być i najstarszy! Wielkich różnic wieku w każdym razie nie należało wprowadzać. Zarówno ideowy akompaniament komedii,

¹² Autor ma tu na myśli kurs wakacyjny zorganizowany w r. 1922 w Sandomierzu przez Aleksandra Patkowskiego (por. wspomnienie pośmiertne o Patkowskim, zamieszczone przez Borowego w „Pamiętniku Literackim” XXXVI, z. 3—4, s. 309). Warto też przytoczyć refleksję, jaką nasunęła Borowemu pierwsza lektura *Przepióreczki*, na dwa dni przed jej premierą. Pod datą 25 lutego 1925 r. zanotował on w dzienniku m. in.: „...Przełęcki — prawdziwy pomnik za życia dla Patkowskiego; doskonale uchwycenie wszystkich jego pięknych rysów!” Za pierwowzór innego bohatera *Przepióreczki*, Ciekockiego, uchodził prof. Kazimierz Nitsch. (Przyp. red.)

jak prawdopodobieństwo realno-historyczne nakazywały, aby profesorowie mieli po lat mniej więcej od 30 do 40 (w okresie premiery sztuki przeciętny wiek profesora polskiego nie był chyba wiele wyższy). Tymczasem na scenie pokazano nam nawet dwu starszuchów wyglądających na lat chyba po 80. Przecież takich szanownych emerytów Przełęcki chyba nie fatygował do jakiejś Bochotnicy czy Koprzywnicy na kursy letnie! — Innych potraktowano znowu zanadto w duchu konwencyonalnego wyobrażenia o uczonych, które każe w nich widzieć nade wszystko cudaków.

Ale krytykom naprawdę nie tempo wydarzeń i nie tło realne sztuki wydawało się nie do przyjęcia, lecz jej struktura psychologiczna i moralna. — Czy jest możliwa i czy zasługuje na uznanie taka jak u Przełęckiego szczytność w traktowaniu idei i takie bezwzględne przywiązanie do niej? Czy możliwa i czy wartościowa jest obrona idei i przeświadczenia wewnętrznego, przeprowadzana za pomocą takich jak Przełęckiego poświęceń i wyrzeczeń? Ponieważ jesteśmy tu w świecie uczuć silnych, drugie pytanie można by także odwrócić i zapytać, czy możliwy i czy godny sympatii jest taki jak u Przełęckiego pietyzm dla człowieka, pietyzm, który, by uratować jedną duszę ludzką, pozwala wystawić na niebezpieczeństwo ważne dzieło ideowe. Takiego pytania jednak nikt nie postawił. Roztrząsano natomiast dwa pierwsze i odpowiadano na nie obfitymi sprzeciwami i wątpliwościami. Jeden z krytyków¹³ powiada, że przeciw postępowaniu bohatera sztuki „buntuje się pospolita logika trzeźwego weryzmu”. Inny¹⁴ widzi tu „upiory minionego dnia [tj. okresu „rewolucyjno-nie-

¹³ Władysław Rabski (recenzja cyt.). (Przyp. red.)

¹⁴ Emil Breiter (recenzja cyt.). (Przyp. red.)

podległościowego"] przybrane w szaty jutrzejsze". Zgadza się to z głosem trzeciego krytyka¹⁵, który mówi, że wyobraża sobie dramat Przełęckiego nie tyle w dzisiejszej, ile w „dawnej, niewolnej Polsce”, „w egzaltacji i mrokach podziemnych prac konspiracyjnych”. Jeszcze inny¹⁶ wyraźnie konstatuje w Przełęckim „kalectwo uczuciowe”, a jego moralną autotyranię tłumaczy sobie tym jedynie, że Przełęcki należy do pokolenia przejściowego i „wchodzi do wolnej ojczyzny z duszą nieco połamana”.

Naturalnie, można powątpiewać, czy dzieło Przełęckiego jest dość ważne, aby być bodźcem poświęcenia. Oczywiście, kiedy pomyślimy, że to tylko zwykły kurs wakacyjny, otwieramy drogę sceptycyzmowi i patos Przełęckiego nabiera dla nas tonu „literatury dla młodzieży”. Ale to jest możliwe dopiero wtedy, kiedy wyrwaliśmy się z bezpośredniego wrażenia samej sztuki. Kiedy jednak ją czytamy albo oglądamy na scenie, słowa tekstu i działania postaci wzbudzają nieodparte przekonanie, że mamy do czynienia z czymś bardzo doniosłym. O „małości” nie mówili nawet ci, którzy zajęli wobec dramatu Przełęckiego postawę niechętną. Owszem, od nich przecież słyszało się słowa: „koryto obowiązku narodowego” i „balast dziedzicznych obciążeń”. Niechętni byli pomimo tego. Kto wie, czy gdyby w tym samym czasie pojawił się wśród nas Eurypides i napisał tragedię o Ifigenii, która, jak wiadomo, dobrowolnie oddała swoje życie dla sprawy, ci sami krytycy (oklaskując tragedię za styl i rysunek charakterów) nie dosłuchaliby się w niej echa polskich „rewolucyjno-niepodległościowych” poświęceń i ofiar?

¹⁵ Tadeusza Boya-Żeleńskiego (recenzja cyt.). (Przyp. red.)

¹⁶ Jan Lorentowicz (recenzja cyt.). (Przyp. red.)

Rzecz osobliwa! Kiedy „wybuchła Polska”, ci i owi zaczęli rozważać, jakie stąd, między innymi, miłe konsekwencje wynikają dla literatury: każdy (mówiono) — bez wyrzutów sumienia — będzie mógł pisać, o czym mu się będzie podobać. Ale kiedy się okazało, że niektórzy chcą nadal, obok innych rzeczy, pisać także o tym, o czym się dawniej pisało, usłyszeliśmy od tolerantów i egalitarystów estetycznych wyrazy przyganne i zniechęcające. Co? Pisać o „walce między prawem jednostki do pełni życia a wąskim [koniecznie: wąskim!] korytem obowiązku narodowego?” Przecież jedyna literatura godna jednostki wolnej to „zaprzepaszczenie się w odrębności swego życia wewnętrznego”.¹⁷ Taka tylko literatura dać nam może perspektywę *universum*!

Czy jednak owo rozumowanie jest bez błędu?

Zapewne, niewola ogromnie nas zubożyła. O całym szeregu rzeczy nie można było zupełnie myśleć, o innych nie można było myśleć dość szeroko. Dużo mamy do nadrobienia. Ale stąd wcale jeszcze nie wynika, żeby to wszystko, czym żyliśmy przez poprzednich lat sto, miało teraz pójść do lamusa. Czy nie należałoby raczej schować tego gdzieś bardzo blisko i zaglądać tam od czasu do czasu ku „nauce” własnej i cudzej. Bodaj też, że moglibyśmy być dumni wobec innych z tego, że bądź co bądź przeżyliśmy (i na ogół przeżyliśmy przyzwoicie) rzeczy, które wcale nie są pospolite w historii (które jednak mogą się gdzieś powtórzyć!). Przecież w tym jest wybitna indywidualność naszej literatury i wielki zarazem jej uniwersalizm. Bo co jak co, ale problemat narodowości-zbiorowości „przerobiliśmy” dość wszechstronnie! I nic nie zyskamy, jeśli o tym zapomnimy.

¹⁷ Nie udało się ustalić, skąd zostały zaczerpnięte te cytaty. (Przyp. red.)

Jeżeli bowiem dużo także tandety powstało w związku z tą sprawą, z tego nie można jeszcze wnioskować, że w literaturze bez tego zagadnienia nie będzie tandety.

Co zaś do aktualności kwestii stosunku jednostki do zbiorowości narodowej, czyż jest słuszną uważać ją za przebrzmiałą? [...] A w przyszłości, czyż jakieś potknięcie się naszej polityki albo jakiś dowcipny pomysł naszych sąsiadów nie może z przerażającą szybkością odnowić pytania: „Czy będzie Polska?” Nie zapomina się o takich prawdach w literaturach Zachodu, którymi tak nas ciągle wstydzą nasi indywiduo-universaliści. Znakomici pisarze nie wahają się tam raz po raz stawiać przed sobą i swoimi czytelnikami pytania: „Czy będzie Francja?”, „Czy będzie Anglia?” Bo wiedzą oni, jak u nas wiedział już Norwid, że do okrętu cywilizacji co dzień cieknie woda i że co wieczora trzeba wołać: „W górę rękaw i do pomp!”

Skoro zaś mowa o niewoli, warto może zajrzeć do pism tego, który tę sprawę najgłębiej przemyślał, a który, choć żył w czasach „podległości”, był jednym z najwolniejszych duchów, jakich miała nasza literatura. Jakże to Norwid mówi?

Niewola jest to formy postawienie
Na miejsce celu.

Jeśli z tego stanowiska spojrzymy dokoła, nie w Żeromskim dostrzeżemy cechy myślenia ludzi niewolnych, ale raczej w jego ekshortatorach i monitorach, dla których forma-państwo rozstrzyga ostatecznie o wszelkich sprawach pozajednostkowych.

Żeromskiemu forma celu nie przesłania. Celem jest „pełnia życia” (żeby się już trzymać tej zdawkowej terminologii), ale nie tylko jednostkowego, lecz i zbiorowego, złączona więc nierozzerwalnie z owym, jak je

nazwano, „korytem obowiązku”. Dla tego celu potrzebny jest taki sam hart ducha, jaki miewali dawni spisowcy, taka sama odwaga, jaką odznaczeni się dawni rewolucjoniści, chociaż pole zastosowania tego hartu i tej odwagi będzie całkowicie odmienne. Osiągnięcie celu musi tak samo jak osiąganie dawnych celów zależeć od wewnętrznej siły ludzkiej, która by była zdolna zwyciężać... nawet siebie.

Myśl Żeromskiego o Polsce współczesnej i Polaku współczesnym dałaby się pewno wyrazić słowami Norwidowskiego *Psalmu Wigilii*:

Więc na arenie tej się nie ostoi
Przeciwnik żaden, jeno mąż bezpieczny —
I ten, co za się nierad szuka zbroi,
Ale zupełny, wcale obosieczny...

Odpowiada tym słowom Przełęcki: człowiek prawdziwie „zupełny”, prawdziwie „obosieczny” w bezwzględności „swoich obyczajów”, nie chroniący się pod zbroję sofistyki, ale, przeciwnie, rozważający własną dotkliwą rozterkę serdeczną tak, jakby rozmawiał z... duszami swoich uczniów.

A ci uczniowie to jego najdroższa nadzieja: oni mają być „solą tej ziemi”, krzewicielami wiedzy, badaczami i piastunami rodzimej tradycji, wychowawcami nowej społeczności, budowniczymi wielkiego gmachu narodowej kultury. Tę nadzieję dzielają z Przełęckim i inne osoby w sztuce (przede wszystkim zapalona gromada profesorów!); czuje się, że dzieli ją z nimi sam autor. Toteż, kiedy padają chropawe nazwiska tych *in spe* pracowników idei regionalnej, „Grzegorza Zielonki, Pawełka Smalskiego, Ryka, Władka Wrony”, ton uczuciowy dialogu szczególnie się podnosi. Ma się wrażenie, że tu bije serce komedii o *Przepióreczce*.

To nie „upiór minionego dnia” tędy przechodzi, jak się wydało jednemu z krytyków¹⁸: to *vitae lampada traduntur*. Ustami największego żyjącego swego pisarza daje tu odzew „Polska niewolna” ku wolnej. Ta, która wydała świetną literaturę i przygotowała naród do wznowionej niepodległości, mówi do tej, która jeszcze drogi szuka. I zważmy, że w stosunku poety do tej nowej Polski, tak jak on się tutaj rysuje, jest wprawdzie wielka powaga, ale jest zarazem także ogromna dobroć i miłość. On, tak czuły na ból i zło, obdarzony taką intuicją krzywdy — tu nie wprowadził ani jednego złego człowieka. Jest wprawdzie zło: płynie ono z samego porządku rzeczy: ale staje się zacyzmem i poręką dobrego. Z przedstawicieli zaś nowego pokolenia bije siła i rozumna szlachetność. To pochlebne przedstawienie przez poetę musi na twarzach tego pokolenia wywoływać rumieniec, a w duszach zobowiązywać jak pochwała drogiego a surowego ojca.

¹⁸ Emilowi Breiterowi (recenzja cyt.). (Przyp. red.)

WACŁAW BOROWY DO STEFANA ŻEROMSKIEGO ¹⁹

8. IV. '25

Wielce Szanowny Panie!

Z wielkim zakłopotaniem, którego nawet nie mogę wyrazić, bo piszę z konieczności w pośpiechu, posyłam Panu pierwszy egzemplarz broszurki, który przed chwilą dostałem z drukarni. Zakłopotanie moje wynika stąd, że, przeczytawszy tę rzecz z musu coś osiem czy dziewięć razy w korektach, dokładnie i dotkliwie uświadomiłem sobie jej niedostateczność.

Jest ona w jakichś dwóch trzecich identyczna z artykułami drukowanymi w „Warszawiance”. Zdecydowałem się na ich wydanie „na osobności”, bo mi się wydawało, że jest w nich kilka rzeczy, których nie zauważył (czy też może nie powiedział) nikt inny z krytyków. Zachętą było dla mnie to, że — jak się pośrednio, przez Patkowskiego, dowiedziałem — Pan przychylnie spoglądał na te artykuły i myśl wydania ich w odbitce nie wydała się Panu niestosowną.

Rzecz od początku do końca była traktowana po dziennikarsku. Zasadniczo nie jestem zwolennikiem wyłącznego oddawania się tej „metodzie”. Było też gorącym moim pragnieniem, kiedy publikacja broszurki została postanowiona, zwrócić się do Pana, prosić o godzinę rozmowy, wywnętrzyć swoje wątpliwości, wypytać się o trafność różnych domysłów, uzyskać podstawę do przemyślenia na nowo tych i owych szczegółów (które to wszystkie pragnienia Patkowski streścił mi w jednym zdaniu: „trzeba by się pani matki pytać”). Niestety, jak przyszło co do czego, okazało się, że dysponuję tak małymi skrawkami czasu i tak nieporęcz-

¹⁹ Wraz z egzemplarzem broszury O „Przepióreczce” przesłał Borowy Żeromskiemu list. Zamieszczamy jego tekst według zachowanego autografu. (Przyp. red.)

nie rozrzuconymi, że niepodobna było o należytych urzędywistnieniu tego planu myśleć. Najbardziej (szczerze przyznam) zląkłem się tego, że w razie, gdyby Pan zachwiał moją pewność co do jakiejś kwestii albo wskazał jakieś głupstwo, które mocno osadziło się w tzw. strukturze artykułów, to nie miałbym może czasu, żeby się porządnie nad tym zastanowić i porobić poprawki, a tak miałbym zakłócony spokój sumienia już w czasie druku. Wolałem go zostawić (po dziennikarsku) pod znakiem zapytania, rozgrzeszając się (po dziennikarsku znowu) rozumowaniem: jeżeli są jakieś głupstwa, to w każdym razie jest znaczny procent rzeczy z sensem.

I tak druk bardzo się przewlókł. Zecerzy obchodzili w tym czasie ogromnie gorliwie święto Matki Boskiej. Drukarnia miała jakieś przeszkody. Patkowski wyjechał. Nakładcy nie umieli obliczyć papieru. Itp. Pewno po świętach dopiero będzie broszurka w księgarniach i w teatrze (podobno pozwolono na jej sprzedawanie razem z afiszami).

Bardzo przepraszam za posługiwanie się samowolnym skrótem tytułu komedii — nawet na okładce. Ale tytuł całkowity trudny jest do manewrowania. Chciałem go zresztą wprowadzić do nagłówka broszurki, ale nakładcy uznali, że nadto już zrobiliby się ten nagłówek długi i „niekupiecki”.

Łączę wyrazy prawdziwej czci

W. Borowy

Wielce kochany Panie Dobro!

Drogiu, a wiec ja bez przesady¹ przypisze ci, jakis, mi. Pan nadstaje w proste bronie. To nowa sa corkona, enlaten, aofluu, wielce kochany Panie, a lece, uspeu, ulueyote, a lece, chve, var, w ipe, ein, nariue, in, dorgla, usum, nusiern, kseidli, powum, da, koiuueha, le, moie, najuzina, w, mem, ipeu, nageuda, sa, wupella, com, puiuiy, i, puiuiupiat. Bide, i, ja, puiat, o, soli, koiyfi, kluuauy, w, kuuuauu, i, uuii, chui, w, muiy, muiue, oduu, puiuii, w, puiuii.

Sierham, uuiuiui, alton, wielce, kochany,
i, drogiu, Panie, i, koiu, usum, puiuiuiui.

Slafen Zeromky

Wam, anu,

lamek, i, 8¹¹ 1925.

ODPOWIEDZ ZEROMSKIEGO NA LIST W. BOROWEGO

PO ŚMIERCI ŻEROMSKIEGO

W chwili wielkiego zgnębenia spadła na nas wiadomość o śmierci Żeromskiego jak kamień. Zasypane zostało bujne źródło, które jeszcze przed niewielu tygodniami poilo nas żywą wodą wysokiej poezji. Odszedł pisarz, którego jak nikogo innego — po śmierci Prusa i Sienkiewicza — śmiało i wszyscy mogliśmy nazywać pisarzem narodowym. Wypadła z mistrzowskich rąk pochodnia wzniosłego liryzmu. Ciemno się robi i pusto. Kto znowu rozżarzy światło podobne?!

Jego twórczość była chlebem duchowym dwóch pokoleń. Nikt prócz niego nie umiał nam kazać płakać. Nikt tak jak on nie umiał hartować naszych dusz żółcią i piołunem. Nikt tak jak on nie podnosił i nie targał naszych serc. Był tym, wobec którego niemożliwa była obojętność.

Miał największe wśród współczesnych odczucie krzywdy. Narzucił nam obraz cierpiącego człowieka i nie pozwolił o nim zapomnieć. Rozdarta sosnę *Ludzi bezdomnych* wzniosł niby sztandar heroiczny i nigdy go nie opuścił. A gdy w walce nie było nadziei, rozsnuwał przed nami czarodziejskie baśni o niszczących niedolę ludzką fundacjach, o leczących zło falansterach, o przedziwnych szklanych domach...

Ale nie na samych tylko skrzywdzonych społeczną nędzą spoczęło jego serce. Ogarnął nim nieszczęście i poniżenie całego narodu. Z mogił i pobożowisk powstańczych, z szeptanych wieści domowych, z udręczenia chowanych w obcej szkole dzieci wyczytał niezłomny „zakon” sprawy narodowej. Szukając jego utwierdzenia, dociekliwym i czujnym okiem przyglądał się przeszłości narodu, odtwarzał przed nami przełomowe chwile dziejów — wędrując od czasów żywych jeszcze w tradycji — wstecz — aż ku legendarnemu przedświatowi. Nie krzepił słodko tymi obrazami przeszłości jak Sienkiewicz; wielkość, która z nich biła, nierozdzielnie była spleciona z bólem; ale tym silniej wybrzmiewała z nich nieprzeparta moc uczucia, przykazanie wewnętrzne honoru i obowiązku.

Nie upraszczał zaś sobie obrazu życia. Nie składał wszystkiego złego na nieprzyjaciół postronnych. Wiedział, że „największa tyrania w nas samych” i tej wewnętrznej tyranii był najbardziej bezwzględny badaczem i sędzią. Bezlitośnie ujawniał, jak z seraficznością sąsiaduje bestialstwo, jak w tej samej duszy obok szczytnych umiłowań gnieździ się zbrodniczość, jak dwoistym stworzeniem jest człowiek i jak złudna jest jego równowaga.

Dzieła jego też nie były równe. Dużo i słusznie pisało się o ich niedostatkach. W każdym jednak z nich, nawet najmniej szczęśliwym, było coś, co nas wstrząsało. Było w nich zawsze liryczne widzenie, a raczej jakby jakieś ogarnięcie świata wszystkimi zmysłami. Był bowiem Żeromski obdarzony niezwykłą intuicją fizycznej, zmysłowej rzeczywistości, a zarazem wielkim uduchowieniem, zdolnością jakby wznoszenia się w nieskończoność. W jego wspaniałym języku znajdujemy szereg nieznanym komukolwiek przedtem wyrażen na ozna-

czenie tego szczególnego połączenia życia zmysłów i życia ducha. Uczyniło to z niego wielkiego poetę przyrody i wielkiego poetę miłości.

Skala jego sztuki była rozległa. Był powieściopisarzem, nowelistą, dramaturgiem. Nade wszystko jednak lirykiem. Obszar zaś liryki rozciągnął daleko poza jej tradycyjne granice, obejmując wszystkie zagadnienia indywidualnego i zbiorowego bytu człowieka nowoczesnego. Tym bowiem człowiekiem nowoczesnym był w całej pełni, ogarniając nie tylko artystyczną, ale i intelektualną kulturę swojej epoki.

Liryczny podkład jego twórczości tłumaczy niepojęte nieraz wyjaskrawienia w jego dziełach i kompozycyjne ich niekonsekwencje. Przy najbardziej plastycznym rozwinięciu treści epickiej zawsze są one przede wszystkim spowiedzią samego autora; wyrazem jego wewnętrznego dramatu. Najrozmaitszych bohaterów obdarza Żeromski własnym uczuciem. Dlatego to tak trudno było nieraz określić jego stanowisko ideowe w niektórych dziełach. Rzecz w tym, że jest on zazwyczaj zarówno sędzią, jak i oskarżonym.

Bo i w nim jest ta dwoistość, którą tyle razy przedstawiają jego dzieła. Porywają go obrazy zmysłowego piękna, obrazy osobistego szczęścia człowieka poza względami na jakiekolwiek prawo. Ale, jak wiemy, obrazy takie są najczęściej gwałtownie przecięte i znowu narzuca swój żelazny imperatyw „czujące wiedzenie” o cierpiącym człowieku, o zagrożonym narodzie.

Artysta z instynktu, artysta nowoczesny z kultury, występował Żeromski kilkakrotnie w obronie swobody sztuki i jej prawa do istnienia niezależnego od wszelkich spraw ideowych. Jego własna jednak sztuka nigdy na dłużej od tych spraw nie odchodziła — posłuszna niezwalczonemu wewnętrznemu głosowi. Co więcej —

potrafiła iść nieraz w służbę nawet bieżącej potrzeby w publicystyce.

Jego świat moralny był surowy i w stosunku do porwów jego artyzmu tragiczny. Kochanek przyrody, miał pełną świadomość jej okrucieństwa. Poeta miłości, nie widział w niej żywiołu wznoszącego, ale raczej niszczący. Człowieka, wiecznie upadającego Adama, dźwiga w jego świecie tylko kategoryczny nakaz wielkiej sprawy, tylko wyrastająca z tego nakazu bezwzględna, przygotowana na wszelkie cierpienia wola. Jest w tym blask ducha religijnego, który nad tym światem się unosi. Żywe bo jest tu poczucie obecności Boga i żywy zmysł łaski, która może przemienić wszystko. Jak refren też twórczości Żeromskiego brzmią tyle razy powtarzane przez niego słowa psalmu:

Asperges me, Domine, hysopo, et mundabor...

20. XI. 1925

Przez całą twórczość Żeromskiego przechodzi jak gdyby jakaś osobna żyła bibliotekarska.

Ile w jego pismach znajdziemy samych już opisów różnych zbiorowisk książek!

Oto w pokoiku dwóch inteligentów-nędzarzy (*W si-
dlach niedoli*) wisi na ścianie paka od mydła, nobilito-
wana na szafkę biblioteczną: leżą w niej jakieś skrypta
litografowane, *Historia literatury angielskiej* Taine'a,
tom poezyj Konopnickiej, „zwłoki” jakiegoś słownika...

Oto zbiór książek „niedozwolonych”, przechowywa-
ny w drewnutni chaty chłopskiej na Podlasiu (*Mogila*).

Nie wiemy dobrze, jaka jest zawartość biblioteczki
Stasi-Siłaczki, ale wiemy, że jest w niej kosztowne wy-
danie Spencera i że za inne książki, umierając, winna
jest Stasia księgarzowi jedenaście rubli i sześćdziesiąt
pięć kopiejek...

Biblioteka państwa Płoniewiczów (w *Szyzyfowych
pracach*) bardzo widać starannie przez kogoś została ze-
brana. Jest tam Mickiewicz, Słowacki, *Historia powsta-
nia listopadowego* Mochnackiego, pamiętniki z 1831
i 1863 r., broszury polityczne, a obok tego wybitne
książki „cenzuralne” współczesne lub mało co wcze-
śniejsze od akcji powieści: wydawnictwa pisarzy XVI
wieku (pewno Turowskiego), przekład *Boskiej komedii*
(przypuszczalnie Stanisławskiego), Szekspir (zapewne

trzytomowy Kraszewskiego), powieści Wiktora Hugo (może w tłumaczeniu Felicjana), Balzac (w wydaniach Biblioteki Najcelniejszych Utworów niewątpliwie) i utwory literatury, jak ją Żeromski w cudzysłowie nazywa, „miejscowej”...

Pokrewna bibliotece Płoniewiczów jest sztubacka „zbieranina druków” z *Urody życia*, która taką rolę miała odegrać w życiu Piotra Rozłuckiego. Obok ramot, „starych śmieci” i nowych studiów filozoficznych i historycznych jest tu znowu i Mickiewicz, i Słowacki, i Mochnacki, są i „pożółkłe broszury polityczne”, a wszystko na wypadek spotkania się z czujnym okiem opiekunów szkolnych, pieczołowicie spreparowane tak, że „tytuły i pierwsze stronicie [...] pochodziły skądinąd niż zawartość środkowa”...

A oto innego rodzaju zbiór: biblioteka gimnazjum w Klerykowie. Zajmuje kilka dużych pokoi. W szafach od dawna nie otwieranych stoją opuszczone stare książki polskie z wieku XVIII, XVII, XVI, nawet inkunabuły. Niewielką część stanowi dział rosyjski, ale ten jedynie jest udostępniany do czytania: stąd młodszy uczniowie wypożyczają przekłady Mayne Reida, Verne’a, Coopera, a starsi szkolnych autorów rosyjskich...

Oto znów cudowna antykwarnia w Łżawcu (*Pro-mień*). Dwie sale najkompletniej „naładowane drukami”. Mnóstwo książek z XVI, XVII, XVIII wieku. Inkunabuły. *Cimelia* w gablotach. Doskonały katalog kartkowy, o którym „bibularz” właściciel opowiada z „ekstazą bibliograficzną”.

I znowu małe biblioteczki prywatne „inteligencji” wiejskiej i miejskiej. Więc (w *Ludziach bezdomnych*) półka z książkami Teci, panny z „kilkoma tysiącami” posagu i „wyprawą”: Klementyna z Tańskich Hoffmannowa, „stosy przekładów z angielskiego”: jak ironicznie

określa Joasia Podborska w swoim dzienniku, „zabytki bibliograficzne, tak zwane «książki dobre»”; wśród nich zaś — „o zgrozo! Poezje ni mniej, ni więcej tylko samego Kazimierza Przerwy-Tetmajera!”... — Więc znowu książki w „serwantce” państwa Pobratyńskich (w *Dziejach grzechu*): *Choix de monuments primitifs de l'Eglise*, kilka powieści Kraszewskiego, trzy tomy „Biblioteki Warszawskiej” z r. 1856, *Meir Ezofowicz*...

W *Nawracaniu Judasza* mamy opis biblioteki prowincjonalnej snobki pani Żwirskiej: „znaleźli się tam De Quincey i mistrz Poe, Knut Hamsun i Strindberg, Nietzsche i Weininger, Dostojewski i Sołogub, nade wszystko wszakże” (jesteśmy tu już w drugim dziesiątku XX wieku!) futuryści włoscy. Osobną sekcję tego zbioru stanowią książki okultystyczne.

A oto kontrast (w tejże powieści): „jedyna książka całego osiedla” klasztorne pod Tatrami: żywot św. Franciszka z Asyżu, przechowywany wśród „najcenniejszych rzeczy”...

Oto znów szczegółowo opisany kram z drukami Umberta Donatego (w *Charitas*)...

A oto biblioteka rodzinna Rudomskich (*Ponad śnieg*) brutalnie [...] zrzucana [...] z półek i palona w kominie: „oprawne w skórę tomy, stare dokumenty, pergaminy, zwoje papierów starych”...

O innej, podobnej i podobnie zniszczonej bibliotece (gdzie „tom w tom był oprawny w białą skórę”), opowiada Kleniewicz w *Przepióreczce*.

A oto znowu biblioteka Baryki-ojca, gdzie „wśród tomów, poprawianych bardzo wspaniale w skórę złotą, wyciskaną i pokrytą tytułami [rosyjskimi pewno głównie!], leżał pewien tomik niepokąźny, specjalnie pielęgnowany niczym w skarbcu klejnot najdroższy”...

Wyliczenie to można by jeszcze ciągnąć dalej.

2

Niektóre z tych bibliotek są niezbędne dla akcji powieści czy dramatu. Książki Płoniewiczów, wyrzucone przez nich do pokoiku, w którym mieszka Radek, wywołują jedną z najdonioślejszych zmian w duszach gromadki uczniów klerykowskich. Postrzępione i pogmatwane książeczyska, które Rozłucki przechowuje uczniakom w swojej spiżarni, stają się jednym z najważniejszych czynników w jego powrocie do polskości.

Inne mniej są konieczne dla rozwoju wypadków, ale służą do charakterystyki osób działających.

Są jednak i takie, które z całością kompozycji związane są bardzo luźno. Ostatecznie, o zawartości sklepiku Umberta Donatiego moglibyśmy nie wiedzieć. Dziesięciu stronic ze sceną w antykwarni w Łzawcu mogłoby nie być, a główny temat *Promienia* mógłby być mimo to rozwinięty. Nie było zgoła powieściowej konieczności, aby Rozłucki, Wolski i Bezmian, wracając z Ameryki, wstępowali do Muzeum Brytańskiego i „głębokie przeżyli wzruszenia [...], gdy na własne oczy mogli oglądać prastary papyrusowy odpis pieśni Homera, mityczny zaiste jak sama pieśń”. Nie było wcale rzeczą artystycznie nieodzowną, żeby Nienaski (w *Nawracaniu Judasza*) w Paryżu chodził do Biblioteki Polskiej na Quai d'Orléans i żebyśmy przy tej okazji usłyszeli, że ta biblioteka stanowi „funkcję nowoczesnego życia polskiego”.

Jeśli więc te ustępy znalazły się w dziełach Żeromskiego, to najwyraźniej z powodów szczególnie osobistych, które były w pisarzu silniejsze od względów na kompozycję.

W jednym z ostatnich pism swoich — we wspomnieniu o Marianie Abramowiczu — nazwał się sam Żeromski „bibliotekarzem i bibliofilem”.

Był jednym i drugim.

Żeby się przekonać o jego upodobaniach bibliofilskich, wystarczy spojrzeć na fotografie jego pracowni w Konstancinie z szeregiem książek ładnie utrzymanych, estetycznie ustawionych, wśród których nie widać się bodaj ani jednej nieoprawnej. Wystarczy przypomnieć wiadomość, podaną przez dzienniki, że Żeromski zapisał Polskiemu Klubowi Literackiemu „zbiór korespondencji alfabetycznie i rzeczowo ułożony” (żaden jeszcze chyba z poetów polskich nie posiadał czegoś podobnego!). — A z jaką sympatią mówił o bibliofilstwie Mariana Abramowicza albo Stanisława Krzemińskiego!

Bibliotekarstwo było przez szereg lat zawodem Żeromskiego: od r. 1892 do 1896 w Raperswilu, a potem przez sześć lat w Bibliotece Ordynacji Zamoyskich. Stosunek Żeromskiego do pracy bibliotekarskiej pozwalają nam pośrednio określić *Ludzie bezdomni* w zestawieniu z broszurą *O przyszłość Raperswilu*. Przytoczone w aneksach tej broszury urywki listów Henryka Bukowskiego świadczą ponad wszelką wątpliwość, że działalność Judyma w Cisach była modelowana wedle historii pracy Żeromskiego w muzeum raperswilem, a jego korespondencja ze starym „Lesem” („Kochanek dla kochanki nie ekspensuje takich stosów papieru jak ci dwaj praktyczni marzyciele”) — to żywe odbicie korespondencji Żeromskiego z Bukowskim (broszura przytacza np. wyjątki z czterech listów Bukowskiego pisanych w takich odstępach czasu: 16. VIII, 17. VIII, 20. VIII i 21. VIII

1895 r.). Po latach ze wspomnień zawodowych nakreśli Żeromski (w *Snobizmie i postępie*) dwa prześliczne obrazki biblioteczne: opis „rewolucji” w magazynie książek muzeum raperswilskiego i opis mądrej reformy, przeprowadzonej u Zamoyskich przez „genialnego bibliotekarza” Józefa Przyborowskiego. Z sympatii ideowej i zawodowego zrozumienia urodzi się też krótki, ale nadzwyczaj ciepły ustęp o powstaniu Biblioteki Publicznej w Warszawie (w odczycie *Literatura a życie*).¹

Dziesięciolecie życia bibliotekarskiego musiało wywrzeć pewien wpływ na kierunek wyobraźni pisarza. Toteż kiedy później będzie Żeromskiemu chodziło np. o obmyślenie złodziejstwa dla Łukasza Niepołomskiego, będzie to złodziejstwo biblioteczne (kradzież starych dokumentów, danych do skopiowania); podobny, również niejako biblioteczny charakter będzie miało łajdactwo

¹ Od A. Patkowskiego, znawcy tradycji kielecko-sandomierskich, słyszałem, że zamiłowanie do książek wyniósł Żeromski już z domu rodzinnego. Jego ojciec posiadał podobno wcale znaczną biblioteczkę. Żeromski wspominał z niej zwłaszcza stos zeszytów „Pamiętnika Sandomierskiego”. W Kielcach podobno żyje jeszcze pamięć o tym, jak Żeromski jako uczeń gimnazjum wykupywał rzadsze książki w miejscowej antykwarni. — Od A. Patkowskiego również mam wiadomość, że Żeromski w latach szkolnych zaczytywał się w Mickiewiczu i ogromne z niego ustępy umiał na pamięć. — *Księga pamiątkowa Kielczan* (1925) opowiada, jak Żeromski deklamował *Maraton* Ujejskiego. — T[omasz] R[uśkiewicz] wspominał w tejże *Księdze*, że przyszły autor *Dumy o Hetmanie* jako uczeń VI klasy „z *Jerozolimą wyzwoloną* Torquata Tasso nie rozstawał się wcale”. [Bogate i bardzo szczegółowe informacje o lekturach młodzieńczych Żeromskiego przyniosły wydane w latach 1953–1956 *Dzienniki* pisarza. Z rękopisem dzienników — przed wojną niedostępnym — zapoznał się Borowy w r. 1947. Zaczerpnięte z pierwszych dwóch tomików wiadomości o lekturach wyzyskał w odczycie *O dziennikach młodzieńczych Żeromskiego*, wygłoszonym 22 maja 1950 r. (Przyp. red.)]

Śnicy w *Charitas* (fachowe sfałszowanie dokumentu)... [...] Niedole uczonych współczesnych szczególnie plastycznie mu się upostaciują w obrazie zniszczonej w Petersburgu biblioteki Tadeusza Zielińskiego (*Drożyzna i Zamoyszczyzna*)... Duchowa obcość Tatiany ujawni się Rozłuckiemu ostatecznie dopiero wówczas, gdy Tatiana poszarpie i opluje jego ukochaną książeczkę... Nawet dla satyrycznego przedstawienia kryjomych kobiecych zabiegów kosmetycznych będzie (w *Nawracaniu Judasza*) wprowadzona (z rażącym naruszeniem prawdopodobieństwa) książka: oto panie z pensjonatu, gdzie mieszka „Sabcia” Topolewska, różują sobie usta... pąsowym grzbietem oprawy *Genezis z ducha*...

4

Ale Żeromski ma dla książek uczucie znacznie głębsze od bibliofilstwa w pospolitym rozumieniu i od przywiązań i reminiscencyj zawodowych. Oświetlają to uczucie słowa, które mówi stary antykwarz w *Promieniu*:

...ile [...] to tu jest [w zbiorze książek] roztrząsań, dociekań, uniesień ducha, wizyj, marzeń, poetyckiego wzruszenia, napomnień, klótni, przekleństw i błogosławieństw...

A jak dzieje powstania książki, tak i dzieje jej rozpowszechnienia żywo mu się przedstawiają:

Kto też i kiedy unosił ze sobą tyle książczysko, jaka miłość kryła je pod płaszczem i niosła za morze?

Kto ją tu przywiózł, kto czytał, ile to z niej wyszło [...]?

Gdzie indziej tak samo zastanawia się nad dziejami książki Maurycy Zych (*Mogiła*), myśląc o „czcigodnej ręce” pisarza, o „wyzyskiwanym zecerze”, o jakimś wreszcie „nieznanym a na śmierć gotowym wyznaw-

cy [...] idei", co przenosił dziełko „jako zabroniony towar” tam, gdzie „chciało marzenie prawych”...

Uczucie to znają różni bohaterowie Żeromskiego. Rozłucki np. nie chciałby się wdawać ze swymi sąsiadami gimnazjastami, ale żal mu się zrobiło ich „biblioteczki”, więc bierze ją na przechowanie. W inne wymiary rozrasta się to uczucie u Nienaskiego, kiedy marzy o zgromadzeniu w wieży w Gryfach zbioru druków i rękopisów arikańskich...

Jest to prawdziwy kult książki.

Możemy go śledzić na całej przestrzeni twórczości Żeromskiego, a autobiograficzne *Syzyfowe prace* pozwalają nam poznać jego powstanie: z pierwszych zetknięć z pozytywistycznym pojęciem cywilizacji, z pierwszych spotkań z dziełami poezji, z pierwszego poznania zakłętej w książki żywej tradycji narodowej.

5

Już przyszedł promień kultury i uderzył w zgniłe mroki!

Tak mówi w *Promieniu* antykwariusz łzawiecki à propos jakiegoś późniejszego przypisku w inkunabule *Mal-leus maleficarum*.

Epizodyczne to zdanie tłumaczy tytuł powieści, a Raduski przypomina je sobie później w jednym z rozdziałów końcowych: „p r o m i e ń [...] główny lewar istotnej cywilizacji”...

Pierwsze objawienie tej idei dała pewno Żeromskiemu, tak jak to przedstawiają *Syzyfowe prace*, książka Buckle’a: „niby nagły błysk pochodni, ukazujący wśród ciemności przedmioty, niewyraźne kształty i stosunek tego, co widzieć można, do dalekiego, pełnego tajemnic

przestworu!" Upojenie dziełem angielskiego materialisty (ironizowanym już w opowieści *Szyzyfowych prac*) nie musiało trwać długo. Przeminał i zapął dla wspomnianego w pierwszych utworach Spencera (jedyna książka, którą Raduski mógł czytać po śmierci pani Poziemskiej, to były Spencera *Instytucje kościelne*). Ale na zawsze pozostała z dzieł pozytywistów w umyśle Żeromskiego idea cywilizacji i postępu. Pozostało w nim też do końca życia uwielbienie nauki.

Nauka jest jak niezmierne morze...

Tak mówił do Andrzeja Radka jego nauczyciel, nędzarz i suchotnik Paluszkiewicz. — A po latach prawie że powtarza jego słowa Żeromski (*Sprawa Kasy im. Mianowskiego*):

Nauka — to przeczyste, wysokie jezioro w górach, niebios a nieskończoności odbijające...

Spośród naukowców rekrutują się niektórzy jego bohaterowie (Niepołomski, Dan, Przełęcki i jego koledzy, poniekąd Gajowiec), a entuzjastycznym słowem Judyma: „...ująć w ręce ster życia, [...] według praw nieomyłnej nauki wznosić mur...” — wtórzy Żeromski we wszystkich swoich pismach publicystycznych. Czy *Początek świata pracy*, czy *Organizacja inteligencji zawodowej*, czy *Snobizm i postęp* — to wszystko próby budowania na danych naukowych. Ileż tam książek cytowanych — socjologicznych, ekonomicznych, filozoficznych, historycznych — jakie w stosunku do nich ciepło, wdzięczność! Mało który z pisarzy polskich spółżył tak blisko z nauką, w żadnym może nauka polska nie miała większego entuzjasty. Jakże wspaniale wysławił zwłaszcza prace badaczy kultury i piśmiennictwa, etnografów i językoznawców! W ostatnich jeszcze dniach życia wyrażał uznanie dla jednej z najnowszych książek filozoficz-

nych (Witolda Rubczyńskiego *Filozofii życia duchowego*), zwłaszcza za widoczną w niej „olbrzymią erudycję i pracę”². — W jakiej zaś mierze on sam umiał stawać w postawie naukowej wobec książki, o tym zaświadczyć mogą ściśle, systematyczne i jasne, a całym naukowym aparatem opatrzone wywody książeczki *O przyszłość Raperswilu* albo napelniony cytatami z dawniejszego piśmiennictwa artykuł *O czystość i poprawność języka*.

6

Obok nauki idea cywilizacji obejmuje gospodarkę jej zdobyczami — oświatę. Jako narzędzie oświaty poetyzuje Żeromski książkę w szeregu obrazów, które należą do najbardziej epickich i najbardziej zarazem patetycznych ustępów jego dzieł.

Oto Paluszkiewicz z wytężeniem suchotniczych sił ciągnie swojego prześmiewcę Jędrka Radka, żeby go obrazkami w atlasie zoologicznym znęcić do nauki...

Oto, gdy Stasia-Siłaczka już umarła, przychodzi ogłupiały, zrozpaczony parobek i odnosi kilka tomików od niej pożyczonych...

Oto staremu dziwakowi Rzepkowskiemu (*Niedobitek*) marzy się przed śmiercią, że wygrał na loterii, więc zapisuje pieniądze „na książki dla c h a m ó w”...

Oto nauczycielka w *Charitas*, „uciekając z życiem” przed strzelaniną armatnią, zabiera przecież z sobą do podziemia książki i wśród huku wystrzałów uczy dzieci...

We wczesnie już drukowanym swoim utworze, szkicu *Ach gdybym kiedy dożył tej pociechy*, upoetyzował Że-

² I. Deutscher, *Rozmowa z Żeromskim* („Nasz Przegląd” 1925, nr 320).

romski zbiorowe czytanie *Pana Tadeusza* przez chłopów. Podobny zaś zupełnie obrazek (czytanie *Trenów* w warsztacie szewca) wpłótł do jednego z ostatnich swoich pism, książki *Snobizm i postęp*. Z takim samym też wzruszeniem we wspomnieniu o Sienkiewiczu opowiedział, jak to w pewnym „małym miasteczku Królestwa, miasteczku pogrążonym w zabiegi około zarobku i przeżycia, w brud i pospolitość człowieczej wegetacji”, tłum „rzemieślników, rolników, terminatorów i wszelakiej małomiejskiej mizerii” zbierał się „przed urzędem pocztowym, ażeby tamże na miejscu słuchać odczytywania na głos przez jednego z oświeceńszych czeladników z gazety, prenumerowanej za grosz składkowy — przygód pana Kmicica, powodzeń i niepowodzeń Rocha Kowalskiego i facecyj pana Zagłoby”.

W *Projekcie Akademii Literatury Polskiej* mamy opis rozsyłania biblioteczek okrężnych. Staje się on punktem wyjścia obszernych rozważań na temat, co dawać do czytania garnącym się do kultury rzeszom chłopskim. Złożywszy w pięknych słowach pokłon książkom Kraszewskiego (które są niby „prosta socha, z klęka piastowskiego w pokorze i trudzie olbrzymim wyciosana”), podniósłszy wartość niektórych dzieł Sienkiewicza, Dygańskiego i kilku innych pisarzy, kończy Żeromski smutnym stwierdzeniem wielkich naszych niedostatków w tej dziedzinie:

...Czy powieści historyczne, pewien zasób informujących książeczek z zakresu nauk ścisłych, przeróbki i streszczenia, choćby najdoskonalej sporządzone, mogą zaspokoić wszystkę ciekawość budzącej się inteligencji ludowej?

Wcześniej już (1907 r.) w opowiadaniu *Z odczytem „wył w duchu”* na ten sam temat ubogi prelegent oświatowy pan Ryzio:

Gdzie jest, jaki ma tytuł ta książka, którą bym ja jutro posłał Walczakowi? [...] Co dasz zbudzonemu ludowi swemu, literatury polska?...

7

Literatura polska była zresztą przedmiotem troski Żeromskiego i z szerszego względu. Widziała mu się w ogóle ubogą i jednostronną. Żalił się jego Ryzio:

Adam Mickiewicz i Juliusz Słowacki — otóż i cała literatura, której *notabene* dotychczasowa szlagonomia narodowa nie była warta i w setnej części nie rozumiała. [...] Ale i ta sztuka jest dziełem czasu rozpaczy. A gdzie jest nasz Plato, gdzie Arystofanes, gdzie Ajschylos, gdzie *Boska komedia*, gdzie *Don Kichot*, *Raj utracony*, gdzie Shelley? Gdzie jest nowa sztuka polska, sztuka siły, sztuka męstwa [...]

Tak samo martwił się Nienaski w *Nawracaniu Judasza*: że „na całym [...] obszarze” literatury polskiej nie ma „ani jednej książki, którą można by dać do przeczytania bezstronnemu i czującemu człowiekowi z Zachodu”.

Zarówno też Nienaskiego, jak Ryzia do głuchej pasji doprowadzało rozwielenie się w ostatnim okresie tej literatury „pawio-papuziego” snobizmu: „mania [słowami *Nawracania Judasza*] srok literackich, wydziobujących zewsząd na świecie kamyczki, guziczki, łebki gwoździaków, haczyki, kółeczka, ząbki, [...] — znoszących to do kupy, ażeby olśnić ogromem błyskotek [...] siostry sroki”...

We własnym już imieniu rozwinął Żeromski te myśli w odczycie *Literatura a życie polskie* (1915), w *Projekcie Akademii* (1918) i w *Snobizmie i postępie* (1922, wyd. z datą 1923). Uznaje on oczywiście więcej wartości w literaturze polskiej niż radykalny Ryzio lub Nienaski. Dał tego dowód składając w odczycie zakopiańskim (któ-

rego zresztą drukiem nie ogłosił) wspaniały hołd Sienkiewiczowi. Dał dowód wyrażając kilkakrotnie entuzjazm dla pism Stanisława Witkiewicza. Na ogół jednak potwierdza Żeromski obserwacje swoich bohaterów. Nie poprzestaje wszelako na obserwacjach. Stara się dociec przyczyn słabości i obmyślić środki zaradcze.

Aby twórczość mogła kwitnąć — wywodzi — trzeba jej swobody i kultury. Polskiej twórczości literackiej zbywało do niedawna zupełnie na swobodzie. Hamowały ją nie tylko cenzury zewnętrzne, ale nade wszystko wewnętrzny niejako trybunał cenzury narodowej, nakładający na pisarza ciężar obowiązków i rozmaitych względów obywatelskich; stąd tyle w tej literaturze wymuszenia. Już w r. 1915 radował się Żeromski, że z odzyskaniem niepodległości ten trybunał straci rację bytu. Do ostatnich też dni występował jako szermierz literatury wolnej od pozaliterackich powinności.

Drugim czynnikiem „ukrócającym” swobodę twórczości byli w przeświadczeniu Żeromskiego „krytycy”, których wymieniał w cudzysłowach albo z dodatkiem słów „tak zwani”. Znajdziemy u niego ostre wyrazy o „ordynarnych dziennikarskich felietonistach”³, o ich „bezwzględności w sądach”, „bezkarnym znieważaniu sumiennej pracy”, „rozpędzie w napaściach”. Wyolbrzymiając w podnieceniu ich rolę, widział w nich „jedną z przyczyn zgorzknienia piszących w Polsce”⁴ (antypatia jego obejmowała, jak świadczy jeden z przypisków w *Projekcie Akademii*, i Stanisława Brzozowskiego). Przeciwwstawiał im „głębokich i sumiennych” badaczy przeszłości literackiej.

Z samej jednak swobody, nawet przy talentach (jak

³ *Snobizm i postęp*, 1923, s. 95.

⁴ *Projekt Akademii Literatury Polskiej*, 1918, s. 47–49.

zwłaszcza ostatnie lata mogły przekonać Żeromskiego), nie wyrośnie bujna twórczość. Trzeba jeszcze kultury. Jej niedostatek jest główną przyczyną snobizmów literackich. Dopiero „wysoka cywilizacja stwarza kreację oryginalną”. W myśl tego przeświadczenia przedstawia Żeromski, ile bogactwa mogłaby znaleźć literatura, gdyby zajrzała do książek, w których zawarte są zdobycze badań naukowych: etnograficznych, archeologicznych, historycznych, językoznawczych — w których spisane są tradycje i obyczaje poszczególnych prowincyj polskich. Przede wszystkim jednak chodzi mu o wzmoczenie kultury ściśle literackiej. Przyczyniając się tej sprawie, przypomina niesłusznie zapomnianych pisarzy (Lenartowicza, Dygasińskiego), krytycznie prześwietla najnowsze zjawiska literackie swojskie i obce (włoskie, rosyjskie, francuskie), słowami sugestionującego zachwyty usiłuje wprowadzić w sferę polskiego życia literackiego szereg obcych twórców. Żeromski był bodaj pierwszym, który powiadomił polski ogół czytający o ważkości pism Duhamela (*Francja*), Francisa Jammesa (*Nawracanie Judasza* i in.), Johana Bojera (*Literatura i życie*). Wcześniej stosunkowo poznał się na Chestertonie. A ileż przyczynił się do rozszerzenia znajomości Conrada!

Szczególne znaczenie ma dla kultury literackiej w jego przekonaniu sprawa przekładów: cały też rozdział broszury *Projekt Akademii* poświęcił na zestawienie naszego bilansu w tej dziedzinie. Ogromny ten katalog, suchy na pozór, jest przeniknięty najgłębszym uczuciem Żeromskiego: czytać go się też musi z takim wzruszeniem, z jakim na początku wykładu o historii literatury polskiej czyta się najdawniejszy dokument polskiego czytelnictwa, spis książek biblioteki kapitulnej krakowskiej z XII-go wieku. Jest to poniekąd *pendant* do tamtej listy, ułożone po ośmiu stuleciach

i tak samo jak ona (mimo licznych swoich niedokładności) zwierciadli społeczny stan kultury literackiej w Polsce.

Krytyczny bardzo, był wszelako Żeromski zapalonym czytelnikiem literatury polskiej najnowszej. Otoczył ją (zwłaszcza w ostatnich latach) jakąś ojcowską miłością, podnosił radośnie, co w niej było dobrego, dodawał zachęty... Jednemu z młodych poetów dedykował fragment poetycki. Od innego wziął motto do noweli. Innych wy dobył z szarego mroku na światło powszechnej uwagi i pozdrowił ich pracę. Nawet dla krytyków młodego pokolenia znalazł słowa serdeczne. Kiedy zaś mówiąc o miłej sobie idei Akademii literackiej⁵ wznosił symboliczny toast entuzjazmu na cześć „wiecznej potęgi i wiecznej sławy literatury polskiej”, posłużył się wierszem jednej z najmłodszych poetek. Z dumą też przed cudzoziemskie forum (w odpowiedzi na ankietę „Nouvelles Littéraires”) słał wiadomość o samorodności najnowszej naszej poezji. Zdawało się, jak by chciał zaczarować tych młodych pisarzy swoją dobrocią i swoim ogniem duchowym.

8

Idea jednak cywilizacji i miłość poezji nie wyczerpują jeszcze pierwiastków składowych kultu książki u Żeromskiego. Elementem trzecim jest to uczucie, które objawiło się w Borowiczu w *Syzyfowych pracach*, kiedy pierwszy raz usłyszał recytowaną *Redutę Ordona*.

⁵ „Wiadomości Literackie” 1924, nr 27. [O potrzebie Akademii Literatury Polskiej, w tomie *Elegie i inne pisma literackie i społeczne*, Warszawa 1928, s. 154. (Przyp. red.)]

Serce [...] szarpnęło się nagle, jak by chciało wydrzeć się z piersi, ciałem [...] potrzasało wewnętrzne łkanie. Ścisnął mocno zęby, żeby z krzykiem nie szlochać. Zdawało mu się, że nie wytrzyma, że skona z żalu.

Albo kiedy tenże Borowicz, później, przeczytał *Dziady*:

...nie był w stanie z nikim mówić. Uciekł do najbliższego lasu i błakał się tam pożerany przez nieopisane wzruszenie. W zachwycie jego tkwiło coś bolesnego, jakieś przypomnienie mętne i zamglone a przecie żywe niby ciągle w uchu dzwoniący płacz nie wiedzieć czyj, nie wiedzieć kiedy słyszany, a może nie słyszany nigdy, tylko razem z istnością poczęty w łonie matki...

Z takim „nieopisanym” wzruszeniem myśmy sami potem czytali nieraz... Żeromskiego.

Dziś książki, które takie wzruszenia wywoływały, nazywa się literaturą okresu niewoli. I Żeromski tak je nazywał⁶ i za historyczną konieczność uważał odsunięcie się ich w „duchowy czas miniony”. Ani się też zająknął, aby je stawiać za wzór pisarzom nowym. Ale on sam te książki, zawierające „historie błędzeń nad przepaściami Szalonego Orlanda Polski” (jak mówi o nich *Uroda życia*), otaczał wiele razy wieńcami najtkliwszych i najświetniejszych swoich słów i po ostatnie dni dzieła „wielkich bezinteresownych duchów” niewoli były w jego pojęciu „tęgim winem, krzepiącym naszą jedność narodową”⁷.

Potrafi je zresztą, jak wszystko, poetyzować i w inny

⁶ Odpowiedź na ankietę w sprawie Teatru Narodowego („Przegląd Warszawski”, nr 42, s. 360). [*Organizacja i program Teatru Narodowego w Warszawie, w Elegiach*, s. 115. (Przyp. red.)]

⁷ Artykuł o Henryku Bukowskim (w „Świecie” 1925, nr 12). [*Elegie*, s. 60. (Przyp. red.)]

sposób: krótkim, epickim, niedomówionym nawet napomknieniem.

Taka jest poezja podartego tomu Mickiewicza, który Niedobitek-Rzepkowski każe sobie włożyć do trumny. Taka jest tajemnica bezimiennego pamiętniczka z 1831 r., który dwa pokolenia Baryków „pilnują jak oka w głowie”...

9

A jakżeż czyta się u Żeromskiego!

Dla uczniów klerykowskich „każda przyniesiona książka była nowością, do której rzucano się”; „czytano na wyścigi”; „wielka poezja wygnańcza” i książki o historii porozbiorowej były dla nich „niby gwałtowny, za usunięciem stawidła, wybuch wody z jeziora”; „zabronione” rzeczy czytano „ze zdwojoną starannością”... Dusza Borowicza — pod wpływem czytania „poezji i literatury epoki Mickiewicza” — „stała się raz na zawsze w kształt niezmienny niby do białości rozpalone żelazo rzucone w zimną wodę”.

A Rozłucki! „...Zrazu przez ciekawość, a później z rosnącą pasją począł czytać...” „Płonęły nie znane dotąd wyrazy i jak żywa muzyka ozwały się precudne dawne rymy.” „Pisarze [...] stawali się towarzyszami czującymi, rzeszą braterską, co jak chór westchnieniem odpowiadał na każde westchnienie.” „...Wyrażenia mowy [...] wżerały się w serce [...] i nitowały z nim na zawsze.” „...Począł wgryzać się nocami w zagmatwane sploty umysłowania polskiego...” „...Czytał coraz systematyczniej i uważniej książkę po książce.” „...Nad niektórymi szpargałami prowadził formalne studia.”

To samo było z Nienaskim, choć inne książki go porwały. „...Czytanie [...] ogarnęło go jak epidemiczna cho-

roba...” „Co inni czytali z wierzchu, od strony wyrazów albo sylogizmów, on ujrzał od środka, od samego uczuciowego wnętrza.”

I Niepołomski bywało, że tak czytał, choć charakter jego lektur był jeszcze inny: — „...Każdą wolną chwilę — opowiada — poświęcałem Szekspirowi.[...] Samotnie z oczyma wlepionymi w symbole, pogarda zewnętrzności życia, ostrowidzenie istoty rzeczy człowieczych, dotykane tajemnic ducha, świętego świętych istnienia, nagimi igłami nerwów.”

I Krzysztof Cedro, spotkawszy się pierwszy raz z książkami Russa, „na amen oddał się lekturze”. „...Niezwyczajnie myśli [...] opromieniały mu czoło niby blask samoistny”; „napływ nowych, tryskających, widać, z wierszów książki, w coraz go głębsze, piękniejsze i bardziej zupełne pogrążał zdumienie.”

I młodzi chłopcy z organizacji Walczaka (*Z odczytem*) pragną takiej intensywniej lektury:

Żebyście to nam wskazali tytuły książek takich, żeby to można było duszkiem czytać. Różne, żeby niby zachwycające — żeby się połykało. Przecież są takie książki?

Kto zresztą u Żeromskiego nie ulega pasji czytania! Joasia opowiada o „wchłanianiu” książek.

Ewa „mnóstwo chłoneła” książek.

Jasiołd „stosy książek” wyczytywał „forsownie” (co nb. trudno się daje pogodzić z warunkami jego życia w powieści i nawet pewną sprzeczność w niej wywołuje).

Piotr Olbromski opowiada Rafałowi:

— Już w szkole, uważasz, zaczęła się była komocja w umysłach. Dużośmy czytali... *Uwagi nad życiem Jana Zamoyskiego*, *Żywy Chodkiewicz*, to były jakby światła pochodni w noc ciemną.

Księżę Gintuł mówi (do Rafała):

...Ja w tym czasie, gdy ty siałeś i żąłeś, nabrałem manii do czytania książek.

Nawet Rafał „z pewnym rodzajem satysfakcji wciągnął się w przedziwną dysputę św. Augustyna z przeciwnikami Kościoła”.

Nawet tak, zdawałoby się, daleka od wszelkich upodobań książkowych Xenia miała pisarzy, „których lubiła”.

Nawet w Granowskim, chociaż dopiero w starości (a więc psychologicznie bardzo osobliwie!) „wytwarzała się i rosła nowa satysfakcja przyswajania nieziszczalnie doskonałych i pięknych dzieł przeszłości, tęsknota do nieznanych...”

10

W jednym z artykułów o Józefie Conradzie⁸ powiada Żeromski, że najpiękniejsze dzieła tego pisarza posiadają cechę „portretowości”, malowania z „żywego modelu”, że w utworach, gdzie tej „portretowości” nie ma, Conrad „najmniej jest sobą”.

W podobny sposób, niewiele tylko robiąc wyjątków, można by powiedzieć o Żeromskim, że najwięcej jest on sobą tam, gdzie portretuje rzeczy widziane i gdzie wybucha liryzmem (w jakiegokolwiek działoby się to formie): w tych więc dziełach czy częściach dzieł, które posiadają niejako cechę „pamiętnikowości”.

Kiedy się odczytuje jego książki wszystkie po kolei, ma się nade wszystko to wrażenie ogromnego pamiętnika. Sprawia to ciągle powracanie pewnych spraw, za-

⁸ „Wiadomości Literackie” 1924, nr 33. [*Elegie*, s. 127. (Przyp. red.)]

gadnień, motywów, wzruszeń. Niewyczerpane one u Żeromskiego zaiste: zawsze świeże i silne, zawsze w czymś nowe, w artystycznym ukształtowaniu zupełnie nieraz samoistne i odrębne, a przecież w najgłębszej istocie swojej ciągle te same. Wystarczy przypomnieć spalającą tęsknotę miłosną jego bohaterów, ich zmysłowe wżывanie się w niedolę ludzką albo ich serdeczne „pobratymstwa” w naturze (głóg Radka, akacja Judyń, „łaka-kochanka” Rafała i Heleny, drzewko brzoskwiniowe Baryki...). Wracają te motywy w niezliczonej ilości i zachwycającej piękności wariantów, ale wracają nieustannie, jak tylko chyba sprawy czy wspomnienia najbardziej osobiste mogą powracać w orbitę myśli człowieka.

Jednym z takich powtarzających się wielokrotnie motywów jest także pełne pasji zatapianie się w książce.

Zwłaszcza człowiek samotny z książką jest szczególnie bliskim Żeromskiemu obrazem.

„Musztrowałem swoją krnąbrną duszę” — mówi Rozłucki o swoim życiu w forcie: „Czytałem i milczałem. Dla odmiany: milczałem i czytałem.”

Podobnie Niepołomski po wyjściu z więzienia: „Chodził do biblioteki publicznej. Czytał zawzięcie. Milczał. Żył z daleka. Znowu czytał.”

A iluż innych czytających samotników wśród jego postaci!

Temu specjalnemu uczuciowemu nastawieniu zawdzięcza pewno swoje piękno przedziwne wspomnienie Żeromskiego o Felicjanie Faleńskim (w *Projekcie Akademii*):

Jak anioł srebrnowłosey przesuwają się w mym wspomnieniu przez ciemne aleje Nałęczowa ze swym Ariostem w ręku, zatopiony w nim jak w modlitewniku, daleki od świata, sam jeden, zaiste obcy na ziemi.

Czytanie bywa u Żeromskiego radością, upojeniem, „niewysłowioną rozkoszą”, „nieopisanym wzruszeniem”.

Oto Ewa czyta św. Cypriana:

O Boże mój!... — wzdychała z radością, wzdychała weselnie nad tymi cudnymi wierszami. Zrozumiała ich pachnący, jakoby lotny i rozkwitły sens i unosiła się oczyma ku niebu.

Oto Umberto Donati czyta wiersze Dantego na tablicach w sieni florenckiego Palazzo Vecchio:

Dziwne [...] słowa [...] dziwnie przypadają do duszy [...]. Śmieją się do tego wiersza oczy. Klaskają ręce. Wargi powtarzają te słowa przedwiekowe, jakoby skargę najbardziej własną...

Mówi też Żeromski (w *Charitas*) o tęsknocie „do nie poznanych [...] stronic” „mądrej i pięknej książki...”

Upojenie to płynie nade wszystko z poznania, z odkrywania w książce siebie, ze znajdowania wyrazów dla własnych uczuć i myśli.

„Najpierwsze samoistne uczucia” chłopców z *Syzyfowych prac*, ich „namiętne miłości, marzenia i sny znajdowały swój wyraz, dźwięk i barwę w utworach pisarzy rosyjskich”.

Cedro przeczytawszy pierwszych kilka stronic Russa prawie krzyczał:

To są moje własne myśli!... Rafał! Gdybym ci to mógł słowami wyrazić, jakie to szczęście i jaki dziwny ból znaleźć swe myśli potwierdzone i wykryte, wyciągnięte z mroku!

„Ogień miłości” Rozłuckiego „zapalał ognie zawarte w wierszach dawnych poetów”. „W dziwnych, na poły dostępnych słowach ledwie poznanego języka znalazł się wyraz dla tajnych kurczów, szlochów, westchnień i radosnych łez duszy.”

Nienaski w książeczkach i broszurkach społecznych „począł [...] odnajdywać swoją własną duszę, odkrywać swą istotę, która nie znana mu spała aż dotąd”.

I tylko w moralnej rozterce bywają książki źródłem cierpienia. Piotr Rozłucki bywało, że „tłukł w jakąś książkę pięściami i r u g a ł ją ostatnim, sobaczym, moskiewskim wyzwiskiem...” Jasiołd „nieraz musiał precz cisnąć ciekawą książkę, gdyż drżał, że wyczyta na stronach jej, dotąd jeszcze nie poznanych, jakieś oskarżenie czy wyrok nie do zniesienia”.

Ale to jest cierpienie oczyszczające.

12

Wobec tej wielkiej roli, jaką w poetyckim obrazie rzeczywistości odgrywa u Żeromskiego świat książek, nie jest rzeczą dziwną, że jego powieści tyle nam zwykle mówią o tym, co czytali, czym się czytając zachwycali ich bohaterowie.

Lektury wychowawców klerykowskiego gimnazjum znamy w ich kolejności. Naprzód powieści podróżnicze. Potem rosyjscy poeci w związku z kursem szkolnym. Potem *Dzieje Polski* Bobrzyńskiego. Potem Buckle. Potem literatura wielkiej emigracji polskiej. A obok tego wielka mieszanina literatur wszech czasów i ludów: Dante, *Faust*, Szekspir, *Jerozolima wyzwolona*, na przemiany z Balzakiem i Wiktorem Hugo, z Eugeniuszem Sue i bezimiennymi „powieściami z angielskiego”... Po latach opowie Żeromski o podobnych lekturach swoich własnych — w autobiograficznym obrazie *Wybieg instynktu*: „Czytaliśmy, co tylko gdzie było na placu, w jakiegokolwiek szafie: Wiktora Hugo i Karola Libelta, Słowackiego i Turgieniewa, Henryka Tomasza Buckle’a

i Brandesa, Mickiewicza i Drapera, Quineta i Sienkiewicza.”

Znamy przeciętne powieściowe lektury Judyma z godzin oczekiwania na pacjentów: Dumas, Zola, Jokai, Lam...

Wiemy bardzo dużo o wielkim czytaniu Joasi Podborskiej. Po kartach jej uroczego dzienniczka przewijają się nazwiska Tołstoja, Ibsena, Zoli, Maupassanta, Ludwiki Ackermann, Hauptmanna, Nietzschego, Ady Negri. Zaciekawiają ją niektórzy polscy pisarze najnowsi: Witkiewicz, Tetmajer, Przybyszewski, Sieroszewski. Z respektem, ale bez szczególnego zapału, mówi o *Potopie* i *Faraonie*. Cytuje dwukrotnie Krasińskiego. Jej żywe zainteresowania czytelnicze sięgają aż do klasyków starożytnych: Owidiusza, Ajschylosa. Zna też Biblię: spotykamy w jej pamiętniku cytaty z Ewangelii, *Pieśni nad pieśniami*, *Eklezjasty*...

Ewa czytuje Jaśniachowi jako jego „ulubionych pisarzy”: Rabelais’go, Russa (*Confessions*), Shelleya, Poego, Maeterlincka, Verlaine’a i Platona (*Fedon*). Wiemy też, że bliskim mu jest Baudelaire i jeszcze inni pisarze.

Nienaski, zawiesiwszy swoje prace społeczne, „zatonął w Viollet-Le-Ducu, w Bréhier i innych gotycystach”.

Snob lat przedwojennych Pasielski (w *Nawracaniu Judasza*) obnosi się z De Quinceyem, *Misteriami* Hamsuma, Anną Vivanti i wreszcie futurystami włoskimi (Sofficim i Tavolatem).

I w historycznych *Popiołach* słyszymy o lekturach osób powieściowych: Piotra Olbromskiego, Cedry, „współdryblasów” Rafała z Akademii, Gintuła. Gintuł należy do wielkich czytelników: studiuje św. Augustyna, św. Hieronima list do Heliodora, św. Bernarda *Exhortatio ad Milites Templi*... Jego zaś rozmowy uka-

zują jeszcze inne dziedziny lektur: wspomina w nich nie tylko o Homerze i Hezjodzie, ale (co w jego epoce osobliwsze) o Szekspirze i Dantem.

13

W ogóle o obszarze czytania bohaterów Żeromskiego najwięcej dowiadujemy się z ich napomknień i cytów w rozmowach i listach. A jest tych napomknień i cytów bardzo dużo.

Oto np. Maurycy Zych w *Mogile* wspomina Lermontowa i Puszkina, a cytuje Karpińskiego i Mickiewicza. — Wawelski w noweli *Oko za oko* cytuje: Heinego, Mickiewicza, Szekspira, Holbacha, Chamforta. — Raduskiemu w *Promieniu* nasuwają się reminiscencje z Szekspira i Leopardiego. — Wariat z *Tabu* powtarza ciągle czterowiersz z *Endymiona* Asnyka. — Korzecki w *Ludziach bezdomnych* cytuje Mickiewicza, Leopardiego, Platona. — Judym cytuje piosenkę Bruanta. — Czarowiec cytuje *Pielgrzymę* Tetmajera. — Itd.

Najwięcej pierwiastka książkowo-reminiscencyjnego jest w *Dziejach grzechu*. Niepołomski cytuje albo wspomina: Pascala, Nietzschego, *Apokalipsę*, Platona, Cicerona, Wiktora Hugo, Mickiewicza, *Psalm*y, Szekspira, *Otella*, Krasińskiego, Vigny'ego, Montaigne'a, Herodota, Holbacha, Diderota. — Jaśniach cytuje *Makbeta* i *Hamleta*, Emersona, Whitmana, *Apokalipsę*, Hoene-Wrońskiego, legendy egipskie i indyjskie. — Szczerbic wspomina Schillera, Chateaubrianda, *Otella*, żywot Marii Egipcjanki napisany przez Sofroniusza, etc. — Bodzanta cytuje: Pytagorasa, *Księgę Joba*, Ewangelie, Pascala, Mickiewicza, Krasińskiego, wspomina Staszica, Petroniuszową *Uczę Trymalchiona* i legendę o Krysznie... — Kanalia (ale dowcipny) Płaza-Spławski

szydzi z tej mnogości cytat: — „Teksty szanowne! — powiada do Bodzanty. — Ja ci tekstem za tekst zapłacę.” I jak z rękawa rzuca lekceważąco kolekcję nazwisk: „Heraklitów i Empedoklesów, Helmholtzów, Du Bois-Reymondów, Thomsonów, Jamesów Clarków Maxwellów”, bierze porównanie z Machiavella, przytacza jakieś zdanie egipskie... — Cytuje tu i stary Nycz (Arystofanesa), i Róża Niepołomska (*Księżę Joba*), i ksiądz, spowiednik Ewy (Nowy Testament i pisarzy kościelnych); Horst parodiuje Lenartowicza i Krasickiego, a błyska erudycją w zakresie Swetoniusza, markiza de Sade itp.; nieobce są asocjacje literackie i samej Ewie („Galeottem” nazywa Niepołomskiego, „tkliwym Werterem” — Horsta; kiedy indziej przesuwają jej się przez głowę jakieś wspomnienia z Byrona, Vigny’ego, Lermontowa); nawet stara lichwiarka Barnawska zdobywa się na literacko-erudycyjną ironię, nazywając Ewę „złotowłosą Elsinoe!” Jest w tej powieści przykry nadmiar erudycji — tak jak jest przykry nadmiar wielu innych rzeczy.

Jak gdyby dla uprzytomnienia granic tego bądź co bądź niebezpiecznego stylu cytatowego, którym tak często w rozmowie i piśmie jego bohaterowie się posługują, wprowadził Żeromski w *Zamieci* karykaturalną postać poety Wacława Jaktora:

Był to człowiek [...] przesiąknięty „kulturą łacińską” tak dalece, iż literalnie cuchnął cytatami. W każdej rozmowie wychodził stamtąd albo tam wracał. Wciąż miał na ustach *Tête d’Or* albo *La Ville* Claudela, przytaczał Jammesa, Péguy, Retté...

Jakaś rozmowa z nim kończy się „oczywiście, na cytatach z Benedetta Croce”.⁹

⁹ Co do Benedetta Crocego zaznaczyć warto, że Żeromski nie cenił tego pisarza. „Teraz kupiłem sobie — pisze w liście

Zresztą i Nienaski skłonny jest do reminiscencji książkowych. Poza autorami z ekonomii społecznej i architektury — oto pisarze, których myśli i nawet często słowa przytomne są w jego umyśle: Mickiewicz, Słowacki, Lenartowicz, Ujejski, Norwid, Francis James, Bergson, Leopardi, Leonardo da Vinci, św. Hieronim... W jego notatniku, który po jego śmierci odczytuje w *Charitas* Granowski, znajdują się wypiski z Montaigne'a, z pieśni starosaksońskiej, z *The Duchess of Malfi* Webstera, ze św. Tomasza z Akwinu, ze św. Ambrożego...

Słowa myślicieli i poetów przytaczają i liczni inni bohaterowie Żeromskiego.

14

Cytata bywa czasem znakomitym środkiem charakterystyki. Klasyczny w tym względzie przykład to czterowiersz Romanowskiego wpisany do albumu przyjaciółki przez „Birutę” Stogowską w *Szyzyfowych pracach*. Przepiękna ta postać jest jakby Kordelią Żeromskiego. Nie słyszymy od niej ani jednego słowa, nie mamy ani jednego jej wyznania, ani jednego znaku o życiu jej duszy — prócz tych wybranych wierszy poety:

Ach, kiedyż wykujem, strudzeni oracze,
Lemiesze z pałaszy skrwawionych?
Ach, kiedyż na ziemi już nikt nie zapłacze
Prócz rosy łąk naszych zielonych?...

z 27. X. 1913 — jedną książkę włoską Benedetto Croce pt. *Cultura e vita morale*, czytam ją, ale przekonywuję się, że dosyć jest płytki ten filozof. Dziwna rzecz, jak wszyscy zależni są od tego Sorela... i jak znowu ten Sorel przelatuje od jednego do drugiego końca.”

I w innych wypadkach tak bywa, że cytata, dowód lektury, wzbogaca charakterystykę nowym rysem albo wzmacnia rysy, które ujawniły się skądinąd. Wiadomość o tym, że Teresa von Arffberg (w *Wietrze od morza*) „lubiała powtarzać sobie” „naiwne słowa” Novalisa, jest szczególnie charakterystycznym. Fakt, że antykwariusz łzawiecki zachwyca się *Państwem Słońca* Campanelli, przyczynia się do charakterystyki antykwariusza. Cytowanie Dostojewskiego przez Rozłuckiego albo listu św. Pawła do Koryntian przez „brata Tytusa” (w *Nawracaniu Judasza*) jest w zgodzie z przebiegiem życia i charakterem tych ludzi.

Ale bywa i inaczej. Kiedy generał Henryk Dąbrowski cytuje w *Popiołach* Dantego, kiedy Krzysztofowi Cedrze w Roncevalles przypomina się *Chanson de Roland*, kiedy Granowski cytuje *Dialogi fikcyjne* Landora albo pismo Bacona *Of Death*, kiedy Anzelm (w *Róży*) robi wzmiankę o innym piśmie tegoż Bacona *Of Truth*, itp. — to trudno widzieć w tym rysy dla tych postaci charakterystyczne. Czasem nawet trudno pogodzić te cytaty z charakterystyką i dziejami umysłowymi wypowiadających je osób.

Bo też rzecz jawna, że wielka część tych cytat wcale nie ma na celu uzupełnienia lub wzmocnienia charakterystyki, ale podniesienie tonu uczuciowego. Zjawiają się one po to, aby jakąś scenę, wywód, rozmowę zamknąć niejako pieczęcią dawnego mistrzostwa. Wprowadza je nie tyle powieściopisarz-charakterolog, ile poeta-krytyk, znawca i miłośnik tradycji książkowej. Mniej one są znamienne dla postaci powieściowych niż dla ich twórcy.

Przekonywa o tym powtarzanie się niektórych cytat w różnych dziełach Żeromskiego. — Pisz np. Niepołomski do Ewy:

Może po latach życia, może po śmierci, jak poeta wierzy, „u Boga w niebie, po wiekach wieków kiedyś spotkam Ciebie i tam przynajmniej odetchnę wraz z Tobą...”

Te same słowa Krasieńskiego znajdują się później w *Charitas* w opisie miłości Jasiolda:

Czarujące, cudne słowa wyrażały jego własną modlitwę...: „bym u Boga w niebie po wiekach wieków kiedyś spotkał ciebie i tam przynajmniej odetchnął wraz z tobą...”

Zdanie Platona o dajmonionie, które wypisuje Korzecki w liście do Judyma, przypomni się także (w cołkolwiek tylko odmiennym przekładzie) Baryce w ostatniej części *Przedwiośnia*.

Zdziwić też nieraz mogą zbieżności dość niepospolitych lektur u bohaterów tych samych utworów. Róża Niepołomska cytuje ze szczególnym uczuciem pewien werset z *Księgi Joba* (XIV 2): ten sam werset jest wypisany w kościele Bodzanty. Panna Ościeniówna (w *Urodzie życia*) czyta w wagonie *Laona i Cytnę* Shelleya: utwór ten nieobcy jest i jej sąsiadowi z wagonu, Piotrowi Rozłuckiemu, a zna go i Bezmian. Nienaski w rozmowie z bratem Tytusem cytuje Francisa Jamme-sa: okazuje się, że ten pisarz dobrze jest znany bratu Tytusowi...

Nieraz bywa tak, że słowa cytowane przez jakąś postać powieściową czy dramatyczną Żeromski później cytuje sam od siebie w swoich pismach publicystycznych. Tak np. wiersze Wacława Potockiego:

Nikt do nas, my na wszystkie posyłamy światy
Po trunki, po korzenie, szkiełka i bławaty, etc. —

przycaczane przez Drugiego Widza w trzecim obrazie *Róży*, powtórzy Żeromski jeszcze dwa razy: w odczycie o literaturze i w *Snobizmie*.

Początek Norwidowskiego *Bema pamięci żałobnego rapsodu*, po raz pierwszy w drobnym urywku zacytowany w opisie przeżyć Rozłuckiego w *Urodzie życia*, będzie przytoczony później jeszcze w broszurze o Raperswilu, w odczycie o literaturze i w *Snobizmie*.

Wiersze Krasińskiego o ojczyźnie („Ty nie jesteś mi już krajem, miejscem, domem, obyczajem” itd.), które cytuje Bodzanta, niebawem będą powtórzone przez Żeromskiego w *Słowie o bandosie*.

Wiersz Słowackiego *Anioły stoją na rodzinnych polach*, który w *Urodzie życia* śpiewa Kama Rozłucka, przytoczy Żeromski ponownie w rzeczy o *Ewakuacji Krakowa*; po raz trzeci zaś zacytuje go w *Snobizmie* i wysławi jako „bezcenną perłę wydobytą z morza bytu i niedoli poszarpanego i porozdzielanego narodu”.

W ogóle w swoim własnym imieniu Żeromski cytuje nie mniej jak przez swoich bohaterów, ujawniając w ten sposób bezpośrednio swój wielki kult dla dzieł słowa.

Kiedy chce np. sugestyjnie przedstawić zamierchłość czasu, w którym szczep polski dotarł na wybrzeża Bałtyku (*Wisła*), przytacza — w pięknej transpozycji — *cantilenę* Gallusa, „wielkiego — jak go nazywa — naszego pisarza narodowego” (po raz drugi przytoczy tę pieśń po łacinie w *Międzymorzu*).

Przedstawiając wielowiekową niedolę ludu polskiego w *Słowie o bandosie*, powołuje się na świadectwo poezji Szymonowicza.

Patrząc na zamek malborski (*Ilawa—Kwidzyn—Malborg*) przypomina sobie jedno z przysłów „zapisanych przez cichego polskiego pracownika Grzegorza Knapskiego w jego genialnej, wiekopomnej książce pt. *Ada-*

gia” (już wcześniej z takim uznaniem mówił o Knap-skim przez pośrednictwo notatnika Nienaskiego w *Charitas*).

Widok miejscowości na prawym brzegu Wisły pod Warszawą (*Pomyłki*) przywodzi Żeromskiemu na pamięć *Hymn zwycięstwa* Garczyńskiego.

Los polskich poetów-wygnañców (*In memoriam* T. Micińskiego) przypomina mu chór harfiarzy *Lilli Wenedy*. — Smutek młodości Conrada wyraża mu się najlepiej przypomnieniem spółczesnego wiersza Romanowskiego. Itd.

Bywają i tytuły utworów czy rozdziałów o charakterze cytat, jak np. „Ta łza, co z oczu twoich spływa” (w *Ludziach bezdomnych*) — z wiersza Asnyka.

Bywa czasem znów tak, że Żeromski wprowadzie nie cytuje, ale odwołuje się do naszych wspomnień czytelnicznych. Najczęściej się to zdarza w *Dziejach grzechu*, które — w ogóle — ze wszystkich dzieł Żeromskiego najwięcej obciążone są „książkowością”. Oto np. żal Ewy:

...W pracy tego żalu, jak w pracy pił bezzębnych, była głęboka mądrość, niby mądrość ukryta w słowach duńskiego królewicza wpatrującego się w ogniłą czaszkę śmieszka Yoricka.

Złudzenia Ewy, jak czytamy nieco dalej, były zbudowane „nie mniej ściśle niż systemat Schellinga”. Gdzie indziej jej cierpienie jest nazwane „sofoklesowskim siepaniem się ducha Edypowego”. Rozpacz (znowu gdzie indziej) „przychodziła [do niej] nie wiadomo kiedy, jak ów Złodziej z *Apokalipsy*”¹⁰.

¹⁰ Metoda cytat w utworach wcześniejszych bywała stosowana przez Żeromskiego raczej humorystycznie (w duchu starej tradycji powieściowej). Tak więc np. w *Szyzyfowych pracach* dla scharakteryzowania ludności Gawronek jest cytowany Li-

O umiłowaniach czytelniczych Żeromskiego mogą nam zapewne najwięcej powiedzieć nazwiska tych autorów, których cytował najczęściej.

Przed wszystkim można tu zaobserwować pewien szczególnie negatywny: Żeromski bardzo rzadko i mało mówi o powieściopisarzach. Wylicza ich wprawdzie cały szereg w katalogu przekładów i postulatów przekładowych w *Projekcie Akademii*, za dużą lukę kulturalną uważa to, że nam „brak kompletów trzech arcy mistrzów romansu nowoczesnego: — Stendhala, Flauberta, Balzaka”; Sienkiewiczowi poświęcił po jego śmierci piękny odczyt, a wspomina w nim dla porównania o Manzoni i Fogazzarze, Stendhalu i Balzaku, Flaubercie i Bourgeoisie; w odczycie o literaturze i w *Snobizmie i postępie* wśród wielkich twórców nowoczesnych wymienia jeszcze Goncourtów i Dostojewskiego, wydobywa z cienia literatury polskiej Dygasińskiego, wynosi wartość dzieł kilku romansopisarzy doby najnowszej — obcych i polskich; stara się — później — o spopularyzowanie Conrada; ale tam, gdzie nie ma pobudki krytyczno-publicystycznej, zewnętrznej, rzadko się w jego pismach nazwiska powieściopisarzy pojawiają: kilka ich znajdzie się w spisach lektur klerykówian, Joasi, Judyma i paru

wiesz, a o książkach polskich zabronionych na „stancjach” uczniowskich powiedziane jest, że mogłyby przemawiać słowami wariata z powieści Gogola. Podobnie jest cytowane zdanie z *Don Kiszota* w noweli *W sidłach niedoli*. Humorystyczny charakter, *comme de raison*, ma porównanie sceny w *Cieniach* do sceny z *Don Juana* Byrona. Inna asocjacja z *Don Juanem* znajdzie się później w *Charitas* (à propos pani pisarzowej — w ustępie o pobycie Granowskiego w pieczarze). W podobnie humorystyczny sposób wspomina też Żeromski w *Wybiegu instynktu* — Herodota.

jeszcze osób we wczesnych nowelach; kilku powieściopisarzy rosyjskich („genialnego melancholika północy” Turgieniewa, Dostojewskiego, Gleba Uspienskiego, Wsiewołoda Garszina, Macztieta, Korolenkę, Szczedrina) wymieni artykuł krytyczny *Sędzia-„obrusitiel”* w związku z ich stanowiskiem w sprawie polskiej; Turgieniew będzie wspomniany jako lektura gimnazjalnej młodzieży kieleckiej (w *Wybiegu instynktu*) i jako lektura domu generała Rozłuckiego; przewinie się kilka, obojętnych na ogół, wzmianek o *Klubie Pickwicka* (w *Promieniu*, broszurze o Raperswilu, *Nawracaniu Judasza*), i to bodaj wszystko...

Najczęściej cytowanymi u Żeromskiego autorami są Szekspir i Mickiewicz. — Obrazy lub wyrażenia z Szekspira wspominane są w noweli *Oko za oko*, w *Promieniu*, *Ludziach bezdomnych*, *Popiołach*, *Dziejach grzechu*, *Sułkowskim*, *Nawracaniu Judasza*, *Snobizmie i postępie*, *Pavoncellu*... W niektórych z tych utworów spotykamy się z Szekspirem po kilka razy. — Słowa Mickiewicza przytaczane są w *Mogile*, *Oku za oko*, *Szyzyfowych pracach*, *Ludziach bezdomnych*, *Dziejach grzechu*, *Słowie o bandosie*, *Róży*, *Urodzie życia*, *Nawracaniu Judasza*, rzeczy o *Ewakuacji Krakowa*, odczycie o Sienkiewiczzu, odczycie o literaturze, *Organizacji inteligencji*, artykule *Na broń*, *Snobizmie*, *Sprawie Kasy im. Mianowskiego*, *Między morzu*.¹¹ Dodać należy, że w r.

¹¹ Cytaty z poetów są u Żeromskiego częste i zestawienie podane w głównym tekście nie wyczerpuje ich liczby. Niektóre z tych cytatów mają formę drobnych rozmiarów aluzji. Np. czytamy w *Pomyłkach*: „Triumf mój bywał tak niewidoczny, nie dostrzegalny, że się zamieniał w krótki, mały, samotny półuśmiech, istny punkt geometrów.” Ten archaiczny „punkt geometrów” to wyrażenie z Mickiewiczowskiego czterowiersza *Bóg* (ze *Zdań i uwag*):

1898 Żeromski napisał osobny artykuł o Mickiewiczu, który wszedł jako wstęp do *Katalogu zbiorów mickiewiczowskich znajdujących się w Muzeum Narodowym w Raperswilu*.

Do częstych należą przytoczenia z Biblii (w *Ludziach bezdomnych*, *Popiołach*, *Dziejach grzechu*, *Urodzie życia*, *Nawracaniu Judasza*, *Charitas*, *Złym spojrzeniu*) — wielokrotne w niektórych utworach (najczęściej cytowane są *Psalm*y).¹²

-
- ¹² Nie jest punkt geometrów długi ni szeroki,
A jednak wszystkie tworzy linije i boki...

Cały ten czterowiersz cytował wcześniej Maurycy Zych w *Mogile*. Rzecz ciekawa, że w cytatach czasem Żeromski nie krępuje się względami na chronologię. Cedro np. myśli pod Roncevalles o pieśni określonej według *Wallenroda* jako ta, „co uszła cało”, a Rafał (w rozdziale „Jaz”) myśli słowami *Pieśni Janusza*: „Co mi tam. Nie masz pana nad hułana, a nad lancę nie masz broni!”

¹² Biblię przytacza Żeromski w różnych przekładach i w różny sposób. Cytaty biblijne z *Eklezjasty* i „najzacniejszej pieśni Salomonowej” w *Ludziach bezdomnych* pochodzą z Biblii brzeskiej (1563 r.), z pewnymi tylko modernizacjami. Żeromski cytuje np. „Wszystko idzie na jedno miejsce, a wszystko jest z prochu” (*Eccl.* III 20); w tekście 1563 r. brzmi to prawie tak samo: „Wszystko idzie ná iedno miejsce, á wszystko iesth z prochu”. Czasem zmiany są znaczniejsze. Tak np. czytamy w „dzienniczku Joasi”: „I któż to jest, który wychodzi z puszczy, jako słupy dymu, kurząc się od mirry, od kadzidla i od wszystkich prochów wonnych” (*Cant.* III 6); w tekście 1563 r. brzmi to tak: „Y któraż to iest, która wychodzi z puszczy iáko słupy dymu kurząc się od mirrhy y od kádzidla, y od wszystkich prochów wonnych?” — Werset *Eccl.* III 19 brzmi u Żeromskiego: „Takowyż przypadek schodzi na ludzi jako i na zwierzęta, gdyż jako zwierzę tak i człowiek umiera i jednakowego ducha mają wszyscy, a nie ma nic w człowieku przed bydłciem, bo wszystko jest próżność”; — w Biblii brzeskiej: „Albowiem thákowyż przypadek przychodzi ná ludzi iáko y ná zwiérzétá, gdyż iáko

Bardzo musiała Żeromskiego pociągać filozofia chrześcijańska i literatura hagiograficzna. Cytaty ze św. Tomasza z Akwinu spotykamy w *Dziejach grzechu*, w *Charitas* (sam tytuł tej powieści z tekstu Tomasza z Akwinu się wywodzi) i w *Początku świata pracy*. W *Dziejach grzechu* nadto cytowany jest św. Cyprian i św. Franciszek Salezy, w *Nawracaniu Judasza* — św. Hieronim, w *Charitas* — św. Ambroży i św. Jan Damascen, w *Początku świata pracy* — jeszcze raz św. Ambroży. Dodać tu można teologiczne lektury Gintułta. — Reminiscencje z hagiografii mamy w *Promieniu* (*Żywoty* św. Hieronima), w *Dziejach grzechu* (życie św. Teresy, św. Katarzyny, Marii Egipcjanki), w odczycie o literaturze (legenda o św. Stanisławie), w *Wietrze od morza* (życie św. Wojciecha), w *Snobizmie* (o św. Aleksym i św. Franciszku z Asyżu)...

umiera ono, thak y ten umiera, y iednakiiego ducha mają wszyscy, a nie ma nic człowiek przed bydłościem, bo wszystko iest próżność". W innych wypadkach cytuje Żeromski przekład Biblii gdańskiej 1632 r., np. *Apoc.* VI 4: „I wyszedł drugi koń rydzy” itd., albo *Mat.* V 39: „Ja wam powiadam, żebyście się nie przeciwili złemu” (obydwie cytaty w *Dziejach grzechu*); czasem Wujka (nie bez przeinaczeń znowu, np. w *Urodzie życia*: „Gdzie skarb twój, tam serce twoje” [*Mat.* VI 21], co u Wujka brzmi: „Albowiem gdzie jest skarb twój, tam jest i serce twoje”). Czasem daje Żeromski własne skombinowane parafrazy dawniejszych tłumaczeń, dokonane może jeszcze z pomocą tekstu łacińskiego. Tak np. zdaje się być z dwukrotnie cytowanym w *Dziejach grzechu* werselem *Job* XIV 2: „Jak kwiat człowiek powstaje i skruszon bywa. Przemija jako cień...” (wedle Wulgaty: „*Qui quasi flos egreditur et conteritur, et fugit velut umbra...*”); wedle Biblii brzeskiej brzmi to: „Wyrasta iako kwiatek y bywa podcięty, przemii iako cień”; wedle Wujka: „Który wychodzi jako kwiat i skruszony bywa, a ucieka jako cień”; zakończenie („a nigdy nie trwa w tymże stanie”) idzie już prawie wiernie za Wujkiem („i nigdy nie trwa w tymże stanie”).

Rzecz znamienita dla Żeromskiego, że tuż obok literatury chrześcijańskiej, jako o jednym z największych jego umiłowań czytelniczych, trzeba mówić o Shelleyu. Poeta ten był mu pod niejednym względem pokrewny. Zapoznać się z nim musiał wcześniej. *Syzyfowe prace* mówią, że Shelley wraz z Keatsem należeli do ulubionych poetów profesora Sztettera (Bema?). Cytaty jednak z niego znajdujemy dopiero w dziełach późniejszego okresu, poczynając od *Róży* mającej motto z Shelleya. Kilkakrotnie mówi się o nim w *Urodzie życia*; między innymi jest tam wspomniany „późny, odchodzący księżyc, którego smutne zjawienie Shelley tak nieśmiertelnie przyrównał do samotnego cierpienia chorej kobiety, co w nocy wstała i bez nadziei, bez pociechy

O skrupulatności Żeromskiego w traktowaniu tekstów biblijnych świadczy jego korespondencja z okresu pracy nad *Nawracaniem Judasza*. „Gdybyście mogli — pisze do syna swego Adasia z Castiglioncello 18. IX. 1913 — wyszukać mi Nowy Testament [...] bardzo mi jest potrzebny rozdział kuszenia Chrystusa na puszczy. Strasznie byłbym za to wdzięczny, gdybyście mogli mi to na krótko przysłać.” W kartce do żony z 28. IX. 1913 znajdujemy już podziękowanie za przysłaną Biblię: „Bardzo mi się teraz przydała i w sam czas przyszła, bo właśnie teraz dla swego utworu potrzebowałem gruntownie ją przeczytać. To też teraz robię.” A dalej: „Gdyby się udało dostać protestancką, rad bym był bardzo, bo tam są może różnice i wyjaśnienia niektórych rzeczy inaczej tłumaczonych.” W liście z następnego dnia (29. IX. 1913), pisanym do syna, czytamy o tym samym, z dodatkiem: „Przy tym ta książka bardzo mi jest pożyteczna dla języka, starożytnych zwrotów i wyrażeń.” 2. X. 1913 otrzymał Żeromski i Biblię „protestancką” (tj. najoczywściej jakiś przedruk przekładu z 1632 r.). Rzecz ciekawa, iż przekład ten bardziej mu się podobał niż przekład Wujka (bo ten chyba dostał był z Zakopanego jako pierwszy): „bardzo mi się przydała Ewangelia [pisze 10. X. 1913 z Florencji], szczególnie ta druga, protestancka, bo przekład znakomity i całe pismo ze wszystkimi szczegółami”.

znowu za chwilę upadnie w łożę boleści..."; a Bezmian cytuje (w części III) słowa z *Laona i Cytny* (VIII 9) po angielsku i po polsku („Cóż jest siła? Siła jest tylko mniemaniem, bardziej wiotkim niż chmura, która zasłania blask księżyca.”) — W odczycie o literaturze jest Shelley nazwany „wiekuiście kwitnącym”, w *Nawracaniu Judasza* „półbogiem”, w *Snobizmie i postępie* — „synem bogów”. Wspomina go Żeromski jeszcze w *Złym spojrzeniu*, a najwyższą pochwałą, jaką może oddać *Nostromowi* Conrada, jest powiedzenie, że powieść ta „staje obok *The Revolt of Islam* Percy Bysshe Shelleya”¹³. Tzw. *Dziennik z podróży* świadczy, z jakim wzruszeniem Żeromski odwiedzał w Rzymie w r. 1907 grób Shelleya u piramidy Cestiusza; a jeszcze silniejszym dowodem kultu są nieco wcześniejsze zapiski z Capri:

Idąc, mogę czytać Shelleya *Kolizeum* i cudowny poemat *Maskaradę anarchii* [...] — i ten cudowny poemat sprowadza do serca pociechę, że nie sam jestem na ziemi, że byli tacy ludzie jak Shelley...

Dosyć często spotykamy się u Żeromskiego ze Słowackim: w *Ludziach bezdomnych*, *Róży*, *Urodzie życia*, *Nawracaniu Judasza*, odczycie o literaturze, *Zamieci*, *Snobizmie*...

Do poetów częściej wspominanych i cytowanych należy jeszcze Dante (*Źródło*, *Popioły*, *Charitas*, *Projekt Akademii*; w *Róży* z Dantego, z pieśni XXI-ej *Piekle*, pochodzą nazwy koni Bożyszcz: *Calcabrina* i *Grafiacane*: trudno o wymowniejszy przykład upodobań erudycyjnych); należą jeszcze: *Leopardi* (*Promień*, *Ludzie bezdomni*, *Róża*, *Literatura a życie*, *Zamieć*...),

¹³ Wstęp do *Pism wybranych* Józefa Conrada, t. I, 1923, s. XXVII. [*Elegie*, s. 342. (Przyp. red.)]

Krasiński (*Ludzie bezdomni*, *Dzieje grzechu*, *Słowo o bandosie*, *Charitas*, *Początek świata pracy...*), Lenartowicz (*Dzieje grzechu*, *Nawracanie Judasza*, *Literatura a życie*, przedmowa do *Nulla i jego towarzyszy Bielańskiej*, *Snobizm i postęp...*).

17

W jednym z pośmiertnie ogłoszonych listów (do Bernarda Chrzanowskiego z 1917 r.) pisał Żeromski o pewnej książce:

Jest to jedna z tych książek, które się czyta tyle razy, iż się jej uczy niemal na pamięć.

Wyznanie to rzuca światło na podstawy tak licznych przypomnień literackich u Żeromskiego.

Mechanizm znowu tych przypomnień pozwalają nam w pewnej mierze przeniknąć opisy ich w powieściach.

Joasia np., przypominając sobie jakiś wiersz, tak o tym pisze: „Tak mniemam [...] i nie wiem, kiedy myśli moje wpływają w słowa harmonijne, w dźwięki czcigodne, które to wszystko zawierają w sobie...”

Niepołomski cytując Platona mówi: „Brzmia mi te słowa w duszy...”

Bolesne myśli doktora Zenona (w *Złym spojrzeniu*) „spływały samochcąc w przedwieczne słowa psalmu...”

Czasem przypomnienie jakichś słów czytanych wydaje się snem albo objawieniem czegoś nieznanego. Cedrze „śniły” się słowa *Pieśni o Rolandzie*, „słowa dawno zapomniane, z kraju niewiadomego płynące”. Ewie „jakieś bolesne, zapomniane wiersze, jęk nieznanego poety, przepływają przez duszę...”

Intensywność uczucia towarzyszącego takim przypomnieniom daje nam poznać ta scena w *Zamieci*, gdzie

dla Nienaskiego „głęboka radość wiała, jakby wiatr wiosenny, ze słów [Chorału]:

Na drgającym szatana ciele
Zatkniemy sztandar zwycięski Twój...”

Tak musiało być i z Żeromskim samym: według słów wspomnianego listu książka „upragniona” „ukazywała [mu] się niespodziewanie i rozniecała w sercu dziwną radość”. Wchłaniał ją, by zachować na długo pamięć jej najwyższych wzniesień myślowych i ekspresyjnych, by potem mu się „śniły”, by wstawały w jego świadomości jako „jedyne”.¹⁴ Czym była dla niego w szczególności lektura poetycka, to określił wyraziściej jeszcze (w *Projekcie Akademii*):

Poeta [jest] [...] źródłem rozkoszy, przyjacielem zza świata, zza bezmiaru lat i ogromu ziem, który raduje i pociesza serce, gdy jest strudzone i konające, — [...] doskonałym wyrazem dla mocy i bezyły ducha, co, jak niemowa w swej nieudolności, wewnętrznej męki wyrazić nie może...

Jest to przepiękne określenie stosunku czytelnika do poety. Że i twórca, tak jak Żeromski, bogaty darem słowa, może być takim czytelnikiem, to nas nie dziwi. Jak mówi Norwid: „chórzysta w innej p r y m e m jest operze, a p r y m — chórzystą, widzem w nie swej atmosferze”. Ale Żeromski nawet tworząc czytelnikiem być nie przestaje. Te jego powoływania się na cudze słowa, przypominania cudzych obrazów to jakby chwile schodzenia ze stanowiska twórczego na czytelnicze. Kiedy

¹⁴ Że Żeromski cytował z pamięci, tego dowodzą drobne omyłki w jego cytatach, np. w urywku *Jagody* Lenartowicza przytoczonym w *Nawracaniu Judasza* albo w kilkakrotnie przytaczanym początku *Bema pamięci żałobnego rapsodu* (wszędzie mylnie „załamawszy” zamiast „złamawszy”). Podobnie i niektóre cytaty z Biblii robią wrażenie przytoczonych z pamięci.

o tym, o czym myśli, przypomina sobie słowa czyjeś i słowa te go zachwycają, w zachwycie i pokorze wplata je do słów swoich, jakby szukając w nich dla siebie confirmacji. A przecież wiemy, że jego wielkiemu, oszołamiającemu bogactwu słownemu w najmniejszej mierze tego nie było potrzeba, że gdyby nawet większą część tych cytat z jego dzieł usunąć, nie byłoby to dla nich żadnym uszczerbkiem. W niektórych wypadkach byłoby może nawet korzyścią. Jest to jeszcze jeden, a najwymowniejszy może z dowodów nierozrwalnego związku tego wielkiego poety życia ze światem książek, w którym od młodych lat ukochał relikwie narodowej przeszłości, pomniki i nadzieje cywilizacji, siedlisko niewysłowionego czaru, „rozkosz umysłu i pociechę serca”.

18

Namiętne czytelnictwo Żeromskiego, które jego piśma tak dokładnie pozwalają nam poznać, tłumaczy także szczególną „bluszczowość” w jego korzystaniu z pewnych źródeł historycznych. Jakże często się zdarza, że do jego tekstu przechodzą z nich całe obrazy, cała nieraz atmosfera i nawet rytmy. Posłuchajmy na przykład:

Znad Eufratu, znad Nilu, znad sąsiedniego Dunaju nowi goście na skinienie potężnego władcy nad Dniestr zawitali. Azja i Afryka, jakby z posad swoich wzruszone, gotowały się runąć na Podole. Bezmierne i różnoplemienne wojska szły na granice sarmackie...

Czy to nie jest urywek z *Dumy o Hetmanie*? Albo ten oto:

Starzy, w węgierskich wojnach wyćwiczeni żołnierze, ciałem, duchem, a nawet odzieżą do inszych Turków niepodobni, zach-

wali na sobie ślady dawnych chrześcijańskich osadników. Kopijnicy stali u nich na czele.

Albo ten jeszcze:

Dzikie tłuszcze wprzód doznały ramienia polskiego, niż zaśłyszały polskie imię; bo pęd ich pochodz, szybki jak kula działowa, prędszym był od samej wieści.

Albo ten:

Rozliczne zwierzęta, jako bawoły, wielbłądy i muły z dalekiej i pozbawionej deszczów krainy szły wzbudzając gęstą jak chmura kurzawę.

Otóż nie! To wszystko nie jest proza Żeromskiego, ale... Syrokomli. Przytoczone urywki pochodzą z *Pamiętnika wojny chocimskiej* Jakuba Sobieskiego, który Syrokomla przełożył z łaciny i wydał w r. 1854. Jeśli zajrzemy do *Dumy o Hetmanie*, przekonamy się, że „pozbawiona deszczów kraina” zamieniła się w „strony, których deszcz nie nawiedza”, że „gęsta kurzawa” jest wspomniana w innym zupełnie związku i nie jest przyrównana do chmury (nie usuniętej jednak z obrazu, skoro już pierwsze zdanie utworu mówi o „chmurach ponad morzem wyrosłych”), a „rozliczne zwierzęta” zostały wzbogacone epitetami („garbaty wielbłąd, poróżysty bawół i pracowity muł”).

Podobny stosunek dwu tych tekstów możemy stwierdzić i w innych miejscach. Oto np. jak Sobieski (ciągle w tłumaczeniu Syrokomli) wylicza „pospolitą broń, jakiej Turcy zwykłe używają”:

...łuk, zakrzywione szable, krzywe żelazne haki, rohatyny, a najczęściej krótkie żelazne włócznie, którymi rażą, ciskając na nieprzyjaciół...

A oto transpozycja Żeromskiego:

Pożąda krwi zakrzywiona szable, dżeryd-spisa, wielka włócznia i hak.

Tak samo jest z opisem proporca (u Sobieskiego: „Jazda świetna strojem i pięknnością rumaków, proporce błyszczące u wierzchu złożonymi gałkami — piękne dawały widowisko”; u Żeromskiego: „Lśni nad pochodem plemion pyłem okrytych połysk złotego proporca”), z opisem instrumentów muzycznych (u Sobieskiego tylko: „Piszczałki i trąby rześisty a przykry dla ucha rozgwar wydawały”; u Żeromskiego wiadomo jakie bogactwo!), z charakterystyką potęgi Osmana (u Sobieskiego „zwycięskie znamiona Ottomańskiego trzema światami władającego państwa ukazały się na naszej ziemi”; u Żeromskiego: „prawica najjaśniejszego, najwielmożniejszego Osmana, Mekki i Medyny cesarza, siedem monarchij i cztery kąty świata trzymająca, podniosła chorągiew w stronach dalekich”), etc.

Krótko mówiąc, dwa te teksty mają zupełnie różny charakter. Tym dziwniejszą jednak jest rzeczą, że u Żeromskiego tyle jest zbliżeń, nawet wyrazowych, do siedemnastowiecznego pierwowzoru. Najwidoczniej pewne szczegóły starego pamiętnika wywarły na nim tak silne wrażenie, że stały się czymś nieodłącznym od wszelkich potem wyobrażeń o podobnym przedmiocie. Do analogicznych wniosków dochodzi się czytając uwagi Heleny Jastrzębskiej (w „Ruchu Literackim” 1929) o stosunku rozdziału o św. Wojciechu w *Wietrze od morza* do średniowiecznych życiorysów tego świętego albo przeglądając z myślą o *Popiołach* wspomnienia Ignacego Dominika Radziszewskiego, ogłoszone w „Pamiętniku Świętokrzyskim”.

Zdaje się jakby przejęty cudzym tekstem czytelnik brał w Żeromskim czasami nawet górę nad torującym własne drogi pisarzem.

Listy Żeromskiego, ujawnione już po ogłoszeniu większej części powyższych uwag w pierwszym wydaniu, potwierdziły nową serią dowodów to, co tu się mówiło o autobiograficznym charakterze motywów czytelniczych w jego utworach. Wiele zwłaszcza tych dowodów przyniosły listy do narzeczonej z r. 1892.

W uniesieniu radości marzy Żeromski nie tylko o tym, aby „coś pisać niezwykłego”, ale i o tym, aby „czytać coś pięknego, niezwykłą książkę” (list z 26. IV). Czasem zaś takie marzenia dotyczą nawet książek zupełnie wyrażnie określonych. W jednym z listów (9. V) znajdujemy słowa następujące:

...można by sobie, jak ongi, usiąść i komedie Fredry poczytać albo i starego jak słońce, a nowego wiecznie jak słońce *Pana Tadeusza*.

A w innym liście (6. VI):

Gdy będziemy razem, będzie chwileczka wolnego czasu, siądziemy w kąciку kanapki i cichutko, przytulając się do siebie, słuchając, jak w nas krąży życie, myśli i krew, przeczytamy jeszcze raz takie cudne komedie, jak *Wiele hałasu o nic*, *Wieczór Trzech Króli*, *Zimową powieść*, *Cymbelina*, *Troilusa i Kresydę*, itd.

A oto jak znów pisze Żeromski o samotnej lekturze Szekspira:

Lubię wczytać się w Szekspira i zginać w nim, zupełnie jak się ginie w górach...

O tym zresztą, czym był dla niego Szekspir, opowiadają te listy dużo szczegółowiej. „Czytałem go, a raczej czytałem ludzkość przez niego”: mówi Żeromski, wspominając warszawski okres swojej młodości. Okoliczności, w jakich się ta lektura odbywała („rano w Ogro-

dzie Botanicznym, a w nocy w domu” — „na piątym piętrze na Chmielnej”), wplótł poeta potem bez zmian do historii Łukasza Niepołomskiego, którego obdarzył własnym kultem dla dzieł Szekspirowskich. A kult to był rzeczywiście wielki i głęboki.

Czytając Szekspira, wyczytywał w nim Żeromski siebie. Piosenka Pandarusa sprawiła mu w okresie warszawskim „wielki ból”, bo odpowiedziała ówczesnemu stanowi jego uczuć. W r. 1892 własne wyznanie miłości ubierał w formę cytaty z *Wiele hałasu o nic*. Co więcej: Szekspirowi przypisywał odkrycie prawdy o roli, jaką w życiu ludzkości gra litość. A miał świadomość, że jest to zarazem najistotniejsza prawda jego własnej duszy, bo przecież pisał, że tę prawdę „na próżno stara się określić, wyważyć z siebie, nazwać w rozmaitych utworach” (28. V.).

Nic też znamiennejszego nad zachwyty Żeromskiego dla tak rzadko na ogół podziwianej sztuki Szekspirowskiej jak *Troilus i Kresyda*. Cóż go w niej zachwycało? „Błyskawice poezji w brutalnej formie”, rzeźba charakterów dokonana „rylcem szalonym” (ukazująca „ludzi namiętnych, prawdziwych”, o duszach oświeconych „zorzą wiecznej a całkiem nowej jasności”), nade wszystko jednak śmiałość kompozycji, niesłychanie swobodnej, przypominającej dzieła natury.

Jest to jeden z utworów przyrody, na pozór bezmyślny, bezkształtny, stanowiący stek strasznych obrazów, słów dzikich, nie logicznych zestawień — zupełnie jak łańcuch wirchów tatrzańskich. Ale kto na niego patrzy — znajduje nieskończoną piękność, straszliwą prawdę i wieczną poezję — tylko trzeba patrzeć z bliska, żyć takim życiem, pozbyć się filistrii, wejść w te góry, złomy, tytaniczne formy i potworne kształty.

Ma się wrażenie, że jest to jedno z marzeń Żeromskiego o przyszłych, własnych dziełach, zwłaszcza że

w innym liście ten sam obraz powtarza się jako obraz całej twórczości Szekspira: obraz „szczytów, mchów, rozpadlin, szczelin, przepaści i tego słodkiego powietrza, jakim utwory swe otacza ten słodki, straszliwy, nadziemski geniusz”.

Szekspiryzm Żeromskiego był zresztą szeroki. Obejmował bardzo różnorodne wartości dzieł mistrza, między innymi i dowcip — „siarczysty, szalony, podobny do skoków dzikiego konia”.

Również i kult dla Mickiewicza zaznaczył się w tych listach wymownie. Opisując wycieczkę do Wodogrzmotów Mickiewicza w Tatrach, podziwia Żeromski odpowiedniość ich nazwy (17. VI):

Najcudniejszy to pomnik jego — starego niedźwiedzia litewskiego. Męka tej wody — to historia jego duszy, tak doskonała i prawdziwa, jakiej żaden krytyk nie odzwierciadli.

Cytatę z Mickiewicza nasunął mu zresztą i widok Morskiego Oka (13. VI).

W ogóle cytat poetyckich w tych listach sporo. Spotykamy się w nich i ze Słowackim, a z młodszych z Tetmajerem. „Pozwól, najmilsza — zwraca się Żeromski w pewnej chwili (10. V) do narzeczonej — że ci jeden z tych prześlicznych, prawdziwą zawierających poezją wierszy przytoczę.” I cytuje wiersz *Wichrze — na bory, pola nieś* (wcale zresztą nie taki piękny: wobec poezji Tetmajera nie był Żeromski, przynajmniej wtedy, dość krytyczny).

Notatki osobiste Żeromskiego, ogłoszone przez H. Mortkowiczównę pt. *Dziennik z podróży* (1933), świadczą o równie intensywnych lekturach z późniejszych czasów: wśród zapisek np. z okresu pobytu we Włoszech w r. 1906/7 znajdujemy spore wyciągi z Arystofanesa, Petroniusza, Machiavellego, ciekawe rozmy-

ślania o Nietzschem, itp. O wierszach Słowackiego zapisze Żeromski w Neapolu pod datą 5. II. 1907 r., że „są obłokami ziemi polskiej” i że bez nich „ziemia polska byłaby jałową pustynią bez nieba”. Cytaty z Shelleya i wzmianki o nim spotykamy kilkakrotnie.

Tak świadcząc o stałości pewnych kultów czytelnich, notatki te są równocześnie dokumentem wzrastającego z latami krytycyzmu Żeromskiego wobec bieżących sław literatury nowoczesnej. Pod tym względem szczególnie ciekawe są uwagi o *Judaszu Andrejewa* („Coś w tym poziomego, jak u Niemojewskiego”) i o *Tragedii florenckiej* Wilde’a („Nic oryginalnego, przeciwnie — nuda. Gdyby to napisał człowiek o nieznanym nazwisku, nie wiem, czyby mu wydrukowano ten utwór. Zabawne to zjawisko, to powtarzanie się typów literackich, mody literackiej, szablonów, upodobań i rozgłosów.”).

20

Listy 1892 r. mówią też nam nareszcie o tym, o czym za mało wiedzieliśmy skądinąd: o lekturach Żeromskiego powieściowych. O bohaterce Szekspirowskiej (w przytaczanych już rozmyślaniach nad *Troilusem i Kresydą*) przeczytamy tu, że jest kobietą „tak rzeczywistą, jak by była wyjętą z jakiejś powieści Balzaka lub Flauberta”. Gdzie indziej jest cytowany aforyzm Turgieniewa. Jeszcze gdzie indziej zdanie Maupassanta. Kilka razy wzmiankuje Żeromski *Głód* Hamsuna (nigdzie zresztą nie zastanawiając się nad jego artyzmem). Jest wzmianka o Bret Harcie. Najwięcej jednak słyszymy w tej korespondencji o trzech powieściopisarzach: Dickensie, Prusie i Tolstoju.

Dość nieoczekiwanie Żeromski okazuje się entuzjastą

Dawida Copperfielda. Jest to, co prawda, najwidoczniej entuzjizm zaszczerpiony mu przez narzeczoną, niemniej jednak prawdziwy i silny. Tom *Copperfielda* towarzyszy Żeromskiemu w pierwszej podróży zagranicznej. Robi do niego nieustanne aluzje. Narzeczonej nadaje imię bohaterki Dickensowskiej — Agnes. Wyczytuje też w słowach powieści swoje własne uczucia:

W wagonie otworzyłem Dickensa i zacząłem czytać: „Spuściła się na mnie noc ciemna, pełna mar zawiedzionych nadziei, wspomnień omyłek, boleści, żalów”... Och — ta noc ciemna...

Znajdując takie słowa, podziwia przenikliwość psychologiczną pisarza: „Dobry Dickens, jakże dobrze zna pustkę wszystkich miejsc na ziemi, gdy nam dokucza «cierń w głębi serca»” (12. I.). Ten „cierń w sercu” powtórzy się jeszcze i później (1. II). A potem (4. II) jeszcze inny posępny ustęp znajdzie Żeromski w *Copperfieldzie*, i wypisawszy go w całości, wyjaśni, czemu to robi:

Nieraz mi się już zdarzało, szczególnie w chwilach smutku lub podniesienia duszy, znajdować w książce czytanej — jakby dalszy ciąg własnych myśli, nieraz nawet jakby wyjaśnienie nieświadomych ucisków, niejasnych przecuć.

A oto jeszcze inny motyw sympatii do książki:

Coraz bardziej lubię *Copperfielda* za to, że w Agnieszce zobrazował istotę tak do Ciebie podobną...

Podobnie z wpływem wybitnej indywidualności narzeczonej wiązać się zdaje bliższe zainteresowanie się Żeromskiego Prusem. Jak ją często nazywał „Agnieszka”, tak raz (26. III) nazwał ją i „Madziuchną”. Było to wtedy, kiedy właśnie *Emancypantki* wychodziły w odcinkach. Żeromski chodził specjalnie w Krakowie do cukierni dla ich czytania. Tu jednak zainteresowanie

bardzo szybko nabrało charakteru ogólniejszego. Z okazji noweli *Pojednani* napisał Żeromski w liście cały szkic krytyczny o dowcipie Prusa, ujmując go z entuzjazmem, ale bardzo precyzyjnie, uwydatniając jego swoisty charakter przez porównanie z Dickensem, Szczedrimem i Lamem:

On nie pisze zdaniami i słowami [...], ale asocjacjami rażących sprzeczności — jednej doda więcej o żdźbło i tworzy wesoły, dobry śmiech dickensowski, jednej ujmie i zanurza całą naszą duszę w świat przedziwnej melancholii. 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.

Humor Prusa wydaje się Żeromskiemu godnym porównania tylko z humorem Szekspira (6. VI). Aczkolwiek też jego stosunki osobiste z Prusem nie były bardzo serdeczne, nazywa go w jednym z listów „kochanym «szlachcicem starym» z jego szczerolotym humorem” (21. IV). — Obserwując krytycznie Galicję żałuje Żeromski, że Prus w niej nie mieszka („On by tu zająśniał dopiero prawdziwą wielkością swego talentu, tu by go zużytkował”) (9. III). Oceniając wysoki gatunek humoru Prusa i oceniając społeczną tego humoru doniosłość („nikt inny, żaden polityk, żaden zaciekły postępowiec, żaden filozof skrajny — tylko on swoim zimnym spokojnym uśmiechem, swoją drwiną nieznównaną”), oceniał zarazem Żeromski zdolność kompozytorską Prusa i uświadamiał sobie, że w tym zakresie jemu do niego daleko (22. V):

Ja bym z gustem Prusowi np. dostarczał tematów do powieści — tak nie umiem powieści „robić”.

Pisarzem wszelako, który dał Żeromskiemu w tych czasach najwyższe pojęcie o kompozycji powieściowej był, zdaje się, Tołstoj. W jednym z listów (22. V) pisze:

Czytam Tolstoja — i to czytanie naucza mię mądrości darcia własnych utworów.

A w liście z dnia następnego:

Czytam [...] Tolstoja *Wojna i mir* i uczę się prawdziwej psychologii...

Lektury literackie Żeromskiego miały więc rozległą skalę, a zawsze wysokie napięcie.

KRYTYCY ŻEROMSKIEGO¹

1. J. E. SKIWSKI

Studia zebrane w pierwszej książce Jana Emila Skiwskiego *Poza wieszczbiarstwem i pedanterią* (1929)² prawie wszystkie były uprzednio już drukowane w czasopiśmie. Czytało się je tam z prawdziwym zainteresowaniem. Ujmowały rozległością tematów, swadą, jasnością, niezależnością stanowiska. Puszczano się też mimo uszu oczywiste ich omyłki i drażniące czasem koncepty, prym dając radości, że oto w ubogiej (jakże ubogiej!) naszej krytyce zjawiła się nowa indywidualność tak świeża, śmiała i wymowna. Skupione razem stają dziś

¹ Skrócony przedruk (1) z „Pamiętnika Warszawskiego” 1929, z. 1 i (2) z „Wiadomości Literackich”, nr 351. J. E. Skiwski ogłosił w „Tygodniku Ilustrowanym” 24 sierpnia 1929 (nr 34) replikę pt. *O wielkość Żeromskiego*.

² Poznań 1929, Fiszer i Majewski. S. 180, 1 nlb. (Przyp. red.)
Znana jest dalsza kariera autora recenzowanej książki — ideologa polskiego faszystwu, kolaboranta. I właśnie dlatego warto zwrócić uwagę czytelnika na pewne momenty recenzji Borowego — w r. 1929 pisanej! Recenzja ta bowiem wykracza poza ramy dyskusji ściśle literackiej i z zadziwiającą przenikliwością odsłania filozoficzne i polityczne przesłanki ataków prawicy na Żeromskiego. Jakież nazwiska znajduje Borowy dla wyznaczenia ideowych paranteli Skiwskiego? Nazwiska Maurrasa i Montherlanta, a więc także przyszłych kolaborantów! Jak określa sens patronatu ideowego Nietzschego (tak dla faszystów typowego): „Szczególna to formacja kato-

te artykuły wobec poważnej próby „drugiego czytania”, w którym wszystko już być musi ważne równomiernie, a zarzuty nie mogą być osłabiane względami na czasopiśmienniczy pośpiech i doraźność.

Założenia ogólne autora (przedstawione w najlepszym z całej książki szkicu *O krytyce naukowej i pedanterii*) są zdrowe. Przeciwstawia się on tu dwu grupom, które uważa za panujące w naszej krytyce, a które określa nazwami „wieszczbiarzy” i „pedantów”. Wieszczbiarze to ci, co zamiast mówić o literaturze, jaką mają przed sobą, mówią o swoich marzeniach na temat literatury przyszłości; pedanci to ci, co zamiast mówić o żywych całościach literatury, poświęcają swoją uwagę szczegółom, i to często podrzędnym. Zapewne, ani jedni, ani drudzy nie mogą wystarczyć. Skiwski jednak nie wymierzył jednym i drugim sprawiedliwości równej: przyznał, że krytyka „profetyczna” ma jednak pewne swoje zasługi; w krytyce „pedantycznej” natomiast zasług takich się nie dopatrzył, i nawet o Piotrze Chmielewskim („pedancie” wielkiej przecież zupełnie miary) wyraża się z lekceważeniem. I to nam od razu określa niedostatek jego prac własnych: za mało w nich samych pedantyzmu! W obawie przed krótkowzrocznością „szperaczy” Skiwski popada w bardziej jeszcze anormalną dalekowzroczność: widzi może dobrze odległy horyzont, ale rzeczy znajdujące się bliżej nie mają w jego oczach

licyzmu, która odrzuca litość i współczucie Żeromskiego, a natomiast wyciąga ramiona ku Nietzschemu!” Konkluzją charakterystyki założeń ideowych Skiwskiego jest zdanie: „Tu już stajemy wobec czegoś, z czym nie da się nawiązać porozumienia [...]” Recenzja książki Skiwskiego jest jednym z najwcześniejszych dokumentów czujności jej autora wobec tendencji fałszywostek, którym w latach następnych tak zdecydowanie się przeciwstawiał. (Przyp. red.)

wyraźnych zarysów. Z przekazem mówi o tych, co dostrzegają tylko różnice, a przeoczą podobieństwa, ale on sam za wiele widzi podobieństw. Z lekkim sercem adoptuje Barrèsa do katolicyzmu, godzi Nietzschego z chrześcijaństwem (co więcej, zdaje mu się, że już Chesterton zaprojektował tę unię), Zygmunta Wasilewskiego przedstawia jako typ „empiryka”, itd. W rezultacie żaden z jego „portretów”, mimo trafności niektórych (czasem wielu) rysów, nie zadowala w całości; najłatwiej jeszcze zgodzić się ze Skiwskim co do Millera (Jana Nepomucena), ale też Miller najłatwiejszy był do sportretowania!

Najobszerniejsze w książce jest studium o Żeromskim; najwłaściwiej też chyba będzie na nim zademonstrować zalety i wady autora. Zaletą jest jasność podstawowych tez: Żeromski (1) jest artystą w ograniczonym tylko zakresie, (2) nie jest konsekwentnym myślicielem, i (3) reprezentuje w literaturze typ współczesnej polskiej inteligencji, z licznymi tego typu wadami. Na te tezy można się zgodzić! Gdyby też tylko o nie chodziło, można by uspokoić Skiwskiego, że to wcale nie taka „herezja”, jak mu się zdaje. My, którzy kochamy Żeromskiego, mówiliśmy już o nim to wszystko, mówiliśmy nawet (i będziemy mówić) gorsze jeszcze rzeczy. Że Żeromski sam przez swoich bohaterów mówi w niezgodzie nieraz z logiką kompozycji? Ależ prawda! Kiedyż to już Irzykowski pisał o tej rurze, która Żeromskiego łączy z jego postaciami?!³ Że w charakterystyce figur pierwszorzędnych powtarzają się u niego pewne schematy? I to prawda. Że w stosunku do konkretnej rzeczywistości bywa często bezradny? Wiemy

³ Karol Irzykowski, *Czyn i słowo*, Lwów 1913, s. 319. (Przyp. red.)

i o tym. Możemy służyć każdej chwili bardzo złośliwymi przykładami. Natomiast o przykładach przytoczonych przez Skiwskiego nie da się powiedzieć, aby były zupełnie szczęśliwie dobrane. Czy właśnie Nienaski i Odrowąż są tylko dwiema odblaskami tego samego schematu charakterologicznego? Czy Xenia jest tylko powtórką Salomei? Czy te właśnie symplifikacje nie są za grube? Nie rozumiem też, jak człowiek tak krytycznie wobec Żeromskiego nastrojony może do najlepszych jego kompozycji zaliczać *Przedwiośnie!* Przecież, gdzie jak gdzie, ale tu chyba właśnie brak dostatecznej motywacji w postępowaniu bohatera i pełno rzeczy naiwnych i z wątkiem głównym nie związanych. W pewnej chwili znowu Skiwski przeprowadza porównanie pomiędzy dialogiem Żeromskiego i Dostojewskiego nie spostrzegając, że odnośne urywki nie nadają się do zestawienia, bo w jednym mamy do czynienia z humorystycznym, a w drugim z niehumorystycznym traktowaniem rzeczy. Już to w ogóle dla humoru Żeromskiego mało tu względów: jego styl, zdaniem autora, to typowy styl inteligencki, który „kpi płaczkliwie i płacze kpiąc; napada po to, aby móc żałować napadniętego”. Brzmi to tak, jak by Skiwski nie odróżniał Żeromskiego od Makuszyńskiego!

Ale idźmy dalej. Następny zarzut Skiwskiego jest ten, że Żeromski zawsze zohydza życie: że je zawsze ukazuje jako coś strasznego i beznadziejnego, jako jakieś trzęsawisko, nad którym unoszą się osłabiające i duszące opary. Jest to zarzut zarówno estetyczny (w tym charakterze ma on „tłumaczyć”, że powieści Żeromskiego są „jednocześnie wstrząsające i — nudne”), jak, oczywiście, moralny i społeczny. Czyż jednak można, przy normalnym odczuwaniu estetycznym, naprawdę powiedzieć, że Żeromski jest poetą rozpaczy tylko

i opuszczenia rąk? On, który nam wbił w pamięć słowa o chlebie razowym karmiącym młodość i siłę, o fizycznym rozrastaniu się duszy, o urodzie życia? Nie dowierając już sobie i chcąc sprawdzić swoje wrażenia, sięgam po książkę Stanisława Strońskiego (*Pierwsze lat dziesięć*, Lwów 1928), i oto co tam znajduję:

Przez trzydzieści lat dzieła jego twórczości padały w życie polskie jak burze z przerażająco czarnej chmury, miotając piorunami, oślepiając błyskawicami strasznych i mocnych obrazów, użyźniając dusze ulewą wrażeń, przelśniewając z rzadka, ale cudnie uśmiechami błękitu i słońca.

„Z rzadka, ale cudnie”! A przecie autorem tej (nawiasem mówiąc, kapitalnej) formuły jest nie żaden egzaltowany impresjonista i człowiek wcale nie należący do najbliższych ideowych przyjaciół Żeromskiego.

Tutaj jednak Skiwski spotka nas wywodem następującym. Wszystko to, co jest pozytywne, ze sfery życia ludzi, w twórczości Żeromskiego, to są programy, nakazy, przepisy, maksymy, odezwy, fantazje; to jest tylko „intencjonalność”, tylko „projektowiczostwo” idealistyczne; sam obraz życia natomiast jest zawsze okropny i zniechęcający. — Zapytajmyż tedy nareszcie, na czym, zdaniem Skiwskiego, polegał talent Żeromskiego. Bo i on przecież przyznaje mu talent: nawet wielki, nawet potężny; nie cofa się nawet przed wyrazem „geniusz”. Jakiż to geniusz? Nie charakterolog, nie kompozytor, nie realista, ale — liryczny „geniusz słowa”. Konstatując to jednak, Skiwski nie wie (i, co gorsza, nie czuje), jakie z tego wypływają konsekwencje. Styl to dla niego coś „artystycznego” wprawdzie, ale zupełnie niejako autonomicznego, bytującego jak gdyby całkowicie niezależnie od tego, co się w nim wyraża. Otóż w tym właśnie jest olbrzymie nieporozumienie! „Geniusz stylu” to jest nie co innego, jak zdolność na-

rzucenia nam jako prawdy tego, co jest w ten styl wcielone. Jeśli więc Żeromski jest geniuszem lirycznym, to właśnie to, co jest w jego dziełach apelem, nawoływaniem, pobudką, marzeniem czy „projektowiczowskim” zachwytem, będzie silniej na czytelnika oddziaływać aniżeli to, co będzie tylko perypetią charakterów i realistycznym (w zamierzeniu autora) obrazem życia. I tak jest. Nie potrafiłbym opowiedzieć treści *Zamieci* czy *Białej rękawiczki*, ale pamiętam doskonale, jak się kołysał kwiat w *Urodzie życia*, jak dusza Ewy wybiegała z obłokiem, jak cudownie rysowały się przed Nienaskim abstrakcyjne obszary pracy polskiej, jaką poezją zbiorowego trudu promieniały w *Wiśle* potoczne słowa: „węgiel, sól, nafta”.

I o charakterach Żeromskiego zresztą mówi Skiwski rzeczy z gruntu mylne. „Prawdą” w tym zakresie ma być u autora *Popiołów* zawsze tylko człowiek ze złamaną wolą, człowiek pokonany i zagłuszony przez przyrodę. Jak to? Więc nie ma u Żeromskiego ludzi hartownych i ludzi walczących? Judym, Krzysztof Cedro, Sułkowski, Przełęcki (chwytam pierwsze nazwiska, jakie mi się przypominają) czyż nic nie znaczą? Tak, odpowiada Skiwski, ale to zawsze tylko heroizm w sylwetkowym profilu, heroizm zaznaczony od zewnątrz, a nie pokazany od środka. Polemizować z tym zdaniem byłoby to ulegać inteligenckiej pasji przekomarzania się, przed którą Skiwski słusznie przestrzega swoich krytyków. Wspomnę też już tylko krótko, że erotyka bohaterów Żeromskiego zostaje tu równie ryczałtowo potraktowana — przez sprowadzenie do „tęsknot fizjologicznych” (więc Judym? Sułkowski? Przełęcki?), a ich namiętności zironizowane jako nie tyle wielkie, ile gwałtowne („namiętność jest tu napastnikiem, człowiek — ofiarą” — oburza się Skiwski: ależ nawet naj-

bardziej wydyscyplinowani duchowo pisarze nie sądzili, aby to były sprawy godne pogardy: *c'est Vénus toute entière à sa proie attachée*: to temat wielkiego klasyka!).

Przejdźmy jednak do krytyki ściśle już ideologicznej, której poświęcona jest druga część studium Skiwskiego. W stosunku Żeromskiego do życia widzimy dwie postawy, które są sobie przeciwne: raz pokazuje nam on, jak wszystko na świecie rozbija się i niszczeje, innym razem wzywa nas do wysiłków i budowy. Po cóż mamy budować, jeśli wszystko pójdzie na marne? „Żeromski nie wprowadził dwóch światów: wiecznej ruiny i konstrukcji, w żaden obrót dialektyczny, nie pogodził ich w żadnej harmonii, choćby sztucznie wymyślonej, lecz je po prostu koło siebie postawił.” Pomińmy w tej chwili kwestię, czy to uogólnienie jest słuszne jako obserwacja; zgódźmy się bez zastrzeżeń, że tak; czyż to jest jednak zarzut wobec artysty? i czy takie „postawienie” równorzędne zła obok dobra i proklamowanie predylekcji ku dobru (choćby bez żadnych argumentów) jest zupełnie bezwartościową filozofią życiową? Czy to nie lepsze od „sztucznie wymyślonej” harmonii? Po cóż Skiwski wzywa nadaremno imienia stoików?

Żeromski zresztą ma swoje argumenty, kiedy nawołuje do pracy i walki, i to nie jest tu zaprzeczone; z powodu jednak tych argumentów Skiwski gromi go najsurowiej. Dokonywa się to na tle porównania Żeromskiego z Jerzym Sorelem. Jest rzeczą wiadomą, że Żeromski w pewnym okresie bardzo się przejął sorelowską ideologią syndykalizmu. Otóż Skiwski obserwuje, że jego droga do tej ideologii jest zupełnie inna niż droga Sorela. Pobudką Sorela jest (cytuje Skiwskiego) „interes pracy, myśl o jej absolutnym rozkwicie i panowaniu”; chodzi mu o to, aby „pełnia pracy triumfo-

wał”, kwestia natomiast szczęścia ludzi jest dla niego podrzędna, „gdyby zaś ktokolwiek wysunął ją jako czołową — należałoby (ze stanowiska sorelizmu) w myśl takiego hasła prowadzoną akcję najbezwzględniej zwalczać”. U Żeromskiego jest wręcz przeciwnie: „szczęścia ma zaznać człowiek — oto sprawa zasadnicza”. I otóż sformułowałwszy tak plastycznie te różnice, Skiwski każe nam podziwiać stanowisko Sorela jako stanowisko śmiałej myśli, a stanowisko Żeromskiego potępia i wyszydza jako... sentymentalne. Tu już stajemy wobec czegoś, z czym nie da się nawiązać porozumienia (chyba że przy zupełnej abnegacji ze zdrowego rozsądku!). Cóż nas, u licha, mogą obchodzić jakiekolwiek „triumfy pracy”, jeśli nikt nie ma być szczęśliwy? Jeśli praca nie ma nikomu dawać szczęścia, cóż ma nas skłaniać, żebyśmy robili z niej bożyszcze? Dziwne są gusty i dziwne rozumowania ludzkie! — To jedno trzeba przyznać Skiwskiemu, że jest w swoim potępieniu „sentymentu” konsekwentny; kiedy też pisze o stosunku Żeromskiego do komunistów, wynika z jego przedstawienia rzeczy, że Żeromski... nie dorósł myślowo do komunizmu: bo komunizm jest wprawdzie złą i niską, ale ponadsentymentową koncepcją życia. Proszę posłuchać:

W istocie [...] trudno znaleźć typy bardziej rozbieżne psychologicznie niż mdłego humanitarysty o melancholijnej i przewrażliwionej duszy — i komunisty, trzebiącego wrogą doktrynie opozycję ze spokojem i planowością wytrawnego szachisty.

Któryż z tych dwóch typów jest dla autora miłszy? A przecież autor deklaruje się jako katolik. Szczególna to formacja katolicyzmu, która odrzuca litość i współczucie Żeromskiego, a natomiast wyciąga ramiona ku Nietzschemu! Gotowi jesteśmy oczekiwać deklaracji *à la* Maurras (który wyraźnie powiedział kiedyś, że w katolicyzmie cenne dla niego jest to, co stworzył

długi zastęp biskupów i książąt Kościoła, natomiast mało go obchodzi to, co czterech ciemnych Żydów spisało w Ewangeliach) albo deklaracji *à la* Montherlant (który ogłosił, że tyleż uznaje katolicyzm, ile nie znosi chrystianizmu). Skiwski niewątpliwie daleki jest od takich deklaracyj, nieświadomie jednak wpada w ich ton. Czyż ta np. krytyka Żeromskiego nie jest zarazem krytyką chrześcijaństwa? Cytuję:

Reformuje więc na papierze ludzkość, wyręczając niejako historię, zagłuszając na chwilę jej głos imperatywny, który go przeraża, i równocześnie dając sobie złudzenie, że wchodzi w jej rolę, że historię można tak po prostu poprawić i nauczyć na przyszłość posłuszeństwa wobec postulatów sentymentu.

Jakaż zresztą ideologia nie zaczynała się od „reformowania ludzkości na papierze”? Ale tu Skiwski robi się empirykiem (nie był nim przy Sorelu) i powiada, że hasło może mieć twórczą wartość o tyle tylko, o ile wyrasta z jakiejś heroicznej historii albo przynajmniej wspiera się na jakimś odbytym eksperymencie. Chrześcijańska miłość bliźniego jest twórcza, bo wyrasta wiadomo z jakich dziejów. (Czy więc, zanim te dzieje się zaczęły, była bezwartościowym frazesem? Czy nie zostały tu pomieszane rozmaite kryteria?)

Nie chciałbym wzbudzać przekonania, że wszystko to, co mówi Skiwski, uważam za nieprawdziwe. Owszem, wypowiada on o Żeromskim niejedną prawdę, ale są to przeważnie prawdy częściowe, niedociągnięte, a występują w charakterze całkowitych i udowodnionych. Takie np. twierdzenie, że Żeromski „zbyt wiele mocy przypisuje jednostce, a zbyt mało wysiłkowi kolektywnemu jako czynnikowi postępu ludzkości”, nie jest niesłuszne, ale w tej postaci mało użyteczne, bo jednak w pewnych wypadkach Żeromski bardzo wierzy w wysiłek kolektywny; trzeba by zbadać, kiedy i w jakiej

mierze. Prawda też, że Żeromski lubił sobie imaginować cudowne wypadki, wynalazki itd., ale stąd nie wynika, żeby źródło zła i ratunek na nie widział tylko poza człowiekiem. Można by w tych cudownych wypadkach Żeromskiego widzieć właśnie przejaw zmysłu praktycznego, który poucza, że sam wysiłek moralny człowieka nie wystarcza do zmiany rzeczywistości historycznej: że trzeba jeszcze narzędzia i — koniunktury.

Szczególna rzecz jest patrzeć, z jaką zawziętością pisze o Żeromskim ten przeciwnik uczuciowych odruchołów, głosiciel umiaru i równowagi wewnętrznej. Kiedy mówi o Nietzschem, ciągle bije na to, iż jego twórczość trzeba koniecznie rozważać w związku z podłożem psychologicznym i okolicznościami, w których wyrosła. Kiedy Nietzsche powie: „kto padnie, tego kopnij jeszcze”, Skiwski usłużnie wyjaśnia, że to znaczy tylko: „znosć cierpienia twardo i pomagaj w tym bliźniemu, godzien bowiem jesteś, by brać się za bary z losem”. Dla Żeromskiego nie ma „okoliczności łagodzących”. Zarzut pada na niego za zarzutem, uszczypliwość za uszczypliwością. Między innymi okazuje się, że „lektura Żeromskiego nie zmienia czytelnika, lecz pozostawia go w tym punkcie rozwoju, w którym go zastała”. Oto przykład „śmiałego” zdania! Ileż kwestyj zmieszanych na coctail i podanych w kilkudziesięciu literach druku! Cóż począć z takim zdaniem? Niechże Skiwski i przytakujący mu czytelnicy zajrzą chociażby do cytowanej już rzeczy Strońskiego!

Słusznie może ktoś zapytać, dlaczego o tej książce piszę tak dużo. Otóż robię to z dwóch powodów. Pierwszy jest ten, że sam autor wyraził życzenie, abym o niej napisał, choć wiedział dobrze, jaki jest mój stosunek do Żeromskiego. Chciałem możliwie lojalnie (i wobec niego, i wobec tematu) spełnić to, do czego mię zobowiązał.

Drugim powodem są wielkie pochwały, z jakimi się ta książka spotkała. Nie byłoby dobrze, gdyby pozostały bez przeciwwagi, aczkolwiek nie są nieuzasadnione. W książce Skińskiego znajdzie się niemało zdań bystrych. Oto jedno z nich:

Falszerstwo psychologiczne daje o sobie znać głosem bardzo mocnym i nie dopuści nigdy do spokojnego zamknięcia salda, zawsze „bokiem wylezie”, manifestując się czy to w wyraźnym załamaniu, czy mglistości i wieloznaczności zarysowującego się obrazu.

Jest to święta prawda. Dowodem jej samaż książka *Poza wieszczbiarstwem i pedanterią*, chociaż jej „falszerstwo psychologiczne” jest, oczywiście, najzupełniej bezwiedne.

2. S. ADAMCZEWSKI

Data książki Stanisława Adamczewskiego *Serce nie-nasycone* (1930)⁴ jest dosyć daleka od daty debiutu autora w literaturze krytycznej. Już w r. 1913 była drukowana jego rozprawa *Szlakami historiozofii literackiej*. Później jednak, przez szereg lat, zajmowały go inne prace. Wrócił do krytyki w ogłoszonej w r. 1928 książce *Oblicze poetyckie Bartłomieja Zimorowicza*. Książka była świetna: śmiała w tezach, oryginalna w metodzie, napisana z wysokim smakiem artystycznym. Nowe dzieło, które w tak niedługi czas po tamtym się zjawia, jest w większej jeszcze mierze wybitnym zjawiskiem: bo nie tylko już przez oryginalność planu i subtelność opracowania, ale nadto przez samą wielkość tematu i ogromny zakrój przeprowadzonych nad nim studiów.

⁴ Poznań [1930] Wydawnictwo Polskie. S. 5 nlb., 437, 1 nlb., tabl. 8. Wydanie drugie (Kraków 1949) pt. *Sztuka pisarska Żeromskiego*. (Przyp. red.)

Urodziła się ta książka z entuzjazmu dla Żeromskiego. Zaznacza to autor w pierwszych już jej słowach, a przypomina jeszcze w ostatnich, wyznając, że trudem w nią włożonym chciał się odplacić za rozkosz, którą dziełom tego umiłowanego pisarza zawdzięcza. Entuzjazm to jednak nie zaślepiający. Już pierwsza stronica świadczy, że nie zamyka on autorowi oczu na to, co w Żeromskim jest słabością. Aczkolwiek też w całej książce przeważać będą tony zachwytu, nie zbraknie w niej i niekorzystnych dla badanego twórcy obserwacji i nieprzychylnych osądów krytycznych, które na ogólnym tle entuzjazmu będą brzmiały tym ostrzej.

Wypowiadanie zresztą sądów, takich czy innych, uważa autor w swojej książce za rzecz wtórną. Ambicję główną streszcza w słowie: opis. Metoda jego ma być przede wszystkim deskrypcyjna. Znacząco też zaczyna od porównań geograficznych.

Przedmiotem badania jest wyłącznie Żeromski-twórca. W czym szukał wartości artystycznych i jakimi sposobami te wartości w dziełach swoich realizował: to są naczelné pytania, na które książka *Serce nienasycone* chce dać odpowiedź.

Odpowiedź ta kształtuje się w kilkunastu obszernych rozdziałach, w których — przy ciągle bijącym tętnie zapалу autora — każde słowo jest wazone, każda opinia dokumentowana długim (czasem za długim) szeregiem dowodów. Przechodzą przed naszymi oczami przede wszystkim poszczególne grupy motywów tematycznych Żeromskiego: poezja cielesności i poezja modlitewnych uniesień ducha; „uroda życia” i „polska ponurość” (ta niezupełnie szczęśliwie dobrana formuła cytatowa obejmuje tu poczucie wszelkiego rodzaju zła i krzywdy); dalej: ekstazy i męczarnie miłości; wrażenia muzyczne i ich asocjacje; odzwierciadlanie się duszy w rozmaitych two-

rach przyrody; różnorakie wreszcie kwestie charakterologiczne. Przedmiotem dalszych rozważań jest różnorodność zmysłowego ujęcia zjawisk w dziełach pisarza (elementy wzrokowe, słuchowe, dotykowe, motoryczne itd.) i ustosunkowanie w jego opisach czynników zmysłowych do nastrojowych czynników lirycznych. Równie obszerny jest przegląd środków techniki artystycznej, zwłaszcza zaś stylu.

W skrupulatności Adamczewskiego wyraża się zarówno umiłowanie przedmiotu, jak wyszkolenie badawcze i rozległa kultura literacka. W planie swoim książka jego jest zupełnie samoistna, od żadnych wzorów niezależna; a przecież znać na niej szeroką znajomość współczesnego piśmiennictwa krytycznego w jego rozmaitych rozgałęzieniach, przemyślenie dużych dziedzin jego problematyki i metodologii. Wiele też książka ta przynosi spostrzeżeń o Żeromskim zupełnie nowych, wielu dawniejszym wyznacza nowe proporcje, we właściwy sposób je pogłębiając i rozszerzając. Nikt dotychczas trafniej nie ujął pierwiastków religijnych w twórczości Żeromskiego. Nikt dokładniej nie zanalizował antynomii, jaką tworzy w nim frenetyczny zachwyt dla wszystkiego, co jest w życiu rozkoszą, pięknem i siłą, przy nie mniej intensywnym odczuciu wszystkiego, co jest w tymże życiu męką, ohydą i nędzą. Nikt sumiennie nie przestudiował typów personelu w jego powieściach. Do najbardziej własnych i najbardziej ważkich zarazem należą stwierdzenia Adamczewskiego z zakresu stylu. Rozdziały pt. „Królestwo superlatywu i maniery” i „Odnowicielska siła żywośłowu” samym swoim charakterem badawczym stanowią coś w naszej literaturze krytycznej zupełnie osobnego. Dużo tu rzeczy po raz pierwszy poruszonych, niemało zapewne powiedzianych ostatecznie. Do najznakomitszych kart współczesnej krytyki sty-

listycznej należy to, co tu znajdujemy o „ekstremizmie wyrazu” Żeromskiego, o jego „obsesjach słownikowych”, o jego „technice dysonansowej”. Obok najczęstszych i najważniejszych stara się Adamczewski sumiennie badać i rzadsze i pomniejsze pierwiastki składowe dzieł pisarza, wierzy bowiem, że dopiero drobiazgowo dociekania mogą ujawnić w całej pełni bogactwo jego artystycznego i organiczną logikę jego twórczości. W takim też dopiero szczegółowym ujęciu to, co jest słabością pisarza, ukazuje się we właściwym stosunku do tego, co jest jego siłą.

Ze wszystkich książek, które Żeromskiemu dotychczas poświęcono, ta zawiera najwięcej ścisłych wiadomości o mechanice jego sztuki, jest najrozleglej zakrojonym przeglądem jej środków. W piśmiennictwie o Żeromskim zapewnia to jej wysoce poczesne miejsce. Zgodnie też z pragnieniem autora będzie ona pewno dla wielu i na długo „przewodnikiem po krainie wielkości poety”.

Tę rolę przewodnika pełniłaby może jeszcze lepiej, gdyby autor nie był uległ pewnej sugestii badanego przedmiotu. Ma się wrażenie, że żywotność i wysokie napięcie emocjonalne dzieł Żeromskiego jak gdyby przejęły go obawą, iż stosując do nich pospolite terminy języka krytycznego przyniesie im ujmę, wytworzy jakiś dysonans. Postanowił tedy od tych terminów i ich schematyzmu jak najbardziej się oddalić. Ujawnia się to już w tytułach rozdziałów. Skutek, niestety, nie wszędzie odpowiedział tej (przypuszczalnej) intencji. W książce tak wielkich rozmiarów szczególnie się pożąda przejrzystej dyspozycji. Nie przyczynia się zaś do przejrzystości okoliczność, że wywody o motywach religijnych mieszczą się w rozdziale pt. „Niedosięgle oczy”, a wywody o powściągnięciu manieryzmu stylistycznego w rozdziale

pt. „Czuj”. Ta tytułatura zresztą jest tylko symptoma-tem. Rzecz idzie głębiej. Obawa „pedanterii” zdaje się przenikać całą budowę książki. Nie widać w niej tak wyraźnych linii architektonicznych jak w książce o Zimorowiczu. Toteż zupełnością i spoistością kompozycyjną to drugie dzieło krytyczne Adamczewskiego znakomitemu pierwszemu nie dorównuje. Ugrupowanie zagadnień jest w paru wypadkach bardzo luźne (dlaczego np. różnorakiej natury uwagi o śmiechu i uśmiechu dotyczące psychologii, techniki charakteryzowania i stylistyki związane zostały mechanicznie z rozdziałem o dysonansach i „czujności wobec banału”?), przy wielkiej też szczegółowości i podziwu godnej subtelności w badaniu pewnych kwestyj uderza bardzo szkieletowe traktowanie lub zgoła pomijanie innych. Przy tak szerokim uwzględnieniu znaczenia, jakie ma w dziełach Żeromskiego muzyka, dlaczego prawie zupełnie zostało pominięte nie mniejsze w nich znaczenie sztuk plastycznych (mówi o nim tylko krótki dopisek komentujący ilustracje)? Niezmiernie szczegółowo zostały przedstawione predylekcje krajobrazowe Żeromskiego, nic natomiast nie słyszymy o jego predylekcjach obyczajowo-środowiskowych. Podobnie przy analizie stylu — wobec skrupulatnego i obszernego przedstawienia słownictwa — zadziwia dorywcze tylko i częściowe zaznaczenie roli rytmu w prozie Żeromskiego. Czytamy o nim jedynie w rozdziale o literackiej transpozycji wrażeń akustycznych, co nb. może niektórych czytelników zdezorientować, budząc w nich przekonanie, że rytmiczność ujawnia się w prozie tej wówczas dopiero, gdy staje przed nią zadanie ujęcia jakiegoś szumu morza, odgłosu siekier, szczekania psów — czegoś w ogóle, co się daje słyszeć. Jest to trochę tak, jak gdyby ktoś za punkt wyjścia w interpretacji Beethovena obrał sobie tę sławetną

kukulkę, która się odzywa w *Symfonii pastoralnej*. Czynniki dźwiękowe języka zostają sprowadzone do roli onomatopei, a żałości tej roli nie osłoni piękna nazwa „ewokacji dźwiękowej”. Książka Adamczewskiego jest jako całość tak mądra i zasobna, że bez ceremonii można powiedzieć, iż ustęp o muzycznych elementach stylu (z uwagami takimi np. jak „konsonantyzm w doborze dźwięków ustępuje wokalizmowi” itp.) jest jej piętą Achillesową. Dla wyraźnego określenia miary zarzutu śpieszę dodać, że w zakresie innych spraw artystycznych z żadną podobnego rodzaju ocmą interpretacyjną się nie spotykamy. Wytknąłbym autorowi tylko pochwałę pseudo-archaizmu „bodze-podobna”, nazwanego tu „ślicznym”, podczas gdy jest to właśnie coś szczególniej niefortunnego, wysnutego z rozumowania, że skoro „w Bogu” w dawnej polszczyźnie brzmiało „w Bodze”, to „Bodze” będzie tym samym, co „Bogu”; tymczasem wchodzi tu przecież w grę dwa różne przypadki!

Lecz oderwijmy wreszcie uwagę od szczegółów, których tu taka mnogość, i zapytajmy, czym je autor połączył, na czym osadził. Odpowiedzią ma być tytuł książki, który jak refren powraca w zakończeniach wszystkich rozdziałów, a którego znaczenie jako formuły konstrukcyjnej autor mniej domyślnym czytelnikom wyklada jeszcze w osobnym przypisku. Otóż ta uporczywie powtarzająca się formuła stanowi drugą ze strony autora rezygnację z pryncypiów krytycznych na rzecz „literatury”, i równie jak pierwsza zbytęcną. Książka bowiem bogatsza jest i lepsza od swojego tytułu.

Serce nienasycone: godło to byłoby trafne dla jakiegoś Balmonta (*ja Mieksikaniec żestokij, — ja radostnyj Ellin, ja wolnyj Aráb, — ja żadnyj, biezumnyj stookij...*), może nadałoby się dla Whitmana; ale Żeromski? Po tej książce trudniej jeszcze przyjąć takie określenie niż

przed nią. Bo przecież nie ma w niej jednego rozdziału, z którego by nie wynikało, że Żeromski odczuwając dramatyczne przeciwieństwa życia odczuwał zarazem potrzebę hierarchizacji jego wartości i „ujarzmiania żywiołu” (nie tylko w zakresie kompozycji i stylu, o którym traktuje rozdział pod takim właśnie tytułem). Jak się to wyrażało w przebiegu jego twórczości? w jakich etapach? z jakim powodzeniem? O tym nie mówi ta książka z dostateczną plastyką. Motywy, które kształtowały ogólne plany twórcze Żeromskiego, wydają się być w jej świetle rzeczami, nad którymi najmniej warto się zastanawiać. Podobnie niegdyś pisał Chlebowski o Słowackim: nie pytajcie o logikę jego dramatów, o konsekwencję charakterów, o planowość akcji; o tych rzeczach przy tym poecie w ogóle nie ma co mówić; zachwycajcie się tylko różańcem szczegółów: obrazów, błysków, rytmów, porywów... Podobna myśl zdaje się wynikać z książki Adamczewskiego o Żeromskim: — nie pytajmy o idee tego poety! Idee jego były chwiejne i zmienne, i to, co z idej jest w jego twórczości, jest w niej najmniej istotne i najmniej trwałe. Badajmy raczej cechy jego artyzmu! Zupełnie słuszne to stanowisko, jeśli idee będziemy rozumieć w sensie filozoficznym (albo — publicystycznym). W nazbyt jednak trochę ryczałtowy rachunek włączone zostały tu i idee w sensie innym: w sensie ogólniejszych zasad strukturalnych świata uczuciowego i wyobraźniowego. Toteż w książce tej widzimy mnóstwo elementów sztuki Żeromskiego, stosunkowo mało natomiast powiązań (jeśli owego uniwersalnego „serca” nie liczyć). Poeta rysuje się przed nami nie tyle jako indywidualność z pewną historią, ile jako bogata jakaś antologia (wrażenie to powiększają obfite i nadmiernie nieraz obszerne cytaty). Być może, iż takie przedstawienie odpowiada relacji wartości poszcze-

gólnych czynników w dziełach Żeromskiego. Ale brak nam ogniw wywodu tego twierdzenia. Ma się nieraz wrażenie, że autor opisuje nam jakieś wspaniałe zjawisko — przyrodnicze. Chcielibyśmy trochę więcej usłyszeć o „uświadomieniu się” tego zjawiska „w swoim jestestwie”, o jego „kształtującej woli” (to wyrażenie jest zresztą wyrażeniem Adamczewskiego, lecz użytym w bardziej ograniczonym znaczeniu).

W pewnym względzie tedy ta entuzjastyczna książka surowsza jest dla Żeromskiego od wielu innych, mniej przychylnych: z niemałej bowiem rzeczy w nim rezygnuje nie podejmując nawet dyskusji.

Odbija się to na niej samej: jest świetnie napisana, zbywa jej wszelako na tej strzelistości, którą tylko ujednolicony temat może nadać. Jest zbiorem studiów szczegółowych.

Wybitne to jednak, mimo wszystkie zastrzeżenia, dzieło: świeże i zajmujące, oświecające obfitymi i dobrze udokumentowanymi konstatacjami, a zarazem dające wysoką satysfakcję estetyczną.

NOTATKI

1. DATA SZKLANYCH DOMÓW

Przyczynek pedantyczny

W niedawno wydanej interesującej książce p. Jana Emila Skiwskiego *Poza wieszczbiarstwem i pedanterią* (Poznań 1929) można czytać co następuje (s. 30):

Zeromski skrzętnie zbierał wiadomości o rzeczach, które w utworach jego pewną miały odegrać rolę. Jego np. słynne „szklane domy” z *Przedwiośnia* nie są bynajmniej pomysłem „wyssanym z palca”. Problem architektury szklanej był szeroko dyskutowany w niemieckich kołach fachowych, w Polsce poświęcił temu zagadnieniu piękny artykuł architekt Feliński („Ponowa” nr 4, r. 1922), być może, iż ta właśnie praca p. Felińskiego inspirowała autora *Przedwiośnia*.

Zdaje się, że ten ustęp opiera się na artykuliku p. Karola Kleina *Na marginesie „Przedwiośnia”* drukowanym w „Ruchu Literackim” 1926 r. (s. 134), a tejże sprawie poświęconym. Otóż informacje obydwóch autorów są bałamutne, co szczególnie zadziwiać musi u p. Skiwskiego: jego książka jest przepełniona niechęcią do pedanterii; skoro zaś tak jest, oczekiwałoby się, że albo nie będzie wcale poruszał kwestyj wyraźnie w dziedzinę pedantyzmu wchodzących, albo, jeśli je poruszy, to zrobi to lepiej niż pedanci; tymczasem tutaj wcale od pedanta nie odskoczył.

Rzecz w tym, iż to, co pisał p. Feliński w r. 1922 i co niemieccy architekci pisali na krótko przed nim, może

być ciekawe; ale ważniejsza jest wiadomość, że sam Żeromski pisał o szklanych domach na długo przed nimi:

Od dawna, gdy w piaski i piękne, białe lica wód patrzył, wyśnił się w jego duszy sen, bezmyśl ukuty w wyobraźni, o szklanej epoce ludzkości i o szklanej epoce Polski. [...]

...Marzył na jawie. Był bohaterem-robotnikiem, który z piasków bałtyckich u ujścia tej rzeki stwarza przy pomocy siły fal morza szklane belki, tafle, skarpy, przyciesie, czopy — buduje z nich ściany do ujęcia łożyska Wisły [...]. Piasek stał się najcenniejszym skarbem, dającym wszystkobudujące szkło: piękne szklane domy rolników, ze szklanymi meblami i sprzętami, kolorowe siedliska nowej, ze szkła powstałej sztuki — siedliska zdrowia, w których zniszczone zostały choroby [...]. Drogi ze szklanych tafli wybrukowały dalekie gościńce [...]. Śmieją się do słońca cudne domy wśród zboża. Jedne są błękitne, inne różowe, białe lub wielobarwne. Itd.

Wszystko to mieści się w *Urodzie życia* (w części II, rozdziale 5). Szczegół ten jest znaczący dla wszystkich, którzy się interesują „gospodarką poetycką” Żeromskiego. Ktokolwiek zaś chce szukać „źródła” pomysłu szklanych domów, powinien badania swoje skierować w czasy sprzed roku 1911.

Warszawa

2. JEDNA JESZCZE GRUPA «SZKLANYCH DOMÓW»

Tak się jakoś złożyło, że „Ruch Literacki” stał się istnym organem „szklanych domów”. Ja, zdaje się, zacząłem (1929, s. 96) notatką, w której zwróciłem uwagę na to, że takie domy były nie tylko w *Przedwiośnie*, ale już w *Urodzie życia*. P. Ludwik Rath (1930, s. 310)

odszukał dla nich literacką parantelę w *Czarnych diamentach* Jokaia. P. Piotr Grzegorzczak wreszcie (1931, s. 32) przypomniał, że już na wystawie powszechnej w Paryżu w r. 1900 były demonstrowane próbki nowego materiału budowlanego, który się nazywał „kamień szklany”, i że w Polsce współcześnie pisano o tym (np. w „Bibliotece Samokształcenia” dn. 2 grudnia 1903 r.). Może warto do kroniki genealogicznej pomysłu Żeromskiego wpisać jeszcze artykułik zamieszczony w „Tygodniku Ilustrowanym” 1905 r., nr 39. Oto jego całość:

Domy ze szkła

Przedsiębiorczy duch Amerykanów okazuje się prawdziwie twórczym w dziedzinie przemysłu. Objawia się to szczególnie w budownictwie, czego dowodem są np. olbrzymie 26-piętrowe domy żelazne, a ostatnio — domy ze szkła. Nowość tę wprowadził architekt E. Eastman z Des Moines w stanie Jowa. Wynalazca zastosował do budowy ogromnego domu, przeznaczonego na kasę oszczędności w Des Moines, płyty z białego jak mleko szkła, grubości 6 milimetrów. Płyty owe są wciśnięte w dwie stalowe ramy silnie spojenie z sobą i przynitowane do stalowej podłogi. Ściany składają się z dwu rzędów takich płyt przedzielonych warstwą powietrza. Chroni to zarówno od chłodu, jako też od wszelkich hałasów ulicznych. Dom taki nie potrzebuje właściwie zupełnie okien, bo światło, które przechodzi przez szklane ściany, jest zupełnie dostateczne, a wentylacja odbywa się innymi sposobami. P. Eastman jest w ogóle przeciwnikiem okien. Twierdzi on, że przez nie przedostaje się do wnętrza domu kurz uliczny, wszelkie bakterie i owady. Domy ze szkła są prawie zupełnie zabezpieczone od ognia. Wygląd zewnętrzny — jak to widać na załączonej rycinie — przedstawia się okazale. Białe ściany robią wrażenie marmurowych.

Istotnie, obok artykułiku była zamieszczona ilustracja przedstawiająca okazały, bo dziesięciopiętrowy o 16 oknach szerokości „dom ze szkła” (tak brzmi podpis) przypominający dosyć powojenną architekturę żelazo-betonową.

Spora więc zebrała się garść dokumentów skłaniających do mniemania, że i w tym wypadku, jak w wielu innych, Żeromski nie tylko „fantazją narabiał” (po brücknerowsku mówiąc), ale i nowiny techniczno-naukowe śledził.

Warszawa

3. ŻEROMSKI I PAUL ADAM

Na marginesie ciekawych uwag p. Augusta Grodzickiego na ten temat ogłoszonych w „Ruchu Literackim” w nr 7—8 z r. 1935 (s. 176) pragnę dopisać jeden dezyderat i dwa przypomnienia.

Wobec tego, że pomiędzy *Popiołami* a *La Force* P. Adama dają się zauważyć uderzające podobieństwa stylu, faktury powieściowej i poniekąd historiozofii, byłoby rzeczą ciekawą wiedzieć, czy Żeromski mógł znać dzieło francuskiego autora w czasie, kiedy swoje zaczął pisać. Datą wyjścia wydania książkowego *La Force*, którą przytacza p. Grodzicki (1899), świadczyłaby raczej przeciwko temu. Czy jednak powieść ta nie była wcześniej drukowana w jakimś czasopiśmie? Warto by to zbadać.

Na podobne u obydwóch pisarzy traktowanie historii dawno już zwrócono uwagę. Pierwszym, który to uczynił, był Stanisław Lack. Jego spostrzeżenia mieszczą się w znakomitym, ze szkodą dla dalszego biegu studiów nad *Popiołami* zapomnianym artykule *Powieść z dawnych czasów*, w krakowskim „Nowym Słowie” 1904, s. 320—326 (artykuł ten został przeoczony nawet przez Korbuta).

W ostatnich czasach znów wspomniał o pokrewieństwie artystycznym cyklu napoleońskiego P. Adama

i *Popiołów* Karol Zawodziński recenzując w „Pionie” 1935 nr 26 rozprawę p. Grodzickiego *Źródła historyczne „Popiołów”* (zlekceważył tylko chronologię). Stan naszej bibliografii bieżącej w zakresie polonistyki jest tak żałosny, że p. Grodzicki o tej recenzji własnej pracy najwidoczniej wcale się nie dowiedział: bo inaczej nie pominąłby jej przecież chyba milczeniem.

Warszawa

Żaden z polskich pisarzy, których twórczość osiągnęła szczyt w pierwszym dwudziestolecu naszego wieku, nie miał takiej władzy nad umysłami współczesnych jak Żeromski; niczyje utwory nie spotkały się w tym okresie z równie żywym przyjęciem i nie było bodaj innego pisarza, który by wywarł tak głęboki wpływ na odczuwanie młodszego pokolenia. Większość czytelników uważała go za żywe wcielenie sumienia narodu polskiego, za swoje „serce serc”. To pewna, że należał do tego, tak charakterystycznego dla Polski typu pisarzy, którzy osiągając pełnię sławy spontanicznie przejmowali jakby moralną odpowiedzialność za naród i byli powszechnie uznawani za jego reprezentantów. Uznanie Żeromskiego za jednego z nich było jednak pod pewnym względem zastanawiające, ponieważ kilka jego utworów spotkało się z ostrą krytyką, a niektóre z głoszonych przez niego idei bynajmniej nie były powszechnie podzielane. A jednak śmierć Żeromskiego w r. 1925 okryła naród żałobą, a jego pogrzeb stał się manifestacją narodową. Rosyjski pisarz (D. Fiłosofow), który był w tym czasie w Warszawie, ze zdumieniem opisywał, jak tysiące i dziesiątki tysięcy ludzi godzinami czekały pod bramami Zamku Królewskiego, gdzie wystawiono zwłoki Żeromskiego. Czekali, aż przyjdzie ich kolej, aby zo-

¹ Przekład popularnej sylwetki przeznaczonej dla obcego czytelnika. Tłumaczenie Aleksandry Frybesowej. (Przyp. red.)

baczyć po raz ostatni człowieka, dla którego mieli niemal synowskie uczucia.

Tak jak Kasprowicz jest w pewnym sensie reprezentantem nowych sił narodu wywodzących się z chłopów polskich, którzy dopiero w ostatnim stuleciu uzyskali możliwość uczestniczenia w życiu duchowym narodu, podobnie Żeromskiego można uważać za reprezentanta dawniejszych sił — szlachty polskiej: tej klasy, która poprzednio odegrała tak ważną rolę w historii Polski i z której wywodzi się większość wybitnych ludzi okresu porozbiorowego, takich jak Kościuszko, Mickiewicz, Orzeszkowa, Sienkiewicz, Prus, Piłsudski i wielu innych.

Urodził się w roku 1864 w rodzinie dzierżawcy majątku rolnego na Kielecczyźnie, wśród pokrytych lasami Gór Świętokrzyskich, których surowe piękno miało na nim wywrzeć niezapomniane do śmierci wrażenie. Rodziców stracił we wczesnej młodości. Nie mając jeszcze matury pojechał do Warszawy, gdzie zapisał się do Wyższej Szkoły Weterynaryjnej w nadziei, że zdobędzie szybko zawód, który pozwoli mu pomóc rodzinie. Słabe zdrowie i konieczność zarobkowania uniemożliwiły mu jednak dokończenie studiów. Aby uchronić się przed skrajnym niedostatkiem, musiał przyjąć posadę guwernera w wiejskim dworze i ta praca miała mu przez dłuższy okres dawać środki utrzymania. Dostarczyła mu też różnorodnych doświadczeń i dała okazję do poznania wielu nowych okolic.

Był to okres pierwszych jego, zasługujących na uwagę, prób literackich. W redakcji pewnego warszawskiego tygodnika, w którym starał się zamieścić kilka swych nowel, spotkał kobietę, która niebawem miała stać się jego wielką miłością, a potem żoną. Żywiła dla niego głębokie uczucie, łączyło ich powinowactwo myśli, a ponieważ była przy tym praktyczna i pełna energii, więc wywarła na jego życie ogromny wpływ. Żeromski — chory na gruźlicę, był parokrotnie bliski śmierci; ona to stała się najdelikatniejszą, pełną oddania pielęgniarką i potrafiła go utrzymać przy życiu. Uspokojenie miał raczej posępne — ona, choć sama chora nerwowo, swoją pogodą podtrzymywała go na duchu. Na okres paru lat zamieszkali w Szwajcarii, gdzie Żeromski otrzy-

mał posadę bibliotekarza w Muzeum Polskim w Raperswilu. Potem przez parę lat pracował jako bibliotekarz w Bibliotece Zamoyskich w Warszawie.

Były to dni pierwszych jego sukcesów literackich. Jednak dopiero około czterdziestego roku życia przestał borykać się z trudnościami materialnymi i mógł oddać się wyłącznie pisaniu. Przez długie lata przebywał za granicą. W świecie literackim stał się teraz wybitną osobistością; ponieważ jednak znaczną część wieku dojrzałego spędził w ciszy bibliotek, a dzieciństwo wśród lasów, lubił samotność. W towarzystwie był nieśmiały. W stosunkach z ludźmi, zwłaszcza w praktycznych życiowych sprawach, żona była mu zawsze wielką pomocą. Ten dwadzieścia lat trwający związek skończył się dramatycznie. W życiu Żeromskiego pojawiła się inna kobieta, pojawiło się nowe uczucie, któremu nie zdołał się oprzeć. Założył nową rodzinę, a tym samym jego życie osobiste uległo rozdzieleniu. Śmierć jedyne go syna nadała temu zerwaniu jeszcze bardziej dramatyczne piętno; była to wielka tragedia późniejszych lat pisarza, który nie podźwignął się już po tej stracie, mimo uczucia dla córki z drugiego małżeństwa.

2

✓ Nawet ten krótki szkicowy zarys życia pisarza wystarczy za dowód, że znał namiętność i cierpienie. Namiętności i cierpienia pełno też w jego dziełach. W dwóch pierwszych zbiorach nowel ogłoszonych pod jego nazwiskiem (*Opowiadania* 1895, *Utwory powieściowe* 1898) najwybitniejsze są studia ludzkiego bólu i udręki. Kobieta, której mąż znalazł się w zakładzie dla obłąkanych (*Tabu*); chłop, któremu odjęto obie nogi (*Cokolwiek się zdarzy — niech uderza we mnie*); doktor konający w męczarniach na straszną chorobę — nosaiczną, którą zaraził się od swego najbiedniejszego pacjenta (*Promień*); wyrobnik wiejski, nędzarz, który był zmuszony ukraść deski na trumnę dla zmarłego dziecka i został za to przestępstwo surowo ukarany (*Zapomnienie*): oto typowe postaci tych opowiadań. Wyczuwa się

tu wpływy panującego w tym okresie naturalizmu, choć subtelnością psychologii i mistrzostwem stylu Żeromski już w tych najwcześniejszych utworach przekracza kanyony tego kierunku.

Głęboko wrażliwy na każde cierpienie, szczególnie mocno reagował Żeromski na to cierpienie, którego źródłem jest niesprawiedliwość społeczna. Doktor Piotr, w opowiadaniu pod tym tytułem, zrywa ze swoim starym ukochanym ojcem, dowiedziawszy się, że środki na jego wykształcenie zdobywał on obniżając co roku płace robotników w zarządzanym przedsiębiorstwie. Doktor Piotr porzuca rodzinny dom, postanawia z zapamiętaniem oddać się pracy; chce żyć w ubóstwie, aby zwrócić robotnikom zagrabione im pieniądze. Bohater *Promienia*, zamieszkawszy w małym prowincjonalnym miasteczku, zostaje napadnięty przez jakiegoś włóczęgę; ta przykra historia nie budzi w nim jednak oburzenia; przeciwnie — rodzi poczucie odpowiedzialności za stosunki społeczne, które dopuszczają możliwość takiego życia jak życie włóczęgi. Bohaterka noweli *Silaczka*, młoda nauczycielka, która pracuje wśród biedoty wiejskiej, umiera z wyczerpania i pracy ponad siły, ale jak żołnierz zostaje na swoim posterunku, ponieważ nie ma jej kto zastąpić.

Cały kunszt wczesnej twórczości Żeromskiego, wszystkie jej charakterystyczne motywy znalazły swój najpełniejszy wyraz w powieści *Ludzie bezdomni* (1900). Bohaterem jej jest również lekarz — syn biednego warszawskiego szewca. Dzięki szczęśliwemu zbiegowi okoliczności i własnym uporczywym wysiłkom zdobywa wykształcenie, a nawet dla uzupełnienia studiów spędza parę lat w Paryżu. Po powrocie do kraju umysł jego opanowuje bez reszty idea poprawienia warunków życia najuboższych warstw ludności. Rozpoczyna działalność społeczną w środowisku kolegów lekarzy, wysuwa propozycje wprowadzenia bardziej humanitarnego regulaminu pracy w fabrykach, reorganizuje sanatorium, usiłuje zapewnić zdrowsze warunki pracy hutnikom i górnikom. Wszędzie staje mu na przeszkodzie chciwość lub zimna obojętność ludzi, od których pomocy uzależnione jest powodzenie jego zamierzeń. Na wszystkich

polach działalność jego kończy się porażką. Ale im mocniej uświadamia sobie, jak trudne stoi przed nim zadanie, tym głębiej jest przekonany, że musi prowadzić je dalej. Poczucie tak pojętego obowiązku każe mu wyrzec się szczęścia osobistego — zrywa więc z ukochaną narzeczoną. Nie ma prawa być szczęśliwy, gdy jego bliźni żyją w odrażającej nędzy; boi się, że dom, choćby był to dom najskromniejszy, odwracając go od świętego obowiązku, nieuniknionym biegiem rzeczy obudzi w nim egoizm. Musi być sam. Następuje rzeczywiście rozstanie.

A Żeromski potrafi ukazać prawdę tej ofiary! Już w nowelach objawił się jako poeta miłości (*Tabu, Promień, Oko za oko*). W *Ludziach bezdomnych* ten jego talent osiąga punkt szczytowy. Niektóre z rozmyślań doktora Judyma oraz fragmenty dziennika jego narzeczonej należą do najbardziej płomiennych stronic, jakie kiedykolwiek zostały po polsku napisane.

Dzięki *Ludziom bezdomnym* Żeromski po raz pierwszy dał się poznać szerokiej publiczności. Lecz twórczość jego do roku 1900 nie ogranicza się do tej powieści i dwóch tomów opowiadań, aczkolwiek one tylko zostały podpisane jego nazwiskiem. W pewnych kręgach czytelników były ponadto znane dwa tomy wydane w Galicji pod nazwiskiem Maurycego Zycha, w Warszawie nieosiągalne. Ludzie bliscy pisarzowi wiedzieli, że ów Zych to nie kto inny jak sam Żeromski. Pseudonim był konieczny ze względu na to, że Żeromski żył w kraju podlegającym władzom rosyjskim, gdzie tego rodzaju literatura była zakazana. Obie książki dowodzą, że Żeromski w równym stopniu był wrażliwy na nieszczęścia narodu co na zło społeczne. Pierwsza z nich nosi tytuł przejęty z pieśni ludowej: *Rozdzióbią nas kruki, wrony...* (1895). Jest to zbiór opowiadań przedstawiających życie polskie po klęsce powstania 1863 roku. Wisi nad nimi atmosfera klęski. Największe wrażenie pozostawia opowiadanie, którego bohaterem jest młody Polak odbywający służbę wojskową w armii rosyjskiej. Podejrzliwość, jaką wyczuwa w swoich rodakach, jest dla niego najcięższym przeżyciem. Pograżony w bolesnej zadumie, napotyka na swej drodze grób powstańców poległych w ostatniej potyczce kampanii kościuszkowskiej.

Nagle uświadamia sobie, że w całym jego otoczeniu jedynie ta mogła może mówić otwarcie o przeszłości. Wydaje mu się, że dobiega go z niej jakiś głos, jakieś wołanie. — Wszystkie te opowiadania przenika głęboki pesymizm. Sienkiewicz twierdził, że pisze „dla pokrzepienia serc”. Żeromski pisał, że trzeba rozrywać rany, „żeby się nie zbliżniły błoną podłości”. Hasłu temu pozostał wierny. Szczęśliwe zakończenie jest w jego utworach czymś niezmiernie rzadkim.

A przecież w pierwszej jego, wydanej pod pseudonimem, powieści, mimo pesymistycznie brzmiącego tytułu: *Szyfowe prace* (1898), nie brak nuty pogodnej. Jest to powieść o szkole — interesujący polski odpowiednik *Nicholasa Nickleby*. Żeromski opisuje własne lata szkolne. Nauczanie odbywa się wyłącznie po rosyjsku. Mówienie po polsku jest zabronione i karane. Nauczyciele Polacy to ludzie albo zdemoralizowani, albo sterroryzowani przez zwierzchników, Rosjanie zaś brutalni lub szatańsko przebiegli. Nawet piękno literatury rosyjskiej służy temu, by uśpić patriotyzm chłopców. Powieść odśłania przerażające perspektywy, ale jest w niej i humor; humor walki tego, co młode i słabe, przeciw temu, co stare i silne, humor świadomej siebie, kipiącej żywotności, która niejednokrotnie odnosi triumf nad bezwzględnym systemem ucisku. Książka obfituje w sytuacji nacechowane mistrzowską, pełną dramatyzmu ironią, jak np. opis rosyjskiej inspekcji w wiejskiej szkółce. Nauczyciel jest Polakiem, a wynik inspekcji nie wróży mu nic dobrego. Uczniowie nie umieją czytać po rosyjsku. Biedny człowiek szuka więc pociechy w kieliszku. Ale inspektor Rosjanin zjawia się po raz drugi: ludzie ze wsi oskarżyli nauczyciela, że przemęcza dzieci nauką rosyjskiego hymnu. Ta skarga wpływa, oczywiście, na zmianę decyzji inspektora: wraca do szkoły, chwali i obiecuje nagrodę biednemu, pijanemu już zupełnie nauczycielowi. Książkę cechuje umiar i subtelność, a także dobra konstrukcja. Jej wartość artystyczna dorównuje dokumentarnej.

Żeromski interesował się nie tylko niedawną przeszłością swego kraju. Już wśród pierwszych nowel napotykamy opowiadanie z czasów napoleońskich. O żoł-

nierzu tulaczu. Tej samej epoki dotyczy najbardziej ambitne dzieło pisarza: trytomowa powieść *Popioły* (1904). Jest to epos, szeroko ujęty obraz całego życia narodu w czasach napoleońskich, odzwierciedlenie zarówno codziennych wydarzeń, jak i gorączkowych przeżyć wojennych. Miejsce *Popiołów* w twórczości Żeromskiego odpowiada mniej więcej miejscu *Wojny i pokoju* w twórczości Tolstoja. Widzimy tedy wieś i miasto, szlachtę i chłopów, cywilów i żołnierzy, ludzi przeciętnych i wybitnych, zwykłe postęпки i wyjątkowe czyny. Żywy, ostro zarysowany obraz przeszłości został tu nakreślony w całym bogactwie barw. Sceneria zmienia się ustawicznie. Z dzikich puszczy Sandomierszczyzny, których ciszę zakłócają tylko myśliwi i zwierzyna, przenosimy się do szkoły konwiktowej i na akademię krakowską; poznajemy świetne siedziby arystokracji i skromne dworki ubogiej szlachty, dalekie od gwaru światowego życia. Widzimy stolicę, jej wytworne salony i łoża masonskie; z kolei ukazują się pola bitew i obozowiska, w których najlepsi synowie narodu rozmyślają nie tylko o strategicznych planach poszczególnych potyczek, ale i o tajemniczym splocie wszystkich wydarzeń, o ich historycznym, a nawet metafizycznym sensie. Działania wojenne odmalowane są w całej chwale, ale także ukazane jest całe ich okrucieństwo. Jeden z szczególnie znamienitych epizodów powieści to zdobycie Saragossy: okropne sceny walk ulicznych, natarcie na szpital obłąkanych i na żeński klasztor. Akcja wybiega więc daleko poza granice Polski: prowadzi nas do Hiszpanii, do Włoch, nawet na San Domingo, wszędzie, gdzie zawiodły Polaków nadzieje lub klęski narodu czy też ich zaufanie do wielkiego wodza. *Popioły* ukazują w pełnym blasku zarówno heroizm epoki, jak i piękno niektórych starych obyczajów; ale nie skrywają złych stron epoki oraz zła odziedziczonego po ubiegłych stuleciach. Chłop, który mężnie odbył kilka kampanii wojennych, musi zostać ukarany za złamanie feudalnego prawa. Łączą się wątki życia osobistego i społecznego. Obrazy bitew i sceny zbiorowe przeplatają się ze scenami miłosnymi, to znów z wspaniałymi opisami natury.

W *Popiołach* nie ma głównego bohatera. Akcja w przeważającej części wiąże się z osobami trzech młodych ludzi. Jeden z nich, Rafał Olbromski, jest wciele niem pierwotnych, gwałtownych, w pewnym sensie egoistycznych instynktów; to jednostka o potężnych namiętnościach, obca skłonnościom do refleksji. Krzysztof Cedro, jego przyjaciel, jest zupełnie innym typem: to postać o wielkiej delikatności i prawdziwej dobroci, o głębokim poczuciu obowiązku, jakkolwiek tragiczne wydawałyby mu się jego konsekwencje. Trzeci z nich, książę Gintułt, jest człowiekiem o usposobieniu spekulatywnym. Czuje i działa tak jak jego współcześni, ale zarazem usiłuje dociec pierwszej przyczyny zjawisk. W młodości entuzjasta rewolucji, przeżywa rozczarowanie do swych ideałów; próbuje żyć jak hedonista, ciesząc się przemijającą chwilą, ale to mu nie wystarcza; zwraca się więc do mistycznych spekulacji.

Ale nie są to jedyne *dramatis personae Popiołów*. Spotykamy tu bardzo różnorodne typy temperamentu narodowego i bardzo różne postawy wobec życia. Wiele pomniejszych postaci, aczkolwiek dobrze zarysowanych, gubi się jednak w tym ogromnym dziele. Jeśli chodzi o język, powieść (podobnie jak większość późniejszych utworów Żeromskiego) przedstawia rzadkie połączenie dwóch stylów: realistycznego i lirycznego. Partie odzwierciedlające wypadki zewnętrzne przeplatają się z wybuchami czystej, przesyconej uczuciem poezji, a skojarzenie tych dwóch środków wyrazu rzadko prowadzi do zgrzytu.

Szukając w historii źródła pomysłów pisarskich, Żeromski sięgnął do jeszcze dalszej przeszłości. Po *Popiołach* pojawiła się *Powieść o udalym Walgierzu* (1905), oparta na opowiadaniu ze średniowiecznej kroniki. Narracja przytłoczona tu została ciężarem ozdobnego stylu. Postać centralna, która poprzez wielkie osobiste cierpienia osiąga zrozumienie ogólniejszych problemów życia, jest nazbyt sztuczna i zaciemniona zbyt wymyślną koncepcją. *Duma o Hetmanie* (1908), która ukazuje się w dwa lata później, jest utworem dużej miary. Najistotniejszą jej część tworzy seria wizyj wywołanych z przeszłości; postaci ich dają świadectwo na sądzie, przed

którym staje historia Polski i polski charakter narodowy. Jeśli chodzi o formę artystyczną, jest to mozaika wielu scen i różnorodnych środków wyrazu, takich jak zwykły dialog, proza rytmiczna, wiersz w rodzaju ruskich bylin itd. Wszystko to wykonane z precyzją mistrza-złotnika, jednakże całość jest za ogromna, abyśmy byli w stanie rozsmakować się w tej bogatej sztuce zdobniczej. Pierwsza i trzecia część są jednakowoż doskonale i ukazują szczyty pisarskich możliwości Żeromskiego; są to dwa rapsody o wojnie, jaką w XVII wieku Polska toczyła w obronie swych granic z Turkami, i o bohaterskiej śmierci hetmana Żółkiewskiego pod Cecorą. W tych dwóch częściach sagi nie ma owego nadmiaru zdobnictwa: język ich pełen siły i prostoty, jakby wykuty w kamieniu.

Następny historyczny utwór Żeromskiego, dramat o *Sułkowskim* (1910), jest dziełem raczej chybnym: pełno w nim patetycznych dialogów, brak zaś dramatycznego działania. Natomiast powieść pt. *Wierna rzeka* (1912) jest najlepiej skonstruowanym z literackich utworów Żeromskiego. Ta „klechda” oparta jest na wspomnieniach z czasów powstania 1863 roku zachowanych w rodzinie samego Żeromskiego. Są to proste dzieje ранego powstańca i kochającej kobiety. Po klęsce powstania „buntownik” znajduje schronienie w małym wiejskim dworku. Rosyjskie patrole przeszukują skrupulatnie okolicę. Przechowywanie i opieka nad ściganym żołnierzem jest aktem prawdziwego męstwa, a dla młodej dziewczyny ma przejmujący posmak romantyzmu. W tych warunkach między dwojgiem młodych rodzi się uczucie, które rozwija się w jedną z najbardziej urzekających historii miłosnych, jakie spotykamy w twórczości Żeromskiego. Kończy się ona, jak większość z nich, klęską. Okazuje się, że odwaga na polu bitwy to nie to samo, co odwaga w życiu osobistym. Kochanków dzieli różnica społeczne i obyczajowe: mężczyzna jest arystokratą, dziewczyna pochodzi z drobnej szlachty. Kiedy romantyczne okoliczności, jakie towarzyszyły początkowi romansu, minęły i zatarły się w pamięci, mocniej wystąpiły owe różnice. Kochanek porzuca biedną Salomeę. Rodzina jego jest zaś na tyle

pozbawiona taktu, że ofiarowuje jej materialną pomoc. Salomea rzuca otrzymane pieniądze do rzeki — do wiernej rzeki, która na całym świecie wydaje jej się jedyną przyjazną istotą. Powieść jest dalszym etapem rozwoju sztuki pisarskiej Żeromskiego: realistyczny i liryczny styl stapiają się tu w jedno, tworząc jakości nowe, zdolne wyrażać nastroje i ludzkie namiętności.

Ow styl osiąga swój szczyt we fragmencie zatytułowanym *Wszystko i nic* (1914). Jest to rozdział z projektowanej całości, która miała stanowić dalszy ciąg *Popiołów*, a z której później Żeromski zrezygnował. Opowiadanie odznacza się skrajną prostotą. Mowa w nim o zamieci śnieżnej, o spotkaniu dwóch przyjaciół i o wyjeździe dziecka z rodzinnego domu; ale epoka i sceneria rysują się w całym bogactwie barw. „Jeżeli — pisze krytyk Antoni Potocki — istnieje władza magiczna dostatecznie potężna, aby zakląć w jednej kropli wody [...] tajemnice całego oceanu [...] — to właśnie ta władza magiczna powołała do życia fragment *Wszystko i nic* [...]. Rzadko dane jest pisarzowi wcielić z taką siłą rasę w jedną rodzinę, epokę w jednym dniu, kraj w jednym krajobrazie.”²

Choć przez wiele lat przeszłość z taką siłą zaprzętała jego umysł, Żeromski nie przestawał ani na chwilę żyć życiem swojej epoki. Skłaniając się od czasu pobytu w Szwajcarii do socjalizmu, podzielał nadzieje, jakie polscy socjaliści pokładali w rosyjskim ruchu rewolucyjnym 1905 roku, zaś upadek tych nadziei znalazł wyraz w wydany pod pseudonimem nowym utworze pt. *Róża* (1909). W dialogach i scenach zbiorowych autor pokazał różne typy i grupy społeczne. Są tu prości, nieoświeceni robotnicy i aż nadto oświeceni szpiegowie; są męczennicy i zdrajcy, entuzjaści i sceptycy; jest odłam społeczeństwa, który w ogóle nie chce myśleć, i są ludzie, którzy dla własnej korzyści z szatańską przewrotnością sięgają zamęt ideowy. Charakterystyczne dla entuzjazmu Żeromskiego wobec wiedzy ścisłej jest nieco naiwne zakończenie, które wiąże nadzieje narodu

² *Tout et Rien*, „Le Journal de Pologne” 1920, nr 3. (Przyp. red.)

z postępem techniki. Atmosfera utworu jest dziwna: na pół realna, na pół alegoryczna. Całość chaotyczna, pełna zamętu — wierne odbicie swojego czasu. Główna wartość literacka utworu to jego liryczne intermezza, które wyodrębniają akty dramatu.

Wcześniejszy nieco utwór Żeromskiego, powieść *Dzieje grzechu* (1908), powstał, jak się zdaje, również pod wpływem ówczesnej atmosfery ogólnego rozczerwiania. Dostrzec to można nie tylko w obrazie życia, w którym ważną rolę odgrywają bandyci (jak było w istocie po nieudanej rewolucji 1905 roku), ale przede wszystkim w ogólnym rozwoju akcji i jej punkcie kulminacyjnym. Główne postaci książki nie są nawet wcale w jakiś szczególnie sposób powiązane z naporem wydarzeń bieżącej chwili. Nie potrafimy wytłumaczyć ich przestępstw warunkami społecznymi, zdają się one wynikać z ogólnego porządku świata. Bohater powieści, naukowiec o subtelnej umysłowości, cytujący w rozmowach Platona i Szekspira, zostaje złodziejem i — co może jeszcze dziwniejsze — napisawszy serię listów miłosnych, arcydzieł w swoim rodzaju, porzuca ukochaną kobietę i zapomina o niej. Ona — dziewczyna o czystym i dobrym sercu, gdy ją poznajemy na początku książki — zostaje morderczynią, prostytutką i roztacza dokoła siebie destrukcyjny wpływ. I tak na przykład pewien stary filantrop, opanowany namiętnością do niej, przekreśla i niszczy szlachetne dzieło swego życia. Niełatwo ocenić tę powieść. Akcji brak logiki i psychologicznej prawdy. Nieco sztuczny styl nie najlepiej przystaje do bolesnego realizmu tematu. Jednakowoż wiernie oddaje ówczesną postawę pisarza: postawę, którą słusznie nazwano manichejską. Taka bowiem jest jedyna konkluzja, jaką można wyciągnąć z książki: zło jest wieczne i niezwyciężone, a piękno i szlachetne uczucia stają się narzędziami w jego rękę. Podobne myśli wyrażał Żeromski już wcześniej, w sposób nawet bardziej bezpośredni: w przypowieści pt. *Aryman mści się* (1904).

Ten chorobliwy stan ducha nie trwał długo. Następna powieść, *Uroda życia* (1912), jest dobrą nowiną, głoszącą nadzieję wbrew nadziei. Jest to historia odrodze-

nia się polskości w duszy zrusyfikowanego młodego oficera. Przebywając w Polsce ze swoim garnizonem przeżywa wstrząs pod wpływem rodzinnych tradycji i wzmocniony ich siłą moralną zrywa z przeszłością. Od tej chwili wszystkie jego wysiłki będą zmierzać do tego, by służyć sprawie narodu. Marzy więc o realizacji wielkich pomysłów, twórczych dzieł, a w planach tych pomagają mu przyjaciele, którzy podobnie jak on sam wyrzekają się wszelkich osobistych pragnień. Ich niezłomna wola drwi ze wszelkich przeszkód. Zostają aresztowani; w oczekiwaniu na rozprawę ogarnia ich pewnego dnia szaleńczy śmiech na myśl, że spodziewano się zastraszyć ich więzieniem. Ta scena daje pojęcie o nastroju powieści. Jako całość jest to znowu utwór źle skonstruowany. Żeromski skupił swój wysiłek twórczy na pierwszym tomie, który jest historią duchowego odrodzenia młodego Rozłuckiego i jego miłości skazanej na tragiczny koniec; natomiast drugi tom jest chaotyczny i obok stron o wielkim ładunku lirycznym, tchnących przejmującym realizmem, nie brak w nim zbędnych dygresyj i ubocznych wątków.

Niewiele lepsza konstrukcja cechuje trylogię powieściową pod charakterystycznym tytułem *Walka z szatanem* (1916–1919). Jej bohater to znów typ entuzjasty, znany nam już z *Urody życia* i *Ludzi bezdomnych*, ale mniej tragiczny i bardziej ludzki. Marząc o pomyślności dla rodaków dąży do władzy, a jako człowiek nowoczesny władzę chce zdobyć dzięki pieniądзом. Nadaje to powieści posmak balzakowski. Zarówno finansowe przedsięwzięcia, jak społeczna działalność rozwijają się pomyślnie, ale bohater ginie z rąk fanatyków-socjalistów, którzy nie rozumieją jego celów. Przerwane śmiercią prace prowadzi dalej żona, a potem teść, którego ten wstrząs zwraca ku ideałom zmarłego. Wyrażony w tytule satanizm przejawia się zarówno w demonicznym uroku i słabości kobiety, jak i w okropnościach wojny oraz w postaci bezlitosnego zbrodniarza, któremu wojna otwiera szerokie pole działania. Przeciwstawiona mu jest grupka tych, których hasłem jest zdanie ze św. Tomasza z Akwinu, parokrotnie powtórzone w trylogii: *Caritas non est aliquid creatum in anima sed est ipse*

Deus. W Walce z szatanem, podobnie jak w Urodzie życia, nie brak wspaniałych stronic; jako całość jednakże trylogia zdaje się świadczyć o pewnym wyczerpaniu twórczym autora.

spisany w 30.000 r. Blaliam

Ale z chwilą odzyskania niepodległości Żeromski rozpoczyna jak gdyby nowy okres życia. Już w poemacie prozą *Sen o szpadzie* (wydanym w 1905 roku) zdawał się przewidywać to wielkie historyczne wydarzenie, a pisząc w dwa lata po wybuchu wojny odpowiednik tego utworu: *Sen o chlebie* (1916), zdaje się troszczyć o całe społeczeństwo i wyrażać swe uczucia dla niego. Począwszy od roku 1918 rozwija ożywioną działalność zarówno artystyczną, jak publicystyczną. Poczesne miejsce zajmuje tu pełna uroku broszura, na poły dydaktyczna, na poły liryczna, *Wisła* (1918). Jest to pochwała tej polskiej rzeki i jej brzegów, seria wspomnień z przeszłości i hymn nadziei na przyszłość. Żeromski nawet o takich rzeczach jak węgiel, sól i nafta potrafił mówić w sposób sugestywny i prawdziwie poetycki. Podobny charakter mają dwie jego książki o Pomorzu: *Wiatr od morza* (1922) i *Międzymorze* (1923). Żeromski był w szczególny sposób związany uczuciowo z polskim wybrzeżem, o którym pisał już w *Urodzie życia*. W obu tych późniejszych utworach sławił jego piękno, opisywał je z nadmierną może dokładnością, wywoływał przeszłość w całej jej chwale i nędzy, pokazywał ludzi, opowiadał legendy. Jest to panorama, obejmująca obrazy historyczne: od apostolskiej wyprawy św. Wojciecha i jego męczeństwa aż po założenie nowego portu polskiego w Gdyni; to przepojona grozą, to znów miłością. *Wiatr od morza* kończy się jednak przeświadczeniem, że między Polakami a Niemcami nastanie pokój. Jest to tym bardziej znamienne, że Szatan w postaci, jaką mu nadały pomorskie baśnie, do końca książki nie schodzi ze sceny.

Nigdy nie zadowolony z tego, co osiągnął, nigdy nie ustający w trudzie, pisarz kieruje się teraz ku tej dziedzinie twórczości, która najmniej bodaj odpowiadała

jego uzdolnieniom. Konstrukcja jego utworów była zawsze ich najsłabszą stroną. Mimo to Żeromski zaczyna teraz pisać dramaty. Jest w tym coś wzruszającego: pisarz stojący u szczytu sławy i popularności staje się po raz wtóry debutantem. Próbuje pokazać ów moralny zamęt, jaki zapanował po wojnie, i rzucić nowe światło na nurtujący go nieustannie problem Dobra splatającego się ustawicznie ze Złem. Dwa razy spotkała go porażka. *Ponad śnieg bielszym się stanę* (1920) i *Biała rękawiczka* (1921) to dramaty pełne nieprawdopodobieństw, o mglistym i niekonsekwentnym rysunku postaci. Nie zniechęcony krytyką, tworzy dzieło bardziej jednolite: *Turoń* (1923), osnute na tle jednego z najstraszliwszych epizodów historii Polski: sprowokowanej przez austriackich agentów rzezi szlachty galicyjskiej w 1846 roku. Prawdziwą niespodzianką dla widowni stała się jednak ostatnia próba, a zarazem pierwszy prawdziwy sukces Żeromskiego w dziedzinie dramatu — komedia pod tytułem zapożyczonym z ludowej piosenki: *Uciekła mi przepióreczka...* (1924). Jest to sztuka doskonale zbudowana i dojrzała technicznie; postaci są jasno zarysowane, a napięcie dramatyczne rośnie aż do ostatniej sceny. Co więcej, powiązana jest z żywotnymi problemami współczesnego życia i stanowi nowe rozwinięcie zasadniczych w twórczości Żeromskiego zagadnień: wzajemnego stosunku Dobra i Zła, Szczęścia i Cierpienia. Jej bohater, Przełęcki, jest młodym naukowcem, oddanym pracy społecznej. Będąc sam entuzjastą zbiera dokoła siebie podobnych entuzjastów. Podjętą pracę traktują wszyscy jako pewnego rodzaju misję. Jest jednak między nimi zameżna kobieta, która kocha Przełęckiego. I on ją kocha. Jest to miłość głęboka, namiętna, zniewalająca, lecz jeśli jej ulegną, dzieło tak drogie Przełęckiemu zburzy skandal, a ktoś trzeci będzie cierpiał. Wiedząc, że idzie o istotne wartości moralne, Przełęcki ucieka się do heroicznej bufonady: poniża się w oczach tej kobiety i w oczach przyjaciół. Jest to hazard: czy odrzucą jego samego, czy ideę, z którą ich związał? Dla Przełęckiego to hazard tragiczny, ale w tej walce przeciw sobie samemu odnosi zwycięstwo. Skazany jest na życie

w cieniu i samotności, traci to, co mu najdroższe, ale czuje się — i słusznie — zwycięzcą.

A jednak nawet teraz optymizm Żeromskiego nie był trwały. Zasadą jego było ostrzegać ludzi i budzić w nich sumienie. Tak więc w swej ostatniej powieści, *Przedwiośniu*, napisanej w wieku lat 61 (1924), mówi o nowych troskach, nowych niebezpieczeństwach. Bohaterem książki jest młody człowiek wychowany w sowieckiej Rosji. Przeszedł najgorsze okropności rewolucji, ale mimo tego wszystkiego, co osobiście przecierpiał, przesiąknął jej ideami. Walczy w nim opór przeciw rewolucji i uznanie jej słuszności. W roku 1920 zaciąga się ochotniczo do wojska polskiego; fanatycznym wywodom, z jakimi spotyka się w gronie młodych komunistów, przeciwstawia argumenty patriotyzmu. Ale znalazłszy się wśród przedstawicieli klas posiadających, piętnuje ich egoizm i okrucieństwo, mówi jak komunista. Powieść kończy się sceną komunistycznej demonstracji, w której bohater bierze udział. Czeka go zatem areszt. Żeromski zamierzał w następnej powieści opisać dalsze jego losy, ale śmierć udaremniła te zamiary. Ostatnim jego utworem jest krótki poemat prozą *Puszcza jodłowa* (1925), sławiący rodzinne góry pisarza i związane z nimi wspomnienia.

4

Szczególne znaczenie Żeromskiego w Polsce jest wynikiem ścisłego jego związku z życiem narodu oraz właściwej mu umiejętności łączenia nowych tendencji z dawnymi tradycjami. Pod wieloma względami jest on spadkobiercą romantyków, z innych względów — dziewiętnastowiecznych pozytywistów; jego język czerpał zarówno z dawnej polszczyzny, jak i z różnych dialektów Polski współczesnej. I nie było w kraju wydarzenia czy prądu umysłowego, którego by nie zauważył, nie przeżył, na który by nie zareagował.

Jednocześnie równie mocno był powiązany z wieloma ogólnymi prądami swojej epoki, a niektórym z nich dał trwały wyraz.

Talent swój przejawiał najpełniej jako poeta uczuć.

Ich zawiłości, powiązania i sprzeczności, ich niebezpieczeństwa, rodzące się z nich półświadome marzenia — oto upodobane dziedziny jego sztuki. Żeromski stworzył własny styl, w którym z poetycką sugestywnością wyrażał te stany duszy. Pioro jego było najbardziej niezawodne, gdy malował namiętności serca. Był wielkim poetą miłości. Z przejmującą ostrością umiał dać wyraz zarówno uniesieniu, jak rozpaczcy miłosnej, porywom wzniosłym, jak i zmysłowym. A jakąż różnorodność typów kochających kobiet spotykamy na kartach jego książek: od delikatnej, tęskniącej Joasi z *Ludzi bezdomnych* do drwiącej, nieuchwytniej Xeni z *Walki z szatanem*. Żeromski był naprawdę twórcą kobiecych postaci

Nie tak pewną ręką kreślił postacie mężczyzn. Prawdziwie żywe ich sylwetki znajdziemy wśród jego czarnych charakterów lub wśród postaci drugoplanowych. Główni bohaterowie są pod wieloma względami zbyt mało zróżnicowani, a niektórzy z nich są po prostu mediami autora.

W gruncie rzeczy był bowiem Żeromski bardziej lirycznym niż powieściopisarzem. Najdoskonalszy wyraz artystyczny osiągnął w poematach prozą takich jak *Wista* lub *Puszcza jodłowa*. Jednocześnie była to jednak natura nazbyt bogata, by mogła ograniczyć się do tej jednej formy. Poza tym należy zdać sobie sprawę z tego, że powieść była w tym okresie najpopularniejszą formą literacką. Każdy, kto chciał być powszechnie czytany, wywierać wpływ na całe społeczeństwo, musiał praktycznie biorąc posługiwać się formą powieści. Mimo to przez całą twórczość Żeromskiego przepływa podziemny nurt liryzmu i on to tłumaczy częste powracanie pewnych motywów.

Jednym z najbardziej godnych uwagi upodobań artystycznych Żeromskiego było dobitne uwydatnianie związków człowieka z otaczającą go przyrodą. Jego utwory są nie tylko pełne świetnych opisów; natura jest dla niego, podobnie jak dla jego bohaterów, „zwierciadłem duszy czującej”. Borowicz w *Szyzyfowych pracach* lubi drzewa, tak jak by stanowiły one część jego własnej duszy. Pogrążona w rozpaczcy bohaterka noweli

Tabu odnajduje głęboką irracjonalną pociechę słuchając świergotu małego ptaszka. A podobnie jest z wieloma innymi postaciami utworów Żeromskiego. Prawie wszystkie są obserwatorami i miłośnikami przyrody: niektóre z nich potrafią nawet rozróżniać indywidualne kształty poszczególnych drzew lub odmienne głosy wiatru szumiącego inaczej w różnych krzakach. Ta wrażliwość zaostcza się w nich z chwilą, gdy dochodzą do głosu uczucia. Jest to jak gdyby przygotowanie czytelnika do ukazania stanów duszy bliższych przeżyciom muzycznym niż poznaniu intelektualnemu. Typowym przykładem jest tu romans Rafała i Heleny w drugiej części *Popiołów* (w rozdziale zatytułowanym „Góry, doliny”): opis uczuć kochanków jest tu nierozzerwalnie stopiony z obrazem tatrzańskiej polany.

A jednak Żeromski daleki był od tego, aby obdarzać swoich bohaterów wyłącznie wzniosłymi skłonnościami. Przeciwnie, w mistrzowski sposób potrafił ukazywać złożoność ludzkiej natury. Dlatego właśnie już w młodości poczuł szczególne upodobanie do Szekspirowskiego *Troilus i Kresydy*. „...To dzieło nieśmiertelne” — pisał (w liście do narzeczonej z 28 maja 1892 r.) — „gdzie są błyskawice poezji w brutalnej formie. Trzeba było odwagi Szekspira, aby *Iliadę* Homera, aby posagowych, namaszczonech bohaterów, skuzynowanych z bogami Olimpu, pościagać z piedestałów i wyrzeźbić z tych samych imion rylcem szalonym — ludzi namiętnych, prawdziwych, powyrywać z nich dusze i oświecić zorzą wiecznej a całkiem nowej jasności. [...] Jest to jeden z utworów przyrody, na pozór bezmyślny, bezkształtny, stanowiący stek strasznych obrazów, słów dzikich, nie logicznych zestawień — zupełnie jak łańcuch wirchów tatrzańskich. Ale kto na niego patrzy — znajduje nieskończoną piękność, straszliwą prawdę i wieczną poezją...”

Bohaterowie samego Żeromskiego mają, zgodnie z tym, również złożone natury. Rafał Olbromski jest szczerze przywiązany do swego brata, ale po jego śmierci przychodzi taka chwila, w której chciwość góruje w nim nad wszystkimi innymi uczuciami. — Teraz to wszystko będzie moje — myśli, spoglądając na rzeczy

zmarłego. Miłość wypełnia bez reszty duszę Salomei, bohaterki *Wiernej rzeki*, ale gdy kochanek odjechał i skończyła się ich romantyczna i dramatyczna historia, pierwszym uczuciem, jakiego doznaje, jest ulga.

Dusza i ciało w postaciach Żeromskiego zawsze stanowią jedną całość. Doznania cielesne opisuje on z równą wnikliwością, co stany duchowe. Współzależność tych dwóch światów była przedmiotem nieustannego zainteresowania pisarza, a czasem stawała się jego obsesją. Aby wyrazić ich ściśle, a nawet tajemnicze związki, stworzył niezliczoną ilość zaskakujących metafor. Bardzo znamienna jest ta, która mówi o fizycznym rozrastaniu się duszy.

Podobnie jak jego postacie, tak i cały świat Żeromskiego jest pełen sprzeczności. Pożąda piękna i radości, zarazem jednak przejmująco, jak nikt chyba inny, odczuwa odrażające, „trądowi podobne” zmały życia. Walcząc zapamiętałe z ich ohydą, niekiedy zapomina o sztuce i pisze jak publicysta. W późniejszych latach życia buntował się przeciw tej tyranii współczucia i przeciwstawiał jej upragnioną bezpośrednią rozkosz, jaką daje uroda życia.

Często jednak okazywało się, że nawet uroda życia wyrasta ze zła i gwałtu. Jakże symptomatyczny jest w tym względzie opis lasu w *Wietrze od morza*: każdy element świetności jest tu uzależniony od śmierci lub cierpienia jakiejś żywej istoty.

Pogodzenie wszystkich tych bolesnych sprzeczności w ostatecznej harmonii nie przychodziło Żeromskiemu łatwo. Sprzeczności te nękały go nieustannie i każde słowo nadziei, jakie wypowiadał, było ciężko okupione ofiarą i wyrzeczeniem. W jego świecie sprzeczności z zasady dominują. Dramatyczność świata Żeromskiego jest widoczna w charakterze wątków fabularnych; są one często dziwaczne, okrutne, surowe; niekiedy przekraczają granice prawdopodobieństwa, choć z pewnością Żeromski nie dorównuje w tym względzie Tomaszowi Hardy'emu. Wewnętrzny pokój ducha — jeżeli w ogóle w odniesieniu do Żeromskiego można o tym mówić — płynie tylko z atmosfery religijności, nieokreślonej, co prawda, która unosi się nad większością jego dzieł.

Ona daje poczucie łaski zdolnej wszystko uprościć, wszystko oczyścić. Większości bohaterów Żeromskiego nieobce są religijne uniesienia, a ostatnie jego zapiski, jakie się zachowały, pochodzą z książki dotyczącej problemu nieśmiertelności duszy.

Trzeba przyznać, że twórczość Żeromskiego jest nierówna. Na ogół biorąc nie był on zręcznym architektem utworu literackiego. Tylko w nowelach, *Syzyfowych pracach*, *Wiernej rzece* i *Przepióreczce* można odnaleźć konstrukcję w klasycznym rozumieniu tego słowa. Ale niezależnie od wszelkich zastrzeżeń, jakie mogłyby w nas budzić jego umiejętności konstrukcyjne, trzeba stwierdzić, że jako artysta słowa Żeromski był zawsze twórczy i przykuwał uwagę czytelnika. Jego styl, w partiach lirycznych płomienny i pulsujący uczuciem, potrafi także być bardzo rzeczowy i ~~pelen~~ świetnego humoru. Dzięki niemu Żeromski tworzył głęboko dramatyczne sceny i zaskakujące obrazy. Skrajnie indywidualne środki wyrazu niosły ze sobą niekiedy niebezpieczeństwo manieryzmu, o którym w pewnych wypadkach istotnie można mówić. Ale on sam, czujny, szukał nieustannie nowych dróg.

ŻEROMSKI PO LATACH

1. „WIELKOŚCI, GDZIE TWOJE IMIĘ?”

Po śmierci Żeromskiego w jednym z czasopism literackich czytało się słowa: „Umarł największy bodaj pisarz współczesnej Europy.”¹ Co sądzić po latach o prawdzie tych słów wzruszonego nekrologisty?

Zależeć to będzie, naturalnie, od naszego pojmowania wielkości. A pojmować ją można rozmaicie.

Wielkim w jednym znaczeniu jest pisarz, który wywarł wielki wpływ na rówieśników albo oddziałał wychowawczo na uczuciowość młodszego pokolenia w swoim narodzie. W tym znaczeniu jest Żeromski na pewno jednym z wielkich, może rzeczywiście największym w świecie naszych czasów. Jeśli jeden z obcych krytyków powiedział o Mickiewiczu, że i najbogatsze literatury nowoczesnego świata nie mogą się poszczycić pisarzem, który by tak jak on dopomógł swojemu narodowi nieść krzyż, kiedy krzyż nieść trzeba było, mógłby niewątpliwie coś w znacznej mierze podobnego powiedzieć i o Żeromskim.²

¹ „Wiadomości Literackie” nr 100 (29 listopada 1925 r.). W dziesięć lat później redakcja ujawniła (nr 628), że autorem tych słów był Antoni Słonimski. Mogą one jednak niewątpliwie — nie tylko z tej racji, że były ogłoszone bezimiennie — być uważane za wyraz przekonania dość licznej grupy literackiej.

² Rzecz naturalna, że o tym aspekcie twórczości Żeromskiego mówili przede wszystkim artykuły nekrologowe, m. in. i mój:

I w drugim jeszcze znaczeniu bez długich dyskusyj można słuszość przyznać słowom nadgrobnym z r. 1925: jeśli wielkość weźmiemy w sensie energii wysiłków duchowych pisarza, różnaitości i trudności zadań, które sobie stawiał, wytrwałości i wysokiego pojęcia o powołaniu pisarskim, *notabene* w związku z wiadomymi ciężkimi warunkami egzystencji społeczeństwa i swojej własnej. Nieczęsto to wszystko, rzeczywiście, w takim połączeniu spotkać można w jakiegkolwiek dziedzinie Europy.

Ale słowa przysądżające Żeromskiemu wielkość mogą mieć znaczenie jeszcze inne: mianowicie znaczenie odpowiedzi na pytanie: jakie jest miejsce jego dzieł w skali wartości literatury europejskiej? I na to pytanie nie tak już łatwo odpowiedzieć.

Jeślibyśmy szukali wskazówki w europejskiej recepcji jego utworów w ciągu pierwszego dziesięciolecia po jego śmierci, to, trzeba przyznać, nie znajdziemy podstaw do wniosków triumfalnych. Utwory te nie wzbudziły wśród obcych szczególnie żywego zainteresowania. Jedyiny wyjątek, *Przedwiośnie*, w jedynym kraju, Rosji, tłumaczy się pozaliterackim względem na poruszony temat komunizmu. Wszędzie gdzie indziej z trudnością decydowano się na przekłady Żeromskiego, z większą jeszcze na wydania. (Stąd to stawał się nieraz ofiarą rodaków i rodaczek „świetnie umięających” po angielsku czy po francusku, niestety, przeceniających swoje talenty literackie.) Nie będzie chyba przesadą, jeśli się powie, że znajomość jego pism na Zachodzie nie wyszła daleko poza sferę tych osób, które specjalnie

Po śmierci Żeromskiego (przedruk. w zbiorze *Dziś i wczoraj*, s. 126 [w niniejszym tomie s. 42]), o którym tu wspominam dla uniknięcia nieporozumień: pomiędzy tym, co pisałem tam, a tym, co piszę tutaj, nie ma żadnej sprzeczności.

interesują się rzeczami polskimi. Ale i wśród tych najlepiej przygotowanych czytelników, znających nieraz dobrze i nasz język, i naszą tradycję literacką, dzieła jego nieczęsto wywołują wzruszenie. Raz po raz spotykamy się z ich strony z wyznaniem, że proza Żeromskiego na nich nie działa. Nieraz się zdarza, że dodają, że to zapewne jest wynikiem ich odmiennych przyzwyczajeń literackich, południowych albo zachodnich: co, naturalnie, należy traktować tylko jako kurtuazję, bo wartości poetyckie nie znają południa i północy, a najbardziej wschodni pisarze, jak dobrze wiemy, mają entuzjastów na Zachodzie. „W tym rozległym dorobku — pisze np. wybitny polonista francuski Henri Grappin — jest całe mnóstwo stronic zachwycających. Niejedna każe myśleć o czymś w rodzaju geniuszu. Ale całość pozostawia [...] jakieś wrażenie zmieszane, jakiś niepokój. Czujemy siłę, która nie zdołała się w pełni wyrazić i nie znalazła swojej równowagi.”³ A podobnie brzmią opinie i wielu innych obcych krytyków.⁴

Stanowisko zresztą cudzoziemców znajduje dosyć uzasadnienia i w polskiej literaturze krytycznej. Weźmy książkę Adamczewskiego *Serce nienasycone* (1930),

³ „La Pologne” 15 Décembre 1925, s. 875. Zakończenie ustępu brzmi w oryginale tak: *Mais l'ensemble, du moins chez un Occidental, laisse une impression trouble, un malaise. On sent une puissance qui ne s'est pas réalisée pleinement et qui n'a pas trouvé son équilibre. Żeromski est trop riche.*

⁴ Sympatycznie na ogół nastrojony krytyk włoski Ettore Settanni (znający zapewne Żeromskiego z włoskich przekładów, które należą do najstaranniejszych) pisze w „Italia Letteraria” 21 lipca 1935: *la prosa di Stefano Żeromski ci lascia — noi del sud — completamente indifferenti [...]; „Ceneri”, il capolavoro del Nostro, è un libro davvero mediocre, come molti dell'intera opera sua.* Podobne jest zdanie polonistki angielskiej Miss M. M. Gardner.

dzieło wielkiego pietyzmu, a zarazem wytrawnego smaku i rozwagi. Jakże w nim wystawiona jest twórczość Żeromskiego? Jako coś podobnego do tworów żywiołu, do jakiejś puszczy dziewiczej, prawda, wspaniałej, „królewskiej”, w której jednak — tak doczytujemy myśl krytyka — trzeba sobie samemu dopiero dróg szukać. „Pierwsze — to własne jego słowa — co tam [tj. w dziełach Żeromskiego] uderza, to tego talentu jakaś nieujarzmiona żywiołowość, nieskoordynowany zazwyczaj nawał wielorakich zmysłowych podnieć, jakieś zawrotne rzucanie się głową w wir uczuciowych uniesień...” A studium Ireny Jurgielewiczowej *Technika powieści Żeromskiego* (1929), od początku do końca przeniknięte uwielbieniem dla badanego pisarza, czyż nie prowadzi do wniosków podobnych? „Książka Żeromskiego — czytamy tam — robi wrażenie nie rezultatu ścisłego wyboru i doboru kwestyj i tematów, ale wyładowania najrozmaitszych, w duszy autora skłębionych pytań, niepokojów, uczuć i myśli.” I tu więc obraz skłębionego żywiołu. Spotkamy go i w studium Marii Dąbrowskiej (*Zagadnienie tragiczności u Żeromskiego*⁵): „dziewicza, pełna zasadzek puszcza”, „przebogata dżungla”, którą trzeba przemierzać „cierpliwie i ofiarnie”. Obraz ten we wszystkich tych studiach wprowadzony został trybem komentarza estetycznego, mającego wskazać czytelnikom, jaką wobec dzieł pisarza winni zająć postawę. Podobnego jednak porównania z „dzikim krajobrazem” użył i Joseph Conrad, kiedy zniechęcał swoich przyjaciół angielskich do wydawania przekładu *Popiołów* i *Dziejów grzechu* (aczkolwiek i on temu „krajobrazowi” przyznawał „pewną wielkość”).⁶

⁵ „Wiadomości Literackie” 1936, nr 16 (648). (Przyp. red.)

⁶ *I have just read through the Żeromski novel you mean: „History of a Sin”. Honestly I don't think it will do for trans-*

Prawda, od razu trzeba to zaznaczyć, że prawie wszyscy znający całość twórczości Żeromskiego godzili się w uznaniu dla doskonałości krótkich jego utworów liryczno-opisowych, tych, których najpopularniejszą reprezentantką jest *Puszcza jodłowa*. I to, oczywiście, jest już wystarczający tytuł do wielkości: autorstwo takich utworów jak *Puszcza jodłowa*, *Wszystko i nic* i inne podobne! Oczywiście, zdanie cytowanego już nekrologisty, że Żeromski był „największym lirykiem świata w prozie”, jest w swoim globalnym ryczałcie niemożliwe do sprawdzenia, na pewno jednak wśród pisarzy tego rodzaju należy on do najznakomitszych.

Co jednak sądzić o osiągnięciach Żeromskiego w zakresie form literackich bardziej złożonych, które z istoty swojej wprowadzają w grę bardziej złożone wartości, a w których ukształtowała się ogromnie przeważająca część jego pisarskiego dorobku?

Stawiając to pytanie idziemy za przewodem samego Żeromskiego, który (w odczycie zakopiańskim 1915 r.

lation. [...] The other work the great historical machine is called „Ashes” (Popioły). Both of course have a certain greatness — the greatness of a wild landscape... (w liście do Edwarda Garnetta z 2 września 1921, ogł. przez niego w *Letters from Joseph Conrad 1895—1924*, Indianapolis 1928, s. 280). Nie należy przypuszczać, żeby Conrad był nieszczerzy albo ironiczny, kiedy później (w liście z 23 marca 1923) nazywał Żeromskiego „największym Mistrzem” literatury ojczystej (*Elegie*, s. 393). Trzeba tylko pamiętać o różnych znaczeniach, w jakich wielkość, a więc i mistrzostwo można rozumieć. W atmosferze polskiej, w Zakopanem 1914 r., być nawet mogło, że Conrad „zachwycił się bez miary całą twórczością Żeromskiego”, jak opowiada (w „Wiadomościach Literackich” nr 103) p. Aniela Zagórska (wiemy zresztą, że z tej twórczości nie znał... przynajmniej *Dziejów grzechu*). Odmienne reakcje tłumaczą się odmiennością rozważanych aspektów twórczości pisarza.

i kilka razy jeszcze przy innych okazjach) podobnie pytał o całą literaturę polską z okresu porozbiorowego: „jakaż tedy jest bezwzględna i istotna wartość literatury polskiej w stosunku do literatur świata?”

Wiadomo, jaka była jego odpowiedź. Nasza literatura — mówił — nawet w najznakomitszych swoich przejawach jest obojętna dla obcych czytelników, bo dominuje w niej troska o byt polityczny, bo cała jest „przepojona uczuciem patriotyzmu, nabrzmiała i przeładowana kwestiami natury społecznej”. A swojej własnej twórczości nie wyłączał z tego surowego osądu: zaznaczył to w odczycie 1915 r. wyraźną aluzją do *Luździ bezdomnych*, a później (w *Początku świata pracy*) powiedział przecie ze szczytną skromnością, że przez propagandę różnych haseł narodowych i społecznych „psuł do gruntu jaką-taką wartość artystyczną swych pisanin”.

Sprawa ta wymaga przeświecenia, tym więcej, że stopień słuszności zdania Żeromskiego co do przestrzeni musi znaleźć potwierdzenie i w czasie. Bo jeśli pewne właściwości pewnych utworów literackich uniedostępniają je cudzoziemcom, to te same właściwości po pewnym czasie będą je czynić obcymi we własnym kraju, kiedy przeminą warunki, które owe właściwości wywołały. Sam Żeromski tak te rzeczy rozumiał i dał temu wyraz w r. 1907 przez usta Ryzia w obrazku *Z odczytem*, a jeszcze dobitniej w r. 1925 w odpowiedzi na ankietę o Teatrze Narodowym, kiedy to wyraził wielkie wątpliwości do tego, czy nowoczesnych widzów polskich mogą pociągnąć do teatru nawet „genialni poeci” z „okresu niewoli”. Bezwzględnie mówił o nich, że „jest to uczuciowa przeszłość, duchowy czas miniony”. Lata późniejsze nie potwierdziły tych przewidywań w odniesieniu do wszystkich dzieł tych poetów, które Że-

romski wymienił. Tym bardziej trzeba zmierzyć słuszność jego sądu w odniesieniu do jego dzieł własnych.

Istotnie, to prawda, że kiedy dziś odczytujemy książki Żeromskiego, znajdujemy w nich sporo ustępów, które odczuwamy jako balast. Rozmowy o tym, co powinna zawierać gazeta w Łławcu, obchodzą nas tylko jako zabytek historyczny. Satyra na zamykanie Krakowa w *Nawracaniu Judasza* jest dla nas obojętna. Tak samo gdzie indziej w tej powieści uwagi o kooperatywach albo dyskusje o opiece nad emigrantami polskimi w Paryżu. Nic nas nie obchodzi wycieczka satyryczna w II tomie *Dziejów grzechu* przeciwko Kołu Polskiemu w parlamencie wiedeńskim; bardzo mało — opis organizacji sanatorium dr Mazurka w tejże powieści; podobnie — perory Gajowca w *Przedwiośniu* o potrzebie stabilizacji waluty. Są zresztą i wśród tych wstawek dydaktycznych rzeczy, jak np. wykłady Judyma o okropnych warunkach, w jakich żyje uboga ludność Warszawy, które nie straciły, niestety, aktualności; nawet jednak i one nie wpływają dodatnio na nasze wrażenie artystyczne, gdyż są wstawione do powieści mechanicznie.

Nie te jednak rzeczy, które tak są mechanicznie włączone w intencji obywatelskiej, szkodzą dziś utworom Żeromskiego najbardziej. Ostatecznie, nie jest przecie rzeczą trudną kilka kartek od czasu do czasu po prostu opuścić. I nie to im szkodzi najbardziej, że pewne „idealne” typy patriotów i społeczników po kilka razy w nich się powtarzają: bo Żeromski umie swoje typy indywidualizować i, ostatecznie, Raduski nie jest tym samym co Judym ani Bodzanta nie jest identyczny z Granowskim.

Gorzej już bywa, kiedy ideowe programy nie harmonizują z linią charakteru i powieściową rolą swych głosicieli. Pięknie mówi i działa Granowski, lecz nie we

wszystkim przekonywa, bo nie tylko nagle się zmienił (do czego nie byliśmy przygotowani), ale w dalszym życiu zupełnie nie ujawnia śladów życia wcześniejszego. Wykład Bodzanty o ustroju społecznym brzmi bardzo szlachetnie, ale wydaje się szczególnie zbyteczny, gdy w dalszym ciągu się ujawnia, że Bodzanta był powieściowo potrzebny po to, żeby się okazać najbardziej przewrotnym z kochanków Ewy (tym, który się w niej zakochuje dopiero wtedy, kiedy mu wyznała, że jest podwójną morderczynią). Dość też zaskakują nas takie np. wiadomości jak ta, że Ewę po zamordowaniu Szczerbica wracającą do kraju wzruszyły „stare, święte wieże Krakowa” itp.

Najgorzej jednak bywa wówczas, kiedy motywy patriotyczne lub społeczne prowadzą do sofistyki uczuciowej, która nie tylko zniekształca rysunek charakterów, ale paczy wewnętrzną logikę kompozycji. Jaskrawym tego przykładem jest *Wierna rzeka*. Historia miłości kończy się tam, jak wiadomo, dramatycznym rozstaniem na zawsze. Dlaczego tak? Sprawa ta wygląda inaczej od strony bohaterki, a inaczej od strony bohatera. Salomea dała się przekonać matce swojego kochanka, że dystans kulturalny i towarzyski pomiędzy nimi jest zbyt wielki, by marzyć bodaj mogła o zostaniu jego żoną. Uznawszy słuszność tego wywodu, Salomea nie tylko poświęca swoją miłość, ale heroicznie przemilcza nawet, że ma urodzić dziecko. A kochanek jej, Odrowąż, jakże zamyka tę historię? Myśli jego są zogniskowane dokoła powstania: wyobraża sobie, że będzie mógł do niego wrócić i że ono będzie się jeszcze ciągnęło; o Salomei nie tylko nie domyśla się, że jest ona już matką jego dziecka, ale w ogóle nie zdaje się, żeby myślał cokolwiek. „Młody książę — tyle tylko o tym czytamy — siedł w nieświadomości do swego

rzekomego czynu i dla tego czynu poświęcał miłość, wdeptywał ją bez litości w ziemię.” W tym zdaniu wyczuwamy naturalnie ironię wiedząc, że powstanie już wcześniej upadło i że Odrowąż *de facto* jest wywożony przez matkę swoją za granicę (czy może nawet tylko do Krakowa). Co będzie później? Myślimy, że trafnie przewidziane to zostało przez Salomeę i przez księżnę: Odrowąż zapomni. Może tak samo jak inny bohater Żeromskiego, Marek z *Cieniów*, o którym czytaliśmy: „Wyjechał wkrótce i zapomniał tak zupełnie, jak człowiek dużego imienia i fortuny zapomina o tego rodzaju epizodzie...” A jednak nie może tu być mowy o analogii zupełnej. Nawet dla matki Odrowąza było rzeczą oczywistą, że to, na co patrzyła, to nie był „zwyczajny przypadek amorów chorego z pielęgniarką, lecz głęboka miłość”. Musimy więc dla zachowania się Odrowąza szukać innego tłumaczenia. Autor, istotnie, ukazał trochę okoliczności, które na takie tłumaczenie zdają się składać. Nie brak w jego opowiadaniu uwag, które do pewnego stopnia potwierdzają opinię, jaką o Salomei powzięła księżna, tj. że jest to „osóbka” przy całej szlachetności swojego serca bardzo pospolita, o „mniemaniach alkie-rzowych”, przyzwyczajeniach parafiańskich i wyrażeniach gminnych. Po prawdzie jednak nie ujawnia się to w powieści: przeciwnie, ile razy Salomea się odzywa, mówi rzeczy nie tylko głęboko ludzkie, ale i rozumne, dowcipne, często wzniosłe; w pewnej zaś chwili wypowiada (do Huberta Olbromskiego) słowa, w których staje się jakby prorokinią przemawiającą w imieniu całego pokolenia („A jeżeli ich nie możecie pobić, to kto z was ośmielił się rozpętać w nich dzicz, co ją ze sobą z okrutnych śniegów w duszach przynieśli?”...). Słowa te mogłyby być z małymi zmianami włożone w usta bohaterki *Warszawianki* Wyspiańskiego! A im wyższą du-

chowo okazuje się Salomea, tym mizerniej wygląda nam Odrowąż (czyż możemy sobie wyobrazić takie zakończenie *Warszawianki*, w którym by narzeczony Marii wracał z bitwy, ale matka uwoziła go za granicę?). Myślimy sobie: ten człowiek był bohaterem w boju, ale w życiu cywilnym jest lalką. Czy jednak taka reakcja jest w zgodzie z intencją autora? Otóż to właśnie, że rzecz nie jest wyraźna. Autor wprawdzie rozpacza z Salomeą i daje nam odczuć całą okrutną jej krzywdę, ale i Odrowążowi nie skąpi słownictwa wzniosłości, a w pewnej chwili mówi o nim: „Bezlitość jego była tak wielka, jak bezlitośnym jest los Polski.” Jest więc tak, jak by Żeromski jedną ręką policzkował swojego bohatera, a drugą podtrzymywał nad jego głową glorię poprzednio przyznaną. W chwili kiedy *Wierna rzeka* się ukazywała, dwoistość ta mogła mniej razić: przegrane powstanie było przecie nie tylko świętością i źródłem natchnień (przecież i o Odrowążu czytamy, że „tęsknił do wodza, do nieubłaganego, żelaznego strategika, który uderzy nogą w krwawą ziemię i obudzi legiony”); dziś, kiedy niewielkim wysiłkiem wyobraźni możemy sobie przetransponować wypadki powieści na inną wojnę, szczęśliwie zakończoną, Odrowąż bardzo nam maleje, a zakończenie *Wiernej rzeki* czyni ją jednym z najbardziej niepokojących utworów Żeromskiego, bo tak się mogła wydawać bliska doskonałości i tak w samym niejako kręgosłupie została zwichnięta. Nie chodzi, naturalnie, bynajmniej o to, żeby autor miał koniecznie postawić Salomeę z Odrowążem na tzw. „kobiercu ślubnym”. Nie stanęli na nim i ci, którzy w rzeczywistości byli ich pierwowzorami; wystarczy jednak przeczytać w książce Noyszewskiego dzieje wypadków, z których została wysnuta fabuła *Wiernej rzeki*, aby się przekonać, o ile życie lepiej „skomponowało” ten romans,

który u Żeromskiego kończy się takim rozdzwieniem artystycznym. Nie tłumaczą tego rozdzwienku ci, co mówią, że poeta miał prawo uniknąć zakończenia, które mogło wyglądać konwencjonalnie: bo złamanie „konwensu”, jeżeli logika kompozycji do niego właśnie prowadzi, wymaga jakiegoś okupienia w czym innym. Rozumiemy, że Anna Karenina mogła zmęczyć i znudzić Wrońskiego; usprawiedliwilibyśmy może ostatecznie i Odrowąża, gdyby Salomea była nam naprawdę przedstawiona jako stworzenie niemądre i ordynarne, jakiego oczekiwaloby się po pewnych komentarzach autora.

Tu jednak ujawnia się inna właściwość Żeromskiego, którą już dawno zaobserwowała krytyka. Oto, burząc jedno, ustanawiał on sobie inne konwenanse. Jednym z nich jest, że skoro kocha się powstaniec, patriota, społecznik, nie mogą kochać się nisko: choćby nawet przedmiot ich miłości był scharakteryzowany bardzo ujemnie, musi mieć w sobie (pomijając już piękność) coś szlachetnego, górnego, wspaniałego. Wystarczy wspomnieć Krystynę z *Róży* albo Xenię. Ba, przecież nawet Laura, kochanka Baryki, raz po raz zaskakuje nas okazując się mniej zrozumiałą, prawda, ale i wyższą niż nasze przypuszczenia. Ta właśnie sofistyka uczuciowa niszczy harmonię artystyczną *Wiernej rzeki*. Ta sama sofistyka gmatwa też i bardzo dwuznacznie zamyka romans Rozłuckiego i Tatiany: bo Tatiana ma tyle w swoim charakterze wzniosłości, że obiektywnie biorąc, bynajmniej nie zasługuje na tę pogardę, z jaką Rozłucki ją odpycha: skoro zaś tak jest, to trudno naprawdę pojąć, w jaki sposób Rozłucki po jej samobójczej śmierci, w której nie był bez winy, może „nieomylnie”, a więc z niejaką aprobatą autorską, czuć, że w tym przypadku wspomaga go duch ojca symbolizujący tu przecież ojczyznę.

W tym to sensie uczucia patriotyczne i społeczne działały czasem zniekształcająco na utwory Żeromskiego: nie przez to, że je żywił, ale przez to, że nie zawsze się harmonijnie zestrajały z tym, co miało stanowić o głównym planie utworów. Uczucia te były w nim najwyraźniej silniejsze od względów na artyzm.

Ze stwierdzeniem tym wracamy do pytania początkowego. Czy więc to, co jest trwałym dorobkiem Żeromskiego w literaturze, to zbiór zachwycających, ale luźno złączonych fragmentów? Że tak jest w dużej mierze, to rzecz powszechnie odczuwana i, jakęśmy widzieli, pośrednio stwierdzona przez najbardziej entuzjastycznych krytyków. Akcentem podobnej krytyki porbrzmiewają, jak się zdaje, i niektóre własne wyznania Żeromskiego: owe zwłaszcza słowa *Puszczy jodłowej*, w których szczytna szczerość przebija przez maskę ironii: „Układałem [w latach szkolnych] dramaty, już wówczas niesceniczne i chybione [...] ..Układałem nie skończone i, oczywiście, źle zbudowane powieści...” Przypuszczać by też można, że swoją twórczość miał na myśli, kiedy pisał w *Nawracaniu Judasza* te wzruszające słowa — powieściowo zresztą do czego innego zastosowane — o dziwnym pomniku, który jest „jak polska dola, bez oblicza i formy, jedyny w świecie, a wiecznej pełen poezji”. Niejeden, w każdym razie, z jego czytelników gotów by te słowa uznać za świetną formułkę dla jego twórczości.

Byłaby to jednak formuła prawdy niezupełnej.

Bo szczególną właściwością twórczości Żeromskiego jest nie tylko żywiołowa bujność, ale także wzbierający raz po raz upór, by ją opanowywać. Prawda, że walka w ten sposób wszczynana (jak to dobrze wyraził Adamczewski) nie zawsze była znaczone zwycięstwem, „bodaj że częściej klęskami”. Bywały w niej jednak i zwycię-

stwa. Kiedy się odczytuje dzieła Żeromskiego jedno po drugim, spostrzega się rzecz nie nazbyt w dziejach literatury zwyczajną: mianowicie, że w każdym większym okresie jego twórczości jest jakieś wzniesienie, na którym jego wysiłki w stopniu wyjątkowym się koordynują, dając w wyniku dzieło wyrażające najistotniejsze jego impulsy artystyczne w sposób harmonijnie ekspresyjny.

Niekoniecznie są to jego dzieła najpopularniejsze ani te, które miały największe znaczenie historyczne, ani te nawet, w których mieszczą się najbardziej olśniewające fragmenty. Tym bardziej dziś zachwyca ich krystaliczna poezja. Poza drobnymi opowiadaniem i utworami opusowo-lirycznymi, o których już tu była mowa, do szeregu tego należą *Syzyfowe prace* i *Duma o Hetmanie*, należy w pewnej (acz mniejszej) mierze *Uciekła mi przepióreczka*.

Nie są to bynajmniej te dzieła, w których Żeromski uniknął ingerencji pierwiastków obywatelsko-ojczyźnianych: raczej przeciwnie: utwory należące do grupy, w której tych pierwiastków jest najwięcej, utwory, w których te pierwiastki stały się siłami kształtującymi kompozycję: dzieła najbardziej obywatelskie, najbardziej patriotyczne, najbardziej społecznicze. A o nich to właśnie powiedzieć możemy, że bardziej niż jakiegokolwiek inne Żeromskiego nadają się do tego, żeby jakiś Nienaski dał je, jak to marzył w *Nawracaniu Judasza*, „do przeczytania bezstronnemu i czującemu człowiekowi z Zachodu”. Rzecz bynajmniej nie tak paradoksalna, jak się niektórym wydaje: tragedia narodu, dramatyczne perypetie jego pokoleń — to sprawy o interesie powszechnym, tak jak powszechne są pojęcia o ojczyźnie i społeczeństwie. *Konrad Wallenrod*, najściślej polski, jest zarazem na wskroś uniwersalny i był jednym

z najwięcej tłumaczonych poematów polskich. *Uroda życia* jest powieścią chybioną, ale bynajmniej nie z powodu swojego tematu: bo inną odmianę tego samego tematu — budzenie się uśpionych uczuć narodowych — mamy rozwiniętą w *Korsarzu* Conrada, któremu nikt nie odmówi rangi utworu wybitnego i mającego znaczenie powszechne. W podobny sposób możemy mówić i o powszechnym znaczeniu *Syzyfowych prac* czy *Dumy o Hetmanie*.

2. POWIEŚĆ O DORASTANIU

(Zeromskiego *Syzyfowe prace*)

Niepospolita wartość artystyczna *Syzyfowych prac* wiąże się z wartością całego wczesnego okresu twórczości Żeromskiego, który wobec późniejszych jego dzieł o większej ambicji i większym blasku najniesłuszniej bywał pomniejszany. Pomniejszany zresztą nie przez wszystkich. Antoni Potocki (w *Polskiej literaturze współczesnej*, 1912) bardzo znacząco, samą szczegółowością analizy i wymiarem miejsca, przyznał mu wyższość nad okresem późniejszym (po *Ludziach bezdomnych*). Adamczewski w swojej książce wymownie uwydatnił świetność licznych jego osiągnięć artystycznych. Wcześniej zresztą znacznie Maria Komornicka (Włast) pisząc z niemalym zachwytem o *Popiołach* (w „Chimery” 1905 r.) wyraziła przeciw żal, że to dzieło, przy całym swoim bujnym przepychu, nie ma „przedziwnej, bezpośredniej prostoty *Opowiadań* ani ich d o k ł a d n o ś c i t o n u”. Prostota jednak i „dokładność tonu” nie były jedynymi przymiotami pierwszych tomów drobnych utworów Żeromskiego. Ukazał się już w nich Żeromski jako niezwykły artysta opisu i narrator; ujawnił

niepospolity dar sugestii w studiach charakterowych i dramatycznych scenach; dał się poznać jako poeta uczucia, „wszechpotężnego na śmierć i życie”, jako analityk dwoistości natury ludzkiej, a nade wszystko jako wizjoner bólu w rozmaitych a niepoliczonych jego postaciach.

W *Syzyfowych pracach* jednak to wielorakie mistrzostwo wczesnych nowel jeszcze się wzmogło, a zarazem przejawilo w postaci bardziej skoncentrowanej, dając znakomity wyraz obfitej serii motywów i uczuć, które stanowiły preokupację artystyczną Żeromskiego przez cały ciąg jego twórczości.

Nigdzie bardziej przejmująco nie został wygrany motyw radości istnienia, tak zasadniczy dla świata pism Żeromskiego i tak w nich zawsze porywający. Prawda, że w późniejszych dziełach pisarz miał dla niego słowa bardziej płomieniste, ale rzadko gdzie (chyba w drobnych utworach jak *Wszystko i nic* lub *Wilga*) był on tak nierozzerwalnie włączony w sam wątek opowieści. Bo uczucie rozkoszy bytu jest dla Żeromskiego jako motyw literacki najczęściej związane ze wspomnieniami dzieciństwa i wczesnej młodości, które tutaj są przecie naczelnym tematem. Podobnież znów tak istotne dla świata dzieł Żeromskiego braterstwo człowieka z naturą, choć gdzie indziej przedstawione jest z wielkim bogactwem i wirtuozją słowa, a tutaj przejawia się sposobem technicznie skromnym, nigdzie jednak nie jest bardziej niż tu ekspresyjne, bo tu widzimy, jak się ono budzi i rozwija. Obłoki, stawy, zarośla, ptaki, łąki i ryby ukażą się później u Żeromskiego w osobliwszych perspektywach, z większą sugestyjnością szczegółu: zapewne, nieraz równie jak tu przekonywająco, nigdy więcej, bo nigdy ściślej nie zespolone z osnową narracji powieściowej. Bodaj też że głóg Andrzeja Radka

jest najbardziej pamiętnym i najbardziej do siebie przywiązującym ze wszystkich „drzewek-przyjaciół”, których tyle we wszystkich odtąd pismach Żeromskiego.

A jak głóg Radka, tak pamiętne są i gałązki bzu, które zrywa dla matki Marcin Borowicz: symbol znowu jednego z tych uczuć, które głębokim nurtem przechodzą przez całą twórczość Żeromskiego. Znowu правда, że nieraz Żeromski przedstawiając miłość synowską i rodzicielską sięgnie w większe głębie i zawiłości tego uczucia, wydobędzie z niego dramatyzm, którego tu nie ma, ale samej jego elementarnej istoty nie uwydatni bardziej przejmująco aniżeli w tych prostych dwóch stronicach, które kończą w *Syzyfowych pracach* rozdział VII.

Niemniej ekspresyjnie zostały tu ukazane i inne motywy uczuciowe, które w późniejszych dziełach pisarza będą się wiele razy powtarzać: współczucie dla cierpiących, kult nauki, uniesienia nad dziełami poetów, zachwycenie w modlitwie. I niejednokrotnie są to artystycznie najtęższe rozwinięcia tych motywów, rozwinięcia dające wrażenie największej prawdy. Wpływ książek na młodą i wrażliwą duszę nie będzie już przedstawiony wnikliwiej ani w „Zwierzeniach” Joasi, ani w *Urodzie życia*. Najśluszniej też tak skrupulatny krytyk jak Adamczewski, zestawivszy opisy stanów uniesienia religijnego w *Syzyfowych pracach*, *Dziejach grzechu* i *Wietrze od morza*, kończy uwagę, że choć wszystkie te opisy „wzruszają i zniewalają”, „najbardziej nieomylny artystycznie jest bodaj ów najwcześniejszy”.

Dalej. W *Syzyfowych pracach* znajduje znakomitą ekspresję tak wybitnie znamieny dla twórczości Żeromskiego element walki — w dwojakiej od razu postaci: w planie moralnym jako samoobrona młodych dusz

przeciwko wrogim siłom, które z różnych stron, różnymi sposobami starają się nad nimi zapanować; w planie fizycznym po prostu jako seria bójek, które i później będą dla pisarza lubym symbolem odwagi i młodzieńczej pasji (ile ich opowie w innych dziełach — w *Ludziach bezdomnych*, w *Popiołach*, w *Urodzie życia*, w *Przedwiośniu* i jeszcze na krótko przed śmiercią, ze szczególnym upodobaniem, we wspomnieniu o Marianie Abramowiczu — nigdzie już jednak nie będą one w takiej harmonii z ogólną atmosferą opowiadania).

Bodaj też że nigdzie lepiej nie przejawiał się przyrodzony nerw komiczny Żeromskiego (ileż razy później znajdujący wyraz tylko w mechanicznych wstawkach; proszę sobie przypomnieć „swawolnego Dyzia” albo „humorystyczny” epizod z kogutem-„Belzebubem” na początku II tomu *Dziejów grzechu*). Prawda, że komizm wyradza się tu czasem w karykaturalność (acz nie tak jak w *Mogile*, która, gdyby nie to, byłaby równie świetną powieścią); przyczynił się do tego ówczesny mistrz Żeromskiego, Prus (może i Dickens). Na ogół jednak zapędy w tym kierunku są rozważnie hamowane.

Dzięki tej powściągliwości *Syzyfowe prace* są także wybitną powieścią obyczajową: nie tylko w tych częściach, które mówią o szkole, ale (nade wszystko) w tych, które mówią o życiu na wsi. Żeromski sam, jak wiadomo, w tym życiu się wychował i środowisko wiejskie, szlachecko-chłopskie, było tym, w którego przedstawieniu dawał najwięcej wrażenia artystycznej pełności. Naturalnie, atmosfera dworu wiejskiego będzie się mienić większym bogactwem kolorów w *Popiołach*, w *Wiernej rzece*, w cierniańskim epizodzie *Urody życia*, we fragmencie *Wszystko i nic* i w *Przedwiośniu*; to, co mamy w *Syzyfowych pracach*, to w stosunku do tamtych malowideł jest tylko szkicem rysunkowym; ale

już w nim Żeromski staje przed czytelnikiem jako niezawodny artysta w zakresie znajomości ludzi ze wsi, robót ziemiańskich, pola, łąki, stodoły, koni i myśliwstwa.

Przedstawiając atmosferę epoki nie pominął i głuchych wspomnień nieszczęśliwego powstania. Dzielę niepospolitego artyzmu są napomknienia o nim przewijające się w długich dyskusjach „radców” Grzebickiego i Somonowicza (będą takie dyskusje u Żeromskiego i później: mało która równie mocno zespolona z całością kompozycji); w innym charakterze artystycznie mistrzowskie są niedomówienia w opowiadaniu chłopca Nogi o zabitym powstańcu. A scena, kiedy Borowicz słuchając recytacji Zygiera nagle przypomina sobie to opowiadanie i doznaje uczucia, że „znalazł już wszystko”, jest — przy klasycznej jakiejś zwięzłości — jedną z najbardziej elektryzujących, prawdziwie „nieomylnych” scen Żeromskiego.

W *Szyzyfowych pracach* wreszcie jest i wielka miłość, choć bez słów, ale przecie już jedna z tych, jakie Żeromski tylko umiał przedstawiać: pełna ekstaz i zamierania serca, miotająca się pomiędzy niebem a przepaściami. Inne wielkie miłości Żeromskiego będą różne co do zewnętrznych dziejów, będą przedstawiane subtelniej i z bogatszą orkiestracją słowa, ale w wewnętrznej swojej istocie, w swoich psychicznych przejawach będą tylko wypełnianiem tego wczesnego zarysu.

Jak tyle innych miłości Żeromskiego, i ta się też kończy rozstaniem na zawsze. W innych utworach niewątpliwie dramat rozstania jest zanalizowany głębiej, zyskuje też na tym, że *dramatis personae* są ukazane z bliższego dystansu; rzadko gdzie jednak daje Żeromski tak wyraźne jak tu uzasadnienie. Wchodzi w nim w grę, jak wiadomo, dramatyzm stosunków polsko-rosyjskich.

Bohaterka jest córką Rosjanki: wynika stąd konflikt, typowy dla czasu i miejsca, a przecie ogólnoludzki w swoim charakterze. Przedstawił taki konflikt m. in. i Barrès w swojej *Colette Baudoche*, historii równie beznadziejnej miłości Francuzki z Lotaryngii i Niemca. Jeden z krytyków francuskich zastanawiając się przed laty nad tym, co może dla szerszego świata być ciekawego w literaturze polskiej, pytał, czy nie ma jakiejś polskiej *Colette Baudoche*. Można mu było wskazać cały szereg dzieł Żeromskiego: *Mogilę* (z nieszczęsną „Jagodą” wydaną za zapitego, syfilitycznego oficera rosyjskiego), *Wierną rzekę* (z beznadziejną miłością Wiesni-cyna do Salomei, której to miłości w końcu Odrowąż zawdzięcza ocalenie), *Urodę życia* (z dramatyczną, choć w wewnętrznej sofistyce zaplątaną miłością Rozłuckiego i Tani), przede wszystkim jednak *Syzyfowe prace*, w których ten sam dramat przejawia się dwa razy, bo i w życiu rodziców Biruty, i w życiu jej samej; a w tym drugim wypadku ma tym szczególniejszą wymowę, że rozgrywa się w głuchym milczeniu, w którym jedynym znakiem porozumienia między zakochanymi jest cytata z poety wpisana do koleżeńskiego albumu. Prawda, że motywy uzasadniające zerwanie i niemożliwość dalszego ciągu tej miłości wydają się nam wątpliwe (skoro matka Biruty była tak bohaterską kobietą, jak czytamy, jej córka, wychowana już na Polkę i w Polsce, czemuż by miała dla siebie zamknięte widoki małżeństwa z Polakiem, jak to się zdaje sobie wyobrażać i ona sama, i Marcin Borowicz?); podobne wątpliwości wzbudza rozumowanie Judytha doprowadzające go do zerwania z Joasią; ale bohaterowie *Syzyfowych prac* mają po lat osiemnaście, są więc w wieku, kiedy decydowanie wszystkiego w kategoriach „zawsze” i „nigdy” wydaje się rzeczą najnaturalniejszą i najprostsza; prócz zresztą

iluzorycznych przeszkód, o których myślą, mają przed sobą mnóstwo rzeczywistych przeszkód życiowych, które tylko instynktowo mogą wyczuwać.

Cokolwiek by zresztą krytycznego można powiedzieć o tej młodzieńczej miłości, trzeba przyznać, że podobnie jak inne motywy narracji łączy się ona organicznie z całością powieści przedstawiającej dojrzewanie i dorastanie i stającej przez to (na niepoślednim miejscu) w szeregu utworów, których arcytypem jest trylogia o dzieciństwie, chłopięctwie i młodości Tołstoja. Z prostego założenia całość ta została wywiedziona nad wyraz konsekwentnie i jasno. Poszczególne etapy nauki szkolnej są tu naturalnymi przedziałami kompozycji. Rozmieszczenie materii narracyjnej w tych ramach jest wprawdzie dość swobodne i z żadnej sytuacji nie wywijają się jakieś niezłomne konieczności, ale wszystko ma jednolite proporcje i koloryt.

Raz tylko jeden zamierzył Żeromski strukturę bardziej zwartą i zamkniętą, mianowicie w *Promieniu*. Powieść ta stanowi kompozycyjnie rodzaj łańcucha, którego końcowe ogniwa schodzą się z początkowymi (kiedy Raduski odnajduje i bierze w opiekę rodzinę człowieka zmarłego na nosaciznę, który stał się przyczyną śmierci doktora Poziemskiego i jego żony, a dwie osoby z tej rodziny okazują się identyczne z postaciami, które Raduski spotkał zaraz po przyjeździe do Łławca i które wydały mu się symbolami nędzy tego miasta); w zejściu się tych ogniów właśnie ma się przejawiać pocieszające po tylu nieszczęściach działanie „promienia” prawdziwej cywilizacji i „głębokiego źródła wody żywota”. Gdyby też nie tak duża liczba kart poświęconych przejściowego znaczenia satyrze na stosunki prowincjonalne i gdyby Raduski dla swojej działalności znalazł jakieś narzędzie, które by do uczuć naszych

mogło bardziej apelować niż gazeta, *Promień* byłby może najciekawszą powieścią Żeromskiego.

Żadna inna jego powieść nie ma już konstrukcji tak szczelnej i tak jasnej w planie, jak *Syzyfowe prace*. Arcyciekawą próbą była *Wierna rzeka*; niestety, dwuznaczność zakończenia nie pozwala jej nazwać znakomitym wynikiem. W *Popiołach* luźność kompozycyjna jest prawie taka jak w *Pamiętkach Soplicy*. Do *Ludzi bezdomnych*, kiedy już całość była gotowa, Żeromski, jak wiemy z listów, mógł dodać bez trudu jeszcze jeden rozdział, aby zaspokoić życzenie wydawców i powiększyć rzecz do rozmiaru normalnych dwu tomów.

We wszystkich zresztą późniejszych jego powieściach stosowane są bardzo niewymyślne środki konstrukcyjne, przypominające czasem jakieś *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki*. Wydaje się nieraz, jak by w Żeromskim działała instynktowo atawistyczna starszalańska niechęć do rzemiosła, kiedy chodziło o opanowanie technicznych sposobów w zakresie sztuki zderzania bohaterów z sobą i wplątywania ich w dramatyczne sytuacje. Kiedy trzeba posunąć akcję, jakże często u niego po prostu ktoś gdzieś jedzie, nie zawsze z wyraźnie widocznych powodów (Gintułt np. dwa razy do Włoch; Ewa z Korsyki do Genewy, stamtąd do Paryża itd.; Rozłucki na Podlasie, do Ameryki i Bóg wie dokąd jeszcze; podobnie Bezmian i Wolski; Niepołomskiego i Nienaskiego podróży nie zliczyć); wariantem tego motywu jest nowa posada (przykładem: Judym i Joasia albo Rafał, nieoczekiwane z niedouczzonego hreczkosieja awansowany na łacińskiego sekretarza księcia Gintułta przy jego studiach mistycznych); jeszcze innym wariantem — przerzucenie się do innego zawodu (Rozłucki, po różnych próbach, na lotnictwo; Nienaski z medycyny na architekturę, później na operacje giełdowo-bankowe

itd.); prawdopodobieństwem zresztą rygorów pracy zawodowej Żeromski mało się krępuje (Nienaski, choć ma w Krakowie niby to twardą robotę w biurze budowlanym, bez trudności i bez skrupułów wyjeżdża sobie na parę tygodni w góry; Baryka spędza czas bez rachuby w Nawłoci, choć jest urzędnikiem kontraktowym Ministerstwa Skarbu i wziął zaliczkę na pensję). W razie trudności (kiedy trzeba dla posunięcia akcji zainscenizować np. jakąś nową podróż) nadarza Żeromski bohaterom pożyczki na dogodnych warunkach; kiedy indziej bohaterowie wygrywają w ruletkę, dostają wielki spadek lub bogato się żenią; przy czym znów równowaga pomiędzy *habet* i *debet* mało zdaje się pisarzowi sprawiać kłopotu.

Inną grupę środków posuwania akcji stanowią przypadkowe spotkania (ileż ich w samych *Dziejach grzechu!*) i wyjazdy bez pozostawienia adresu (tak wyjechał Niepołomski; tak Xenia w *Zamieci*; co prawda i w *Szyzyfowych pracach* historia miłości Marcina i Biruty zamyka się ostatecznie dopiero wtedy, kiedy cała rodzina Stogowskich wyjechała nie wiadomo dokładnie dokąd). Niektóre znów wypadki wprowadzone są niejako na kredyt z góry przewidzianego zakończenia: tak jest np. z ucieczką Rafała i Heleny w góry; Helena czuje od razu, że przygoda ta może się skończyć tylko czyjąś rychłą śmiercią; ale jak sobie mógł wyobrażać dalszy jej ciąg Rafał? Co myślał robić z Heleną, gdyby go zbójcy od niej nie uwolnili? o tym się nigdy nie dowiadujemy. Epizody też takie jak ten odrealniają zupełnie pewne części *Popiołów*, nadają im jakiś charakter półsensny (o ileż to, co jest romansem w *Popiołach*, wydaje się mniej rzeczywiste niż to, co jest romansem np. w *Listopadzie!*). *Szyzyfowe prace* mając od późniejszych powieści plan prostszy obchodzą się też bez ich sztucz-

ności. Ich narracja płynie naturalnie; ich kompozycja jest przez to mocniejsza.

Mają one wyższość nad powieściami późniejszymi jeszcze w czym innym. W tych późniejszych powieściach Żeromski lekceważy nieraz nie tylko czysto techniczne środki prowadzenia akcji, ale i realia. Nie trzeba się znać na inżynierii wodnej, aby widzieć, że melioracja koryta rzeczki, o której się mówi w *Ludziach bezdomnych*, nie da się wykonać za „kilkaset rubli”. Nie trzeba szczególnego znanstwa spraw rozwodowych, aby zauważyć, że Niepołomski niepotrzebnie jedzie do Rzymu. Nie trzeba być specjalistą od uwodzenia kobiet, żeby ocenić naiwność kalkulacyj Szczerbica, który pragnie zdobyć Ewę, ofiarując jej „prawie cały swój majątek” zamieniony na banknoty 1000-frankowe (włożone w „zamszową torbę”). Nie trzeba szczególnej erudycji historycznej, żeby się zdumieć nad samochodami, które w I tomie *Urody życia* w latach osmdziesiątych XIX wieku jeżdżą nie tylko po Paryżu, ale i pod Kielcami. Przykłady można by mnożyć. Byłyby to, naturalnie, drobiazgi bez większego znaczenia, gdyby wszystkie te powieści nie miały zasadniczo charakteru powieści realistycznych. Otóż w *Szyzyfowych pracach* nie ma ani jednej takiej dowolności w zakresie realiów, ani jednego naruszenia prawdopodobieństwa.

Zauważyć trzeba, dalej, że *Szyzyfowe prace* — w zgodzie z założeniem — przedstawiają nam stopniowe zmiany w charakterze bohatera, ukazują rzeczywiście jego rozwój (choć, przyznać trzeba, tylko w szkicowych zarysach). A nie jest to rzecz taka w dziełach Żeromskiego zwyczajna: właściwie kilka razy tylko (w pewnej części historii Rozłuckiego, Nienaskiego i Baryki) przedstawił podobną stopniowość przemian. Przemian, i bardzo dramatycznych, jest u niego, jak wiemy, bar-

dzo dużo, ale rzadziej poznajemy przygotowania i związki. Nie jest rzeczą zupełnie dokładnie wiadomą, dlaczego Judym powziął swoje decydujące postanowienie życiowe w momencie wskazanym w narracji, a nie wcześniej.⁷ Zmiany w Rafale odbywają się w sposób nie tylko niewidoczny, ale i niezrozumiały: jest on przecież raz po raz to zwykłym zdrowym byczkiem szlacheckim, to ekstatykiem roztapiającym się w miłości lub zapadającym w shelleyańskie zachwyty nad naturą, rozmyślającym o pięknie sztuki i tajemnicy śmierci; później nieoczekiwanie urasta w poważnego patriotę i (jeszcze bardziej nieoczekiwanie) w karnego masona; a na jednej z ostatnich stronic powieści autor informuje nas jeszcze, że „mocą nieświadomego dziedzictwa przylgnęło do młodego [Rafała]” „coś z dążeń brata Piotra”: zaiste, nieświadome to dziedzictwo i dla czytelnika. Słusznie też

⁷ Motywacja decyzji Judyma nie jest taka, żeby ją można uważać za moralną konieczność. Przesadzają jednak w krytyce jej niedociągnięć ci, którzy nie biorą pod uwagę tego, że Judym ma na myśli nie tylko pracę społeczną, ale tajną „robotę” polityczną. Pisana dla ogłoszenia pod cenzurą rosyjską, powieść mogła mówić o tym tylko... niedomówieniami; ale też niedomówienia te przesuwają się w niej zupełnie wyraźnie: naprzód w historii brata Judyma, Wiktora („wczesnym rankiem przybiegła Wiktorowa z wiadomością o mężu. Rozповідаła, jak co było, głosem z płaczu oślizgłym”); potem w historii brata Joasi, Wacka, wygnańca sybirskiego; potem w historii Korzeckiego (jasna przecie chyba rzecz, że „przemytnik” przynosi mu z Krakowa nie „kort”, ale „bibułę”). Tego podszycia politycznego nie uwydatnił należycie nawet Konrad Górski w swoim na ogół niezmiernie starannym i wielostronnym komentarzu do powieści (*Ludzie bezdomni: objaśnienia i przypisy*, 1930). Sam Żeromski po latach uwybraźnił myśl swoją, wspominając o *Ludziach bezdomnych* w życiorysie Mariana Abramowicza i jego właśnie, wygnańca sybirskiego, nazywając przedstawicielem „tego typu, a raczej [...] antropologicznego gatunku”, który był tematem powieści.

już Stanisław Lack zauważył, że wszystkie te zmiany odbywają się bez wyraźnego związku z wydarzeniami.⁸ To samo z Gintułem, który jest na przemiany to jakimś nietzscheańskim nadczłowiekiem *avant la lettre*, obojętnym na bicie chłopów (mimo zakłęb umierającego przyjaciela!), to znów humanitarnym i samarytaninem. To samo z Cedrą, który przez czas dłuższy wydaje się zacnym, ale dość pospolitym chłopcem, a potem nagle zadziwia np. wieszczym przecuciem... rzezi 1846 roku. Przemiany Ewy są jeszcze bardziej zagadkowe (pierwsza kradzież, siedzenie na Riwierze po wyjściu Niepołomskiego z więzienia, zamordowanie Szczerbica, powrót do Pochronia, powrót do Bodzanty: jakże niewystarczające jest uzasadnienie choćby tych postępów!); niezrozumiały jest Niepołomski (po kolei: poetyczny marzyciel, uczony dialektyk, wyrafinowany złodziej i wybitny przemysłowiec); równą zagadką jest Szczerbic. Niemniej nagle i słabo wytłumaczone są przemiany Krystyny z Róży, Xeni i Granowskiego, Laury Kościelniczek i in. Nie bez racji Conrad po przeczytaniu *Popiółów* i *Dziejów grzechu* pisał⁹, że obydwie te powie-

⁸ „Żeromski chciał przedstawić człowieka działającego [...] pod naporem chwili. Tak; lecz tej chwili, jej przemożnego i zwycięskiego parcia nie przedstawia nigdzie [...] nie opisuje przemożnej przewagi zdarzeń, nie okazuje wzajemnego oddziaływania [...] i dlatego Olbromski za każdym razem [...] mógłby inaczej postąpić.” „Bitwa toczy się, krew cieknie, trwa nieraz bardzo długo, lecz rzeczy naprzód nie posuwa, nie cofa jej, mogła nie być wcale.” (*Powieść z dawnych czasów*, „Nowe Słowo”, Kraków 1904, nr 13/14).

⁹ W cytowanym już liście do Garnetta. Polscy wielbicieli Żeromskiego nie oddają dobrej przysługi jego sprawie, gdy zamiast mężnie przyznać jego słabości, zasłaniają je rzekomymi analogiami. Tak np. pani Dąbrowska w artykule, już tu cytowanym (bardzo szlachetnym zresztą), pisze, że do zaznania „pociechy tragicznej” w rozumieniu Żeromskiego nie są zdolni „ani

ści *take too much for granted in the way of receptivity and tolerance*, a o drugiej w szczególności dodawał, że jest *often incomprehensible in comment and psychology*.

Tu jednak gotów może ktoś zauważyć: Jakże to? Tyle o kompozycji, o prowadzeniu wątków, o technice formowania charakterów! Jak by nie było rzeczą wiadomą, że Żeromski był głównie mistrzem stylu i jego środkami nade wszystko osiągał ekspresję! Otóż takie traktowanie rzeczy byłoby mylne. Wyodrębniamy wprawdzie w sztuce poszczególne elementy, ale to nie znaczy, żeby te elementy działały z osobna. Styl i kompozycja są w istocie tylko różnymi aspektami tej samej substancji artystycznej. Doskonale mówi o tym Thibaudet w książce o Flaubercie: *Qui dit style dit composition, composition de la phrase, composition du chapitre, composition du livre*. Jeżeli w jakimś utworze (za przykład może służyć *Aryman mści się*) przestaje nas przekonywać związek wydarzeń i stanów duchowych, w tej samej chwili i styl zaczyna na nas działać drażniąco; i *vice versa*, jeśli tylko styl traci swoją władzę nad nami i wypadki zaczynają się nam przedstawiać w sposób niezgodny z założeniami utworu, przestaje nam się udzielać jego nastrój, nie przyjmujemy jego logiki. Powieść *Syzyfowe prace* nie byłaby utworem tak ekspresyjnym, jak jest, gdyby nie była napisana stylem doskonale odpowiadającym zawartości: giętkim, rozmaitym: w którym wybucha raz po raz to humor, to czułość, to ostra

ludzie zakłamanii, ani ci, co jak Żeromskiego nie chcą, bo zbyt męczący, tak na *Króla Leara* nie pójdą, bo to zbyt okropne, ani na *Hamleta*, bo tam się wszyscy zabijają". O podobnych zdaniach myślał pewno Settanni, kiedy pisał: *Zeromski, per chi non lo sa, è [...] una specie di idolo con il quale bisogna scherzare poco*.

i burzliwa gorycz, to smutek, a który przy tej rozmaitości zabarwień i napięć uczuciowych jest przecież zawsze znakomicie prosty. Nikt lepiej tego nie odczuwał niż sam Żeromski. W r. 1909 (a więc już po *Dziejach grzechu*), przygotowując nowe wydanie *Syzyfowych prac*, tak pisał o nich w liście: „Bardzo się cieszę, że ta powieść wyjdzie. Po wszystkich awanturach literackich ukazanie się teraz tego opowiadania tak prostego jak dziecięca opowieść — będzie bardzo miłym zjawiskiem. Poprawiając miałem szczerą przyjemność właśnie z prostoty tego utworu.”

3. RAPSOD O LACHU SERDECZNYM

(Żeromskiego *Duma o Hetmanie*)

Jak *Syzyfowe prace* szczytem w prostocie, tak *Duma o Hetmanie* jest szczytem w patetycznym przepychu Żeromskiego. Prosty styl pierwszych opowiadań dosyć już wcześniej przestał mu wystarczać. Obok powściągliwego słownictwa realistycznej społeczno-obyczajowej relacji zaczyna się w jego utworach dość rychło pojawiać słownictwo poetyckie, wybitnie bardziej intensywne i oddalone od języka potocznego. Nie brak jego przykładów już w *Syzyfowych pracach* („Umysł jego [...] wyrывał się do cudownego widziadła i spał u stóp ubóstwianej, w ciszy i wśród marzeń”; „wewnętrzne łzy Radka, łzy prędeej duszy niż ciała, płynęły i płynęły na to widmo przeczyste”; „Duszę jego gruchotała boleść tak głęboka, jak by trzymał na wargach rękawiczkę lub wstążkę wyjętą z trumny”), są one tam jednak stosowane oszczędnie: do przedstawiania tylko wyjątkowo mocnych wzruszeń, a przy tym często jeszcze neutralizowane humorem („Uczucie osamotnienia, graniczące

z rozpaczą, chwyciło małego szlachcica stalowymi szponami”: jakże inny byłby koloryt tego zdania, gdyby słowa „małego szlachcica” były pominięte). Więcej już znacznie tego stylu poetyckiego i większe jego nasilenie w *Ludziach bezdomnych* („Zdawało mu się, że u jej stóp, u jej nóg najdroższych umrze z boleści”; „W tej dziedzinie wstawiała z każdym wschodem słońca ostra noc duszy”; „Straszną nienawiść do tego widoku i wyniosła wzgarda, jak pysk w kły uzbrojony, otwarła się w jego piersiach”). Powieść ta dzieli się dosyć widocznie na ustępy realistyczno-obyczajowe napisane dawnym stylem narracyjnej prostoty (z tendencją do ostrej charakteryzacji i humoru) i na ustępy liryczne (w których zawarte są opisy widoków, stanów ducha i momentów zwrotnych). Tereny ich są na ogół rozgraniczone, ale nieraz (trochę dekoncertująco) zachodzą za siebie: patos autorski odzywa się czasem i w zwierzeniach Joasi („Dusza moja była owiana mrokiem, serce zastygło”), choć na ogół mają one inny charakter, a nawet w przedstawieniu rozmyślań Wiktora Judyma, robotnika („Oto kształty zasp dziewiczych, bez żadnej formy, niezgodne z niczym, przeładowane jakimiś szczególnymi efektami, jakby ornamentem w rodzaju barokowym”; „ohydne jamy, przypominające najgorszą a niewiadomą i ciemną boleść życia, a przypominające tak żywo, niby krzyk przeraźliwy...”). Ramy powieści w typie Prusa, jeszcze raz tu zastosowane, najwidoczniej już Żeromskiego krępowwały.

Rzecz ciekawa, że od dość dawna już przygotowywał sobie Żeromski jakby nową poetykę, niestety, bardzo niebezpieczną. Zamiast koordynacji na nowej zasadzie pociąga go idea związków nieskoordynowanych. Jeszcze w r. 1892 ze wszystkich dzieł Szekspira najbardziej sobie upodobał *Troilusa i Kresydę*, i ta najbardziej zgrzyt-

liwa, najmniej sceniczna, nigdy prawie nie grywana sztuka Szekspirowska wydała mu się utworem szczególnie pełnym „straszliwej prawdy i wiecznej poezji”, acz „na pozór bezmyślnym, bezkształtnym”. Z całego umiłowanego Shelleya najbardziej polubił dziwną, zawiłą, najtrudniej czytelną *Rewolucję Islamu*. Z całego Flauberta, którego niezmiernie wysoko cenił, najbardziej na jego wyobraźni zaciężyło *Kuszenie św. Antoniego*, rzecz najbardziej mozaikowa i heterogeniczna.

W duchu tego gustu napisane są już *Popioły*. Realistyczne ustępy są tu jeszcze obfite, i na ogół świetne, ale styl poetycki wdzierają się już wszędzie, zacierając często kontury rzeczy i osób w owych właśnie realistycznych ustępach zarysowane. To, co wiemy o Cedrze „lirycznym”, trudno zgodzić z tym, co wiemy o Cedrze „realnym”; a tak samo jest z Rafałem, Heleną, Gintułem, Sokolnickim i innymi. Przemaganie żywiołu lirycznego zaznacza się ujemnie na całości mimo zdumiewających, zawrotnych wprost osiągnięć we fragmentach. (Noc: „Stała teraz nad ziemią straszna i urocza, mocna a nieprzemierzona, wołając z głębokich ciemności. Radość wznosiła się na kłębach zapachów z mroku jej, radość wszystko ogarniająca, wspaniała, olbrzymimi ruchy wyzwalająca ciało i duszę.” Taka jest noc Heleny de With przed wielką decyzją życiową. Ale i noc Rafała po pijatyce przedstawiona jest w patetycznym rejestrze: „w każdym miejscu ciemności bielało straszliwie śmiejące się podle, ociekłe cynizmem, nagie cielsko dnia wczorajszego. Miliardy ukłuc bezsilnego żalu kasały piersi jak nocne komary błotnistej okolicy.”)

Dalszym krokiem na tej drodze są *Dzieje grzechu*, w których stylowi poetyckiemu została dana już olbrzymia przewaga, przy jeszcze większej intensyfikacji jego frazeologii („Straszny żal nagle wybuchł w piersi i sto-

czył się po sterczących głazach, po targających korzeniach w bezdenną wyrwę nicości.” „Obląpił ją za nogi i spętał jęk tego pokoju. Pustka! Bezbrzeżny mrok przedmiotów spojrział w nią jakoby wylupane, krwawe oczodoły. — Ugodziło ją teraz pod serce żegadło zbójckie.”). Siła wszelako poetyckiej sugestii tego typu, zaprężona do ładunku powieściowego, nie okazała się na tyle wielka, by powetować rezygnacje artystyczne z sił innych: podeptanie prawdopodobieństwa i zlekceważenie całej strony realnej. Całość powieści nabrała charakteru koszmarnego i spazmatycznego. Jest to jednak zarazem już punkt przełomu w tym zakresie.

W powieściach późniejszych widać już nawrót do równowagi dzieł wcześniejszego okresu. Już w *Urodzie życia* zastosowanie stylu poetyckiego ograniczone jest z powrotem do tych materyj, którym służył w *Ludziach bezdomnych* (tj. momentów zwrotnych, złożonych stanów duchowych i krajobrazów, które stają się „własnością duszy”, jak np. niezapomniany widok łąki przy drodze cierniańskiej z błękitnym kwiatem-wieszczem i „poszeptną” muzyką wiatru). Jeszcze jednak *Wierna rzeka* pełna jest inwersyj składniowych („śniły jej się piękne czyny, ponurym oświetlone urokiem”; „Na wielobarwnym niebie czerwonego przybywało blasku”), a i w pierwszych dwóch częściach *Walki z szatanem* pełno wyrażen takich jak: „Czarna strzała, puszczona w okute drzwi zbójstwa”, i nawet z policjantem paryskim Nienaski podobnym stylem rozmawia.

Ale już w okresie *Popiołów*, przypowieścią *Aryman mści się*, rozpoczął Żeromski inną serię utworów: utworów całkowicie poetyckich już w założeniu i w całości już pisanych prozą poetycką. Jest jednym z komunałów o Żeromskim, że był on z natury swojej lirykiem. Ale był on lirykiem, który nie chciał czy nie mógł uprawiać

liryzmu czystego. Potrzebne mu było zawsze oparcie w jakichś pierwiastkach pozalirycznych. Takim oparciem bywały dla niego wspomnienia, publicystyka, alegorie, motywy geograficzne albo historyczne. Z biegiem lat utwory o podstawie publicystycznej straciły naturalnie część swojej siły sugestywnej, którą zawdzięczały aktualności; utworom geograficznym (jak *Miedzymorze*) szkodzi nadmiar dydaktyki; alegoria w *Walgierzu* jest zanadto rozproszona w szczegóły, w *Arymanie* znowu zawiera zanadto dużo dowolności. Świeżością niezmnieszoną biją utwory drobne, na wspomnieniach oparte. Nad wszystkimi jednak króluje — rozmiarem pomysłu, szerokością perspektyw, skalą wyrażonych uczuć — *Duma o Hetmanie*.

Styl koturnowy został tu zastosowany do tematu, który rzeczywiście do koturnów się nadawał. Walka jest tematem większości dzieł Żeromskiego, ale nigdzie indziej nie podjął on przedstawienia z bliska i w sposób bezpośredni walki tak wielkiego znaczenia (zmagania historyczne w *Popiołach* widzimy tylko fragmentarycznie albo tylko z daleka; to samo da się powiedzieć o późniejszym *Wietrze od morza*); — nigdzie też indziej głównym bohaterem utworu Żeromskiego nie była równie wielka postać historyczna.

W wykonaniu dzieła niezmiernie szczęśliwe zastosowanie znalazła jedna z tych wrodzonych pasyj Żeromskiego, które nie zawsze sprzyjały konstrukcyjnej jednolitości jego utworów: mianowicie jego namiętność erudycyjna. Sprawia ona, jak dobrze każdemu czytelnikowi Żeromskiego wiadomo, że materie naukowe napotkane po drodze porywają jego wyobraźnię i odciągają od głównego szlaku opowieści czasem bardzo daleko: żeby przypomnieć bodaj tylko dygresję o historii węgla w *Luźniach bezdomnych*, o Wenecji w końcu I tomu *Popiołów*

i o bursztynie w *Wietrze od morza*. Tutaj pasja ta przybrała postać kornego, a zarazem twórczego pietyzmu wobec źródeł, poddając się ich sposobowi widzenia rzeczy, ich nawet tonacji stylistycznej — i wywodząc z tego poddania ogromną strukturę, jedną z najpotężniejszych, choć zarazem architektonicznie najprzejrzystszych, jakie u Żeromskiego można spotkać.

Przy obszernych rozmiarach dzieła niebezpieczeństwem, które czyhało, była jednostajność. A przecież *Duma o Hetmanie* mieni się od celowego bogactwa. Przemożna wtedy u Żeromskiego skłonność do stylu bujnego, głośno-dźwięcznego, wspaniałego doskonale się zeszła ze stylem przedstawianej epoki: zakwitającego baroku polskiego — tworząc rapsod orientально-sarmacki i rzymsko-klasyczny zarazem, rycerski i serdeczny, pełen jakiejś dotykalsności plastycznej w obrazach, a równocześnie niezwykłego — trzeba użyć wyrazu Żeromskiego: „niewysłownego” — uduchowienia: — nieprawdopodobny wprost nasz nowoczesny odpowiednik starych i bezimiennych pieśni o Rolandzie czy o Kosowym Polu.

A przecież nie jest to tylko poemat o walce bitewnej (w której przedstawieniu wybitnie artystyczne zużytkowanie znajduje między innymi i właściwy wyobraźni Żeromskiego pociąg do okrucieństwa¹⁰). Obok niej ma-

¹⁰ Ten pociąg jest jeszcze jednym rysem spokrewniającym Żeromskiego z artystami barokowymi XVII wieku, takimi jak np. Ribera albo Salvator Rosa (autor charakterystycznego *Pro-meteusza* z rzymskiej Galerii Corsini, któremu sęp wyrwa zupełnie anatomiczną wątrobę). Każdy czytelnik Żeromskiego ma w pamięci takie sceny, jak męka konia w *Rozdziółu nas kruki, wrony*, walka z wilkiem w *Popiołach*, upalanie palców w *Arymanie* albo rozsiekanie Huberta Olbromskiego w *Wiernej rzece*. Nie wszystkie jednak sceny tego rodzaju mają wystarczające uzasadnienie w logice utworu. Stąd nieraz

my tam walkę i innego porządku: walkę, jak sam ją Żeromski określił w dzienniku, o „Polskę wieczną”, która ukazana została ze wszystkimi swoimi „wiecznymi cnotami i zbrodniami”. „Widziadła snu” Hetmana upostaciowują rzeczywiście wszystkie odwieczne antynomie patriotyzmu. Jak kochać ojczyznę burząc się zarazem przeciwko złemu, które się w niej panoszy? Jak być przywiązanym do tradycji ojczystej mając świadomość strasznych grzechów przeszłości? Jak czcić całość narodu przeciwstawiając się jego większości? Najboleśniejsze sprawy dawnej Polski przesuwają się, żeby dać świadectwo zawiłości tych pytań: krzywdy ludu chłopskiego, dramat polsko-ruski, ponure bankructwo tzw. „polskich na Moskwie godów” i „szaleństwo polskie”, raz jeszcze zobrazowane w symbolicznej, jak u poetów romantycznych, sprawie Samuela Zborowskiego. A w dalszej perspektywie zarysowują się antynomie jeszcze ogólniejszego charakteru. Z najradośniejszej afirmacji życia rodzi się żądza, żeby to życie ugniatć; piękno staje się akompaniamentem gwałtu; doskonały umysł sprzymierza się z bezprawiem; jak to wyrozumieć? Pytania te padają i przybierają postać widziadeł, zatrzymują się jednak przed racjonalistycznymi rozwiązaniami, które tak zaciężyły na późniejszym *Wietrze od morza* i które siłę działania tego utworu tak umniejszają¹¹. (Bo skoro dobro i zło w świecie ludzkim

powstaje w nas to wrażenie, które Conrad formułował pisząc o *Dziejach grzechu* do Garnetta: *Often it is gratuitously ferocious*.

¹¹ Temat to jeden z tych, które w twórczości Żeromskiego powracają. Wystarczy przypomnieć np. *Godzinę*. W ostatnim okresie rozwinął go pisarz raz jeszcze w *Pomyłkach*: oddalając się od schematyzmu *Wiatru od morza* i stając na nowo wobec sprawy zawiłości życia i zabijania jak wobec tajemnicy, której

zostaje, jak właśnie w *Wietrze od morza*, zrównane z dobrem i złem w pozostałej przyrodzie, szczupak pożerający płotkę i rybitwa pożerająca szczupaka rozgrzeszają zarówno Kaszubów, którzy męczą niedźwiedzia w samobitni, jak i Krzyżaków, którzy Kaszubów wyrzynają. Trudno też przy takim postawieniu sprawy uwierzyć w zarysowaną na końcu sąsiedzką zgodę dwu narodów i pocieszyć się nieoczekiwanie figlarnym wyprawieniem diabła do... Anglii.)

Żadne inne dzieło Żeromskiego nie sięga w wyższe regiony; w żadnym też innym poezja wielkości i bohaterstwa nie przemówiła z większą siłą.

Nie jest i to dzieło bez skazy. W „Widziadłach snu” są dłużyzny („zawołanie” czarownicy, epizody Zborowskiego i Mścisławskiego); na złe w pewnych rzeczach wyszło Żeromskiemu przejęcie się Shelleyem (widoczne w nadmiernej rozlewności, w trochę drażniącym androgynizmie obrazu młodego Żółkiewskiego jako Diany i w zanadto kwiatowo-motyłowych metaforach dla „ludzi nowotnej Polski”); zdarzają się i opadnięcia w „podniosłość” typu publicystycznego. Mimo to wszystko jednak utwór ma potęgę w samym już śmiałym połączeniu tak wielu różnorodnych pierwiastków. Jest w nim cała rycersko-szlachecka tradycja dawnej Polski wysublimowana we wspaniałym artyzmie; a schodzą się z nią harmonijnie i osobliwe transpozycje motywów ze skarbcza ludowego, i sugestionujące pogłosy stylu poezji ruskiej: bylin i *Słowa o pulku Igora*. Niezmiernie ekspresyjnie ukształtowana rytmika prozy czyni z *Dumy o Hetmanie* arcytwór dźwięczności. Mamy tu (w czę-

nie może zrozumieć i którą dziecku radzi zamknąć w modlitwie, a sam zamyka w prometejskim odrzuceniu niebu przykazania danego dla ludzi.

ści wizyjnej) kilka z najsubtelniejszych u Żeromskiego obrazów natury. A ostatni ustęp „widziadeł”, kiedy stary Hetman napatrzywszy się na wiadome sobie chwały i nędze Polski widzi jej przyszłość w pokoleniu wlokącym się na Sybir i stara się przez ściśnięte gardło wykrzyknąć „Nie pozwalam”, jest jedną z prawdziwie syntetycznych scen literatury polskiej, w której wysoce samoistny poeta przyjmuje i po swojemu przekazuje historyczne dziedzictwo. Złożoność jego stosunku do tego dziedzictwa w niczym znamiennej się nie uwydatnia niż w tym właśnie włożeniu najstraszliwszego okrzyku dawnej Polski w usta najbardziej czczonego z bohaterów, w związku z najbardziej wstrząsającym obrazem z przeszłości.¹² Rozległość perspektyw przez ten moment otwartych jest jeszcze jednym z czynników ekspresji utworu.

¹² Siły tego okrzyku, naturalnie, nie osłabia okoliczność, że wcześniej już posłużył się nim u Żeromskiego Gintułt (w epizodzie z końmi Św. Marka), jeszcze wcześniej Judym (nie-szlachcic nawet!) w rozdziale „Rozdarta sosna”; a później sam Żeromski miał go rzucić, zastrzegając w ostatnim ogłoszonym utworze nietykalność „puszczy jodłowej”. Przykład ten ilustruje znamienne właściwość jego twórczości: wielokrotne wracanie do pewnych motywów, które w ten sposób tworzą jakby stały system jego symboliki. Mając jakąś niezdolność czy idiosynkrazję do opanowania technicznych środków bardziej złożonej kompozycji fabularnej, oszczędnie i konsekwentnie gospodarował raz zdobytymi wartościami tematycznymi. Ileż to razy powtarza się u niego motyw „złego spojrzenia”, „kuszenia szatana”, „Święty Boże”, wymowy mogił, wizji obłocznej i in. Z tym się wiąże zapewne i powracanie do pewnych figur (trzy pokolenia Olbromskich i Cedrów, brat Tytus z *Nawracania Judasza* identyczny z Wolskim z *Urody życia*, etc.; dantejski demon Graffiacane dał nazwę i życie nie tylko jednemu z koni Bożyszczu w *Róży*, ale i „zausznikowi a secretis” komtura Henryka von Plotzke w *Wietrze od morza*; itd.).

4. KOMEDIA O ZWYCIĘSTWIE PRZEZ KLĘSKĘ

(Żeromskiego *Uciekła mi przepióreczka...*)

Komedia *Uciekła mi przepióreczka* jest w twórczości Żeromskiego szczytem o szczególnej formacji. Już we wczesnych opowiadaniach (o których już była tu mowa z powodu *Syzyfowych prac*) osiągnął Żeromski wysoki artyzm w przedstawianiu scen dramatycznych i w dialogach, zwłaszcza kiedy dotyczyły rzeczy realnych, ze świata szlachecko-chłopskiego, rolniczo-wiejskiego. Ten artyzm jeszcze poszerzał się później: w *Popiołach* do ustępów najcieńszych, najbardziej wrażliwych się w pamięć należą rozmowy takie jak Nardzewskiego z chłopem-strzelcem w rozdziale początkowym albo Rafała i Krzysztofa z kolegami wojskowymi pod koniec tomu II: jest w nich wszystkich znakomita naturalność, są doskonale zaznaczone indywidualne właściwości stylu. W dziełach z okresu po *Popiołach* jest pod tym względem mniej dobrze; wprawdzie i w nich zdarzają się dialogi świetne (charakterystyczne przykłady zestawiał Adamczewski); ale na ogół i one ulegają ogólnemu naciskowi „stylu artystycznego”. Ten też styl (w postaci tylko trochę powściągliwszej) panuje i w pierwszych dramatach: nie tylko w *Sułkowskim* i *Róży*, ale jeszcze i w *Ponad śnieg*. Równocześnie jednak Żeromski wyzwała się spod przemocy tego stylu i w ostatnich latach życia osiąga pod tym względem niemałe zdobycze: nawet w *Wietrze od morza*, który w założeniu jest utworem poetyckim, znacznie mniej niż w dawnych utworach tego typu koturnowości i intensywnego poetyckiego słownictwa; dość w nim za to terminów technicznych i nawet sporo potocznych wyrażen współczesnych, chociaż tłem opowiadania są przecież przeważnie dawne czasy. Wysokim osiągnięciem w zakresie tego,

co można istotnie nazwać „nowym stylem” Żeromskiego, jest *Przedwiośnie*. Pierwsi czytelnicy, zelektryzowani motywami ideowymi tej książki, przeważnie nie dostrzegali, jaka to znakomita proza: coś jakby nawrót do dawnej, ale wzbogacony przecież o wiele rysów, które Żeromskiemu dało późniejsze życie i późniejsza kultura literacka; jednym z nich jest pogłębiony humor. Dziś mniej nas poruszają dyskusje o komunizmie wprowadzone do tej powieści; tym więcej możemy się lubować jej stylem, ściślej: stylem niektórych jej części: zwłaszcza początkowej i pewnej części epizodu nawłockiego. (Byłoby to samo zapewne z innymi, gdyby jaśniejsza była dla nas historia pani Laury i gdyby sprawy społeczno-polityczne nie tworzyły takiego splotu z najściślej prywatną erotyką: kiedy jednak fabuła staje się niezdecydowana, to samo dzieje się naturalnie i ze stylem.) Prawdziwym natomiast triumfem w nowej prozie jest *Przepióreczka* — cała utrzymana w języku prostym, powszednim, spod rygoru jednolitego kolorytu nigdzie nie wyłamany.¹³

Przepióreczka wytrzymała nie tylko próbę czytelnictwa, ale (jedyna ze wszystkich sztuk Żeromskiego) i kilkakrotną próbę sceny. Po latach to i owo, trzeba przyznać, wygląda w niej już trochę historycznie i bez mała wymaga komentarza. Pomijając drobiazgi, w rodzaju owych „dolarów i funtów”, które w czasie pre-

¹³ P. Maria Dąbrowska kończy wspomniany już swój artykuł w „Wiadomościach Literackich”, nr 648, przyznaniem Żeromskiemu „największego w polskiej prozie geniuszu pisarskiego”. Słowa takie są rodzajem wyzwania, które domaga się akcesu lub sprzeciwu. Zdanie p. Dąbrowskiej ma, naturalnie, wielką wagę; myślę jednak, że wielu jest takich jak ja, którzy, wbrew niemu, acz miłują Żeromskiego, „największy w polskiej prozie geniusz pisarski” widzą zawsze w Słowackim.

miery sztuki wymieniało się z takim specjalnym akcentem; pomijając darowizny starych gmachów, które dziś nie tak dziwią, zwłaszcza jeśli od tych gmachów trzeba opłacać podatki; mniej trochę jesteśmy dzisiaj skłonni do wzruszania się regionalizmem, który jest o tyle lat starszy, a nie okazał się takim skutecznym środkiem na niedomagania społeczne i kulturalne, jakim się wówczas wydawał entuzjastom. Toteż I akt jest dziś bledszy; ekspozycja, aż poza ten akt rozciągnięta, trochę nam się dłuży. Autor jednak okazuje się mistrzem dialogu, więc powoli dajemy się ogarnąć nastrojowi, który jest nastrojem jakiejś społeczno-naukowej groteski, podobnej trochę do tych, które mamy w komediach Juliusza Romainsa, *Knocku* czy *Profesorze Le Trouhadec*, z tą różnicą, że panuje w niej nie satyryczna ironia, ale humorystyczna pogoda.

Z drugim aktem dopiero ten nastrój szybko się zmienia — w miarę tego jak rozwija się przed nami dramat, który, jeślibyśmy się znów mieli oglądać za analogiami w innych literaturach, mógłby być określony jako odwrotność dramatu z *Rozkoszy uczciwości* Pirandella (bo gdy tam bohater zjawia się jako rozbitek życiowy wciągnięty do gry, w której przypada mu rola wyglądająca dla wszystkich na poniżającą, a dzięki nieustępliwemu rygoryzmowi etycznemu kończy sztukę jako triumfator: tutaj bohater zjawia się jako triumfator, a nieustępliwy rygoryzm jego „obyczajów” każe mu podjąć grę, w której obiera sobie rolę poniżającą i kończy sztukę jako rozbitek życiowy; gdy tam wynikiem gry zdobycie miłości, tutaj utrata). Sztuka Pirandella, arcydzieło tego pisarza, pozbawiona tak uprzykrzonej w innych jego rzeczach kazuistyki relatywistycznej, ma nierównie bardziej zwartą strukturę (mimo znacznego udziału rezererstwa filozoficznego), dramatyczne konieczności sy-

tuacyj zarysowują się w niej bardziej przekonywająco, intryga jej jest przejrzystsza (acz ma nie mniej niż u Żeromskiego sztuczności); postaci zarysowują się mocniej dzięki temu, że są (metodą klasyczną) wyposażone w rysy ostre a nieliczne. Żeromski jest więcej realistą. Postaci jego są bardziej cieniowane: od razu np. poznajemy humor Przełęckiego, lekką afektację Smugoniowej itd. Charakterystyczny dialog i wyraźnie występujące tło obyczajowe to jeszcze dwa dalsze czynniki, które uprawniałyby do nazwania *Przepióreczki* sztuką realistyczną. Stopień jej realizmu w porównaniu ze sztuką Pirandella może się wydawać znaczny; w istocie i on zamyka się w granicach pewnego konwenansu scenicznego. A od rodzaju przyjętego konwenansu zależy w dużej mierze i charakter logiki dramatycznej utworu.¹⁴

¹⁴ Wskazując na analogie utworu Żeromskiego z dziełami innych autorów, chciałem uzyskać materiał do porównania, które pomaga do uwydatnienia indywidualnych właściwości pisarza, a zarazem uprzytomnia jego związek z epoką. Pisząc o *Przepióreczce* dawniej (w szkicu włączonym później do zbioru *Dziś i wczoraj*) porównywałem ją z zupełnie innymi utworami. Ani wtedy, ani teraz nie zamierzałem podsuwać myśli, że z tej czy owej rzeczy cudzej Żeromski mógł zaczerpnąć jakiś pomysł. Nie chodzi mi o to nawet, czy Żeromski utwory te znał. W stosunku do jednego ze wspomnianych, *Knocka*, było to nawet niemożliwością, bo był on drukowany dopiero w styczniu 1925, tj. równocześnie z *Przepióreczką*. Inne mógł znać, bo to rzeczy wcześniejsze (sztuka Pirandella *Il Piacere dell'Onestà* wyszła w r. 1918, a w 1923 była drukowana po francusku w „La Petite Illustration Théâtrale” w związku z przedstawieniem w „Atelier” Dullina), ale o to mniejsza. Przypisek ten wydał mi się potrzebny, bo, niestety, w odniesieniu do dzieł Żeromskiego szczególnie się rozpowszechnił typ rozważań genetycznych nie opartych o dostateczną rozważę. Zawodzą w tej dziedzinie nawet krytycy skądinąd bardzo subtelni. Tak np. Eleuter [Jarosław Iwaszkiewicz (przyp. red.)] (w „Wiadomościach Literackich” nr 663) wyraził mniemanie, że w myślach bohaterki *Dwóch biegu-*

Trzeba pamiętać o tym, kiedy się stawia pytania co do motywów akcji *Przełęckiego*. Na rzecz czego *Przełęcki* się poświęca? Czemu rezygnuje ze szczęścia osobistego w miłości? Z tekstu sztuki nie wynika, żeby dla niego istniały sankcje sakramentalne małżeństwa. Trudno też przypuścić, żeby jakieś większe znaczenie mogły mieć dla niego względy towarzysko-społeczne, o których napomyka (przedstawiając wrażenie, jakie by

nów *Orzeszkowej* „należy szukać źródła natchnień *Żeromskiego* przy tworzeniu ostatniej sceny *Ludzi bezdomnych*”. Otóż w *Dwóch biegunach* zakochani rozchodzą się z powodu ogromnych („biegunowych”) różnic w ustosunkowaniu się do swego społeczeństwa; w *Ludziach bezdomnych* rozchodzą się, choć nic ich nie różni. Jakiegokolwiek by więc mogły być podobieństwa w szczegółach, ta zasadnicza odmiennność jest bardziej uderzająca. K. W. Zawodziński znowu, nawiązując do artykułu Eleutera (w tychże „Wiadomościach Literackich”, nr 666), ukazuje na „zbieżność”, jego zdaniem, „zdumiewającą” pomiędzy tymże zakończeniem *Ludzi bezdomnych* a zakończeniem powieści *Fogazzara Daniele Cortis*. Otóż, wedle własnego streszczenia Zawodzińskiego, w utworze włoskim kochankowie rozstają się dlatego, że ona jest cudzą żoną, a on szczerze wierzącym katolikiem, gardzącym podwójną etyką; w *Ludziach bezdomnych* kochankowie rozstają się, choć jak wiadomo, żadnych tego rodzaju przeszkód w miłości ich nie ma. Do czegoż sprowadza się „zdumiewająca” zbieżność? Oto i bohater *Fogazzara*, jak *Judym*, po dramatycznej decyzji leżał na trawie pod samotnym drzewem i „ile czasu przebiegło mu tak, nie wiedział nigdy”. Owszem, to podobne. Ale, jeśli się mogło tak zdarzyć, że pewien rzeźnik francuski w drugiej połowie XIX wieku odkrył krążenie krwi i dopiero później dowiedział się, że było ono już dawniej odkryte (o czym pisze *Jean Paulhan* w „La Nouvelle Revue Française” 1936, t. XLVII, s. 180), czy byłoby zbyt ryzykowną hipotezą przypuścić, że *Żeromski* mógł położyć swego bohatera na trawie (i pod drzewem) z całkowicie własnej pomysłowości? Nb. dramatyczne rozstania kochanków są znane od czasów *Abrahama* i *Agary* i u samego *Żeromskiego* można ich wiele naliczyć.

wywołał rozwód na kursie regionalnym). Motywem głównym jest, że Przełęcki nie chce cudzej krzywdy i krzywdę taką uważałby za plamę nie tylko na swoim honorze, ale i na swoim dziele społecznym. Chodzi o Smugonia; przecież po rozmowie z nim dopiero Przełęcki decyduje się na plan, który wykona w ostatnim akcie. Czymże go Smugon sobie zjednał? Czym mu się wydał godnym poświęcenia? Zapewne, po części swoją prostą uczciwością i rzetelną pracą, nade wszystko przecież jednym: głęboką miłością do dziecka. Jak tyle innych utworów Żeromskiego, i ta sztuka jest hołdem poetyckim dla potęgi uczuć rodzicielskich. Bo zważmy, że i w wykonaniu swojego planu Przełęcki do tych uczuć przede wszystkim się odwołuje: przecież zniechęca Smugoniową do siebie głównie przez zastraszenie jej koniecznością rozstania się z dzieckiem.

To uzasadnienie rezygnacji Przełęckiego. Dlaczego jednak przybiera ona taką przykrą postać? Czemu takie poniżenie, takie bez mała przekreślenie się życiowe? Czy nie mógł — ciągle pytają krytycy — znaleźć innego wyjścia? Czyż nie przyszło mu do głowy, że popełnia „grzech przeciwko sobie” tak kalecząc się moralnie bez winy? Przełęcki jednak nie czuje się bez winy. Trzeba wejść w świat Żeromskiego, w który sama sztuka atmosferą swoją wciąga, a zobaczy się to wyraźnie.

Rzadko kto przedstawiał miłość z takim, jak Żeromski, upojeniem i taką sugestią uroku zmysłowego i duchowego, rzadko przez kogo była ona ukazywana z taką siłą żywiołowego działania na wewnątrz i na zewnątrz, rzadko czyją twórczość można by tak, jak jego, zilustrować samymi scenami miłosnymi; a przecież ta potęga miłości zawsze jest u niego groźna i zarazem zagrożona: albo sama coś niszczy wysoce cennego, albo sama

niszczeje. Jakże kruche i przelotne jest szczęście kochanków w *Popiołach*, *Walgierzu*, *Dziejach grzechu*, *Urodzie życia*, *Wiernej rzece*, *Walce z szatanem*, *Ponad śnieg*, *Pavoncellu*, *Wietrze od morza*, *Przedwiośniu*; jak w większości wypadków widoki jego na dalszą przyszłość są beznadziejne; jak często miłość sama się rozkłada lub zabija pod wpływem czynników zewnętrznych albo kolizji z innymi uczuciami. Po ileż to razy też już tak się w twórczości Żeromskiego wydarzało, że od miłości uciekano: tak było w *Mogile*, *Tabu*, *Pokusie*, *Legendzie o bracie leśnym*, *Szyzyfowych pracach*, *Ludziach bezdomnych*, tak w *Róży*, *Sułkowskim*.

Przełęcki igrał z niebezpieczeństwem miłości, lekceważył „kuszenie szatana”, i odczuwa to jako swoją winę; jej wyrównanie jest późne, i dlatego kosztowne: bo w sferze tragicznej (a w nią wstępujemy) równowagę przywraca się tylko drogą wielkiej utraty, zwycięstwo osiąga się przez klęskę. Rzeczą krzepiącą jest, że zwyciężają wysokie motywy: ukorzenie się przed świętością cudzych uczuć ojcowskich, górne rozumienie ideału społecznego, powaga obywatelska wreszcie (bo przecie profesorów z kursu regionalnego obraża Przełęcki lekceważeniem zapału nauczycielskiego i głupimi żartami na temat ministra). Ten triumf rzeczy wysokich wetuje w wielkiej mierze i łagodzi w naszym wrażeniu upokarzającą ofiarę Przełęckiego; przywraca nawet pewną — przez cierpienie przefiltrowaną — radość.

Mimo też pewne niedociągnięcia faktury trzeba powiedzieć, że w utworze tym szczególnie przejrzysty i harmonijny wyraz znalazł przebiegający przez całą twórczość Żeromskiego motyw żelaznej woli wyrastającej z gorącej afirmacji życia — rozumnej, a gotowej do walki i poświęceń. Czyni to ten utwór podwójnie cennym: nie tylko ze względu na jego własną artystyczną

wartość, ale i ze względu na jego symboliczność w działalności pisarskiej Żeromskiego.

A i ta druga okoliczność nie może być dla nas obojętna. W dorobku Żeromskiego możemy wyróżnić rzeczy dwojakie: jedne są wewnętrznie zestrojone w całości artystyczne (i o tych tu głównie była mowa), inne nie są zestrojone w taki sposób. Ale czytać przecie będziemy zarówno pierwsze, jak drugie. Tylko niejednako: pierwsze jako utwory samoistne, które możemy porównywać z innymi utworami literatury świata; drugie — jako rodzaj tego, co Norwid nazywa „pamiętnikiem artysty”, choćbyśmy nieraz musieli przyznać, posługując się znowu słowami Norwida, że pamiętnik ten czasami „bywa omylon”. Tym cenniejsze są te utwory, w których to, co najbardziej pamiętnikowo powrotne, wyraża się w sposób artystycznie najbardziej samostarczalny.

RYTMIKA PROZY ŻEROMSKIEGO

1. WSTĘP

Kazimierz Wóycicki pisał w r. 1912 o Żeromskim: „...z dzieł jego bije w nieprzebranej pełni urzekająca muzyka słowa”. Podobnych uwag nie brak było i u innych krytyków. Czyniono i próby charakteryzowania tej „muzyki”. Pomijam oczywiste iluzje (jak np. dopatrywanie się umyślnego doboru samogłosek czy spółgłosek, odpowiedniego do nastroju danego ustępu, oparte na wierze w istnienie jakichś jakości uczuciowych związanych z poszczególnymi brzmieniami języka). Pomijam określenia czysto metaforyczne (Matuszewskiego: „jak te zdania [...] drżą i falują nerwowo”; Wóycickiego: „stronice *Popiołów* to całe symfonie językowe”; itp.). Nie brakowało określeń bardziej rzeczowych. Właściwością ich jednak prawie ogólną było, że doszukiwały się w prozie Żeromskiego od razu całego mnóstwa różnych pierwiastków „muzycznych” (nie tylko więc rytmu, ale melodyki, swoistego tempa, dynamiki, typów ekspresyjnych, onomatopei itd.), mieszając to, co w tekście pisarza jest immanentne, z tym, co — z większym lub mniejszym stopniem konieczności — może się ujawnić dopiero przy jego recytacyjnej interpretacji. Znamienna była rada Wóycickiego, aby do analizy odrębności formy dźwiękowej pewnych ustępów przygotowywać się przez „parokrotne głośne od-

czytanie, a jeszcze lepiej wypowiedzenie z pamięci tych urywków". W wiele zaś jeszcze lat później podobną radę dawał Adamczewski („p o s ł u c h a j m y tego [...], jak się muzyki słucha"). Otóż takie traktowanie prozy pisarskiej zdarza się tylko wyjątkowo, proza zaś Żeromskiego posiada pewne właściwości „muzyczne”, które w całej pełni nam się udzielają, choć ją tylko czytamy po cichu. Właściwości te są różne, prawie wszystkie jednak dadzą się określić jednym wyrazem: rytmika.

O rytmice Żeromskiego nieraz pisano. Ci jednak, którzy czynili spostrzeżenia z tego zakresu, zadowalali się zazwyczaj albo impresjami, albo zademonstrowaniem pewnej liczby luźnych przykładów, które poddawali mniej lub więcej szczegółowej analizie według takich lub innych, przygodnie dobranych zasad. Brakowało uściśleń i rozróżnień; stąd też trudno było i o generalizacje. Rytmika u Żeromskiego jest czymś tak znaczącym i obfitym, że pełne jej zobrazowanie wymagałoby studium obszerniejszego i bardziej wnikającego w indywidualny charakter poszczególnych utworów. Tutaj chodzi tylko o zarysy najogólniejsze, tj. o wyróżnienie kilku głównych typów rytmiki, uwydatnienie ich odrębności i wskazanie, jak one się rozmaicie do siebie ustosunkowują. Właściwa ocena znaczenia poszczególnych zjawisk wymagałaby wielu zestawień porównawczych, które mogę tylko przekazać przyszości.

2. INSTYNKT I ARTYZM

Kiedy mówimy o rytmie prozy, możemy mieć na myśli sprawy dwojakie. Możemy myśleć o rytmice instynktowej, a możemy także myśleć o świadomym

stosowaniu pewnych rodzajów rytmiki dla celów artystycznych. W odniesieniu do Żeromskiego stawia zagadnienie tej różnicy Adamczewski, mówiąc o środkach dźwiękowych „użytych z biegłością przedziwnie niezawodną (choć może raczej na pół świadomie instynktem podszeptniętą niż odważoną celowo)”. Rozróżnienie to jest bardzo istotne, i wszelkie rozważania na tematy takie jak niniejszy muszą je mieć na uwadze.

Rytm, jak dziś powszechnie wiadomo, jest jedną z zasad działających we wszelkim życiu, w szczególności zaś w życiu ludzkim. Przejawia się on w całym naszym organizmie, przenika nasze uczucia i namiętności, udziela się naszym czynnościom, z których nieostatnią jest mowa. Toteż każdy z nas, pisząc czy mówiąc, w pewnej — większej lub mniejszej — mierze ulega działaniu instynktu rytmicznego. Wiedzieli o tym dobrze już starożytni. Arystoteles pisał (*Rhet.* III. 8. 1), że proza nie jest czymś metrycznym (*ἔμμετρον*), ale też i nie jest czymś arytmicznym (*ἀριθμητικόν*), Cycero zaś przekazał nam (*Orator* XVII. 57) pięknie sformułowaną uwagę: *est autem [...] in dicendo quidam cantus obscurior*.

Owo działanie instynktu rytmicznego, znajome każdemu, co — z nie zawsze świadomej przyczyny — kreślił swoje zdania i przestawiał w nich wyrazy, da się stwierdzić i u wielce znakomitych prozaików, i to bez zagłębienia do ich brulionów. Zwróćmy uwagę na takie np. zdanie z początku *Nawracania Judasza*:

Ojca swego, Aleksandra, Ryszard Nienaski pamiętał doskonale, choć go niewiele zaznał.

Dlaczego właściwie „zaznał”? Czy może chodziło o tzw. odnowienie formuły? Ale przecież wyraz „znać” bynajmniej nie należy do tych, które „kostnieją” i ule-

gają banalizacji. O ile chodzi o stronę znaczeniową, „znał” naprawdę byłoby chyba lepsze. „Zaznał”, acz może odświeża potoczne wyrażenie, wnosi przecież zarazem do niego coś dziwnego. Naturalnie, o przyczynie, dla której Żeromski ten wyraz wybrał, nie wiemy na pewno, ale mamy wszelkie podstawy, by dopatrywać się jej w poczuciu rytmicznym. Zastąpmy „zaznał” przez „znał”, a zdanie będzie znacznie „gorzej brzmiało”. Rzecz może stanie się jaśniejsza, jeśli sobie wykreślimy schemat zgłoskowy tego zdania (posługując się dla prostoty rzeczy systemem tradycyjnym, tj. oznaczając zgłoskę akcentowaną jako ┘, nieakcentowane zaś jako ◡ i dzieląc zdanie na odcinki takie, na jakie je dzieli interpunkcja):

┘ ◡ ┘ ◡
 ◡ ◡ ┘ ◡
┘ ◡ ◡ ┘ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡
┘ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡

Łatwo zauważyć, że powtarzają się tu trojaki grupy sylab, które znowu najprościej chyba będzie nazwać, posługując się tradycyjną nomenklaturą, adoptowaną z prozodycznego systemu starożytności klasycznej; a więc: trocheje (┘◡), amfibrachy (◡┘◡) i pirrychy (◡◡). Te ostatnie zresztą występują w schemacie jako wynik pewnego uproszczenia, mianowicie uznania, że pierwsze zgłoski wyrazów 4-zgłoskowych („Aleksandra”, „doskonale”) są zwykłymi zgłoskami nieakcentowanymi; w istocie stanowią one typ pośredni: będąc słabsze od akcentowanych, są przecie silniejsze od innych (Tytus Benni oznaczał w przybliżeniu siłę poszczególnych zgłoszek w wyrazie czterozgłoskowym jako 3. 1. 4. 2, a w pięcioletnim: 3. 1. 1. 4. 2), a przy tym posiadają tę właściwość, że jeśli kontekst narzuca pewną ryt-

miczną emfazę, mogą się jeszcze wzmacniać, czasem aż do równi z tymi, które dźwigają akcent główny; przykładów dość choćby w Mickiewiczowskim heksametrze: „poglądają ku Prusom”, „z powiazanymi rękami” itp. W każdym razie, jeśli sobie oznaczymy każdą z wyżej wspomnianych grup odpowiednią literą¹, przekonamy się, że mamy tu tylko te grupy, a żadnych innych:

t t
p t
t a a p t
t a t

Zmiana „zaznał” na „znał” nadałaby ostatniemu wyrażeniu postać *t j j*, i to właśnie „zepsułoby” rytm zdania.

Inny przykład przytacza Adamczewski:

...wszystek zamieniał się w westchnienie, w jęk modlitewny i, jako proch, leżał u stopy Boga. (*Charitas*)

„U stopy”, nie „u stóp”, jak mówi się potocznie. Tu już znacznie bardziej niż w poprzednim przykładzie prawdopodobna jest intencja „odmłodzenia zwrotu po-

¹ Mianowicie: *t* (=trochej), *a* (=amfibrach), *p* (=pirrych). W dalszym ciągu przydadzą się jeszcze znaki: *d* (=daktyl: $\underline{\text{L}} \cup \cup$), *j* (=jamb: $\cup \underline{\text{L}}$), *an* (=anapest: $\cup \cup \underline{\text{L}}$), *k* (=kretyk: $\underline{\text{L}} \cup \underline{\text{L}}$). Oczywiście, zarówno same te nazwy, jak i wyodrębnianie odpowiadających im grup zgłoskowych ma znaczenie wyłącznie pomocniczo-praktyczne. Gdyby ktoś np. twierdził, że „Ryszard Nienaski” to nie jest *ta*, ale *dt*, nic by nie można mieć przeciwko temu, gdyż obydwie te formuły oznaczają jeden układ: $\underline{\text{L}} \cup \cup \underline{\text{L}} \cup$. Jeżeli wolę pierwszą, to znowu ze względów praktycznych, ile że bardziej odpowiada ona podziałowi na wyrazy (choć odrębnymi wyrazami rzadko mówimy). Wygodniej po prostu jest przyjąć, że „Ryszard Nienaski” to jest *ta*, gdyż „Nienaski Ryszard” wyrazi się w tych samych znakach, tylko przestawionych: *a t*.

spolitego”, jakie istotnie widzi tu Adamczewski; ale i on dopuszcza możliwość, że „tę niezwykłą formę [tj. liczbę pojedynczą zamiast mnogiej] spowodowała tu wyłącznie potrzeba rytmiczna zdania”. Istotnie, zdanie z liczbą mnogą znacznie mniej by zadowalało nasze poczucie rytmiczne. Wyznamy sobie schemat zdania:

t a p t

t a

j j

t a t

I tu, jak w przykładzie poprzednim, przeważają grupy *t i a*; odmienność stanowią dwa jamby („i jako proch”), o których wszelako nikt nie powie, że wnoszą jakiś czynnik dźwiękowo negatywny. Zamieńmy jednak „u stopy” na „u stóp” (tj. końcowe *t a t* na *t j t*), a rytm się „psuje”. Czyli że: co innego jest jamb (nb. parzysty) w wyrażeniu składniowo wyodrębnionym i oddległym od spadku zdania, a co innego jamb w spadku samym (jak w przykładzie pierwszym) lub w jego pobliżu (jak tutaj).

Przykładów podobnych, ilustrujących poczucie rytmiczne Żeromskiego, można by przytoczyć wielkie mnóstwo. Każdy też, kto zna jego prozę, choćby się nad jej rytmiką nie zastanawiał, ma przekonanie, że pewne typy zdań nie mogłyby wyjść spod jego pióra. Nie napisałby więc przypuszczalnie Żeromski, jak napisał Wł. Arcimowicz (*C. K. Norwid*, s. 3):

Przełom taki nie mógł przyjść bez przygotowania — musiało ono odbyć się w okresie warszawskim.

Wedle wszelkiego prawdopodobieństwa, u Żeromskiego, gdyby miał użyć tych samych wyrazów, mielibyśmy zamiast wyrażenia podkreślonego raczej: „musiało ono się odbyć” (tj. *a t a* zamiast *a t d*).

Trudno też sobie u Żeromskiego wyobrazić takie zdanie, jak to, które znajdujemy we *Wstępie do badań nad dziełem literackim* Kridla (s. 9):

Musi się [rozprawa ta] przeto ograniczyć do rzeczy najważniejszych, do [...] wprowadzenia w cały las trudnych i skomplikowanych problemów do ułatwienia orientacji w nich.

Przypuszczalnie końcowe wyrażenie (podkreślone) brzmiałoby u niego, przy pozostawieniu tych samych wyrazów: „i do ułatwienia w nich orientacji” (tj. *t p t t a* zamiast *t p t p k*).

3. RYTMIKA OKSYTONÓW

Omówione wyżej drobne przykłady, w których wedle wszelkiego prawdopodobieństwa mamy do czynienia z rytmem nieświadomym, otwierają nam perspektywy na cały jeden dział rytmiki artystycznej Żeromskiego.

Otwórzmy któryś z tych jego utworów, które są zupełnie oczywiście dziełami świadomej sztuki rytmicznej, np. *Dumą o Hetmanie* albo *Walgierza*, albo opis koncertu Farfarella w *Róży*, a przekonamy się, że i w nich przeważającą część tkaniny dźwiękowej stanowią grupy amfibrachiczne, trocheiczne i pirrychiczne (ułatwia to naturalnie charakter materiału językowego polskiego, aczkolwiek nie bez czujności ze strony pisarza). Pojawiają się jednak i grupy jambiczne (lub inne o charakterze oksytonicznym). Transponuję tu dla przykładu początkowe dwa ustępy *Walgierza* na poprzednio omówiony system znaków, pozostawiając w pełnym brzmieniu jedynie wyrażenia jambiczne (w klamrach tylko dodając jeszcze wyjątkowo pewne krótkie wyrażenia niezbędne dla zaokrąglenia sensu). Rozczłonkowa-

nie idzie, jak i w przykładach z poprzedniego rozdziału, za interpunkcją:²

[1] a a t,
 a a t a a t a, —
 a a a.
 a a t,
 a a a t.
 t a *szkarłatny namiot swój*.
 t t t t a,
 a t a.
 t a a a a a a a,
 t a a.
 a t t t.
 t a a a.
 t *najemnych gości tłum*.
 p t p t, t p t,
 a t p t *swój ród a t a*.

[2] p t a t [rozparł] się król.
 t a a *obleka jego tron a a a*.
 p t t a *ma król wiciądze swe*,
 a t.
 t [cieszy] się król.

² Dla wygody czytelnika podajemy pełny tekst omawianego fragmentu *Walgierza*:

„[1] Na progu wyniosłym morza, / gdzie sosny rumiane cień błękitnawy na jasne piaski rzucają / — oparły się wozy królewskie. / Ustały zgonione konie, / zarznęły się w piasku skrzypiące koła. / Każe król rozbić szkarłatny namiot swój. / Zwisła ciężka, złota frędzla zasłony, / na wiotki piasek opadła. / A przed zasłoną, na żerdzi głęboko wkopanej szeleści plemienna stacja, / królów wojenny proporzec. / Czterdzieści wnet stanęło stołów. / Siadła pospół drużyna bojowa. / Siadł i najemnych gości tłum: / Pieczeniagi i Waregi, Czechy i Morawy, / za złoto żołdu zdradzające swój ród Nemety, Sasy, Bawary.

[2] Na siedzisku wyniosłym rozparł się król. / Szkarłat rodowy Piastowski obleka jego tron i ziemię szeroko — daleko. / Po prawicy i po lewicy ma król wiciądze swe, / ojczyce ziemi. / Cieszy się król.” (Przyp. red.)

W porównaniu z poprzednio rozważanym krótkim ustępem z *Charitas* zauważamy tu coś nowego. Tam jamby utrzymywały się w równowadze rytmicznej przez to, że, po pierwsze, występowały jako para; po drugie, uwydatniały w całości zdania wyrażenie składniowe odrębne („i jako proch”), a dość odległe od zakończenia. Tu przeważnie mamy też grupy liczące po kilka jambów, acz są i jamby pojedyncze („swoj ród”, „się król” dwukrotnie); łatwo wszelako dostrzec, że występują one przeważnie (acz nie wyłącznie) tam, gdzie zdanie się kończy. Jeszcze zaś bardziej uderzającą właściwością tych grup jest ich powrotność. Element, który niszczy rytm w pewnym toku, może się w tym samym toku stać czynnikiem nowej rytmiczności, jeżeli się powtarza. Jeden jamb w toku trocheiczno-pirrychiczno-amfibrachicznym jest potknięciem. Taki sam jamb, powracający dostatecznie często, żebyśmy powrotność jego mogli odczuć, jest wzbogaceniem rytmu. Nie są do tego konieczne równomierne odstępy. Rytm (że powołam się na jedną z najlepszych, jakie znam, definicyj, P. Verriera) „powstaje w czasie lub przestrzeni przez powtarzanie się pewnych jednostek, które ucho lub oko odczuwa jako jednakowe”. Można już mówić o rytmiczności w prozie, na którą składają się amfibrachy, trocheje i pirrychy, choćby w ich ugrupowaniu nie było ściślejszej regularności; jawniejszą, dobitniejszą staje się rytmiczność, gdy w toku trocheiczno-pirrychiczno-amfibrachicznym przewijają się zaczynają jamby czy inne grupy oksytoniczne. Tak właśnie jest w *Walgierzu*, i to nie tylko w początkowych ustępach. Oto jeszcze inne grupy oksytoniczne z pierwszych kilku stronic utworu:

Krzyczy mu w ląd i morze drużyna wieczną cześć
.... [morze] chluszcze bryzgami fal.

dopadł zbiega w przedśionku, ale zwinny chłopak, rozjuszony jak ranny dzik, zwałił go z nóg jednym ciosem w skroń”), i w przygodzie z wilkami („Polotny skok Baški zmienił się w cudny bieg”; Rafał „słyszał.... kłańcanie jak gdyby zgłodniałych psów”; „....uczuł wszczepione w siebie pazury i kły”; „wilk rozwarł pysk, wygiął się jak naciągnięty łuk”; itd.), i w „Potyczce” („znowu złoto żółty błysk”; „....tchu aż brak”; „Nabijają co tchu broń... Tchu brak!”; „....w ciepły dół”; „....pełna gęba krwi”; „....przeraźliwa myśl” itd.), i w epizodzie z donzellą (Cedro „patrzył na nią błądzący jak trup”; „Usta rozpadły się chwytając szybkie dechy”; „Stała przed nim blada, zbiegała jak śnieg” etc.), i w wędrówce odłączonego od pułku Cedry („Za górami”), i w mnóstwie innych ustępów. Jako środek artystyczny rytm tego typu nabiera rozmaitego charakteru w związku z mniejszą lub większą długością szeregów jambicznych (czy, rzadziej, anapestycznych), w związku z mniejszą lub większą częstotliwością ich występowania, w związku wreszcie z przeplataniem ustępów prozy dobitnie rytmizowanej krótszymi lub dłuższymi ustępami prozy innego rodzaju. Zawsze jednak grupy oksytoniczne są czymś rzadszym w tkaninie zgłoskowej (w której przeważają trocheje i amfibrachy); zawsze też dźwigają one na sobie mocne akcenty zdaniowe (acz mocnych akcentów nie brak także i na innych grupach). Naturalnie, na charakter działania rytmu wpływa także jego złączenie z taką lub inną materią treściową. W przykładach dotychczasowych mieliśmy grupy oksytoniczne zastosowane do przedstawienia dramatycznej akcji lub epickiego patosu. Bywają one jednak łączone i z innymi treściami: bo, jak żaden inny, tak i ten typ rytmiki nie ma jakiejś specjalnej barwy

uczuciowej, która by jego użycie ograniczała tylko do materij pewnego rodzaju. Rytm więc powtarzających się grup oksytonicznych spotykamy i w przedstawieniu ponurej historii ostatniego poranka opowieści w *Wiernej rzece* („Lecz oto boża dłoń”, „zarys olch”, „na wyniosłych pniach” itd.), i w lirycznym czysto ustępie o błękitnym kwiecie w *Urodzie życia*. Ustęp ten przytaczam w postaci graficznej, która dokładnie okazuje, jak grupy oksytoniczne sobie tu odpowiadają.

A wpośród nich stał
wysmukły, przecudny błękitny kwiat,
i jak wyniosły wieszcz,
dumał nad tym poziomym światem,
a sam jeden zań stał.
Czasami wszystek świat łąki zacichał.
Ustawał wszelki w niej głos i ruch,
zamierał ostatni powiew
i tylko jedno jedyne błękitne kwiecie czuj-duch
patrzyło z ziemi w niebiosy.

Występowanie oksytonów (przeważnie jambów, w jednym tylko wyrażeniu anapestów) jest tu nie tylko częstsze, ale i bardziej regularne niż w przykładach przytoczonych poprzednio. O tyle też bardziej od nich ustęp ten jest podobny do wiersza.

4. RYTMIKA ODCINKÓW RÓWNEJ DŁUGOŚCI

Rytmika grup oksytonicznych jest najłatwiej uchwytna, jest ona jednak tylko gatunkiem znacznie rozleglejszego rodzaju. Bo także i inne grupy zgłosek i ich układy nieraz się w prozie Żeromskiego powtarzają, w podobny do tamtych sposób przyczyniając się do jej rytmiczności. Od czasu do czasu spotykamy się

w jego utworach z takim np. powrotem identycznego zupełnie układu zgłosek w bezpośrednim sąsiedztwie, jak np. (w *Dziejach grzechu*):

Darmoś się silił, Artysto,
drogi, kochany człowieku,

co w systemie znaków stosowanych do poprzednich przykładów wyraża się jako:

t a a

t a a

Częściej niż w powieściach zdarzają się takie układy w utworach o charakterze poematów prozą. Oto przykład z roz. II *Walgierza* (wszędzie już tu stosuję formy graficzne, unaoczniające zjawiska, o które mi chodzi):

Aż oto słyszy	(a t)
błękitnej ważki	(a t)
tajny —	(t)
tajny,	(t)
do duszy	(a)
mówiący	(a)
szept	(<u>—</u>)

Przykładów takich można by sporo zebrać. Nie należą one wszelako do najczęstszych. Jak wiadomo, nawet do wrażenia metryczności w polszczyźnie takie zupełnie dokładne powtarzanie się układu zgłosek akcentowanych i nieakcentowanych nie jest konieczne i wiersze typu „Wesoło żeglujmy, wesoło” wcale nie należą do najczęstszych. W ogromnej większości wypadków metr polski zasadza się na powrotności tylko układu pewnej liczby zgłosek z jednym lub kilku (co zależy od długości układu) stałymi akcentami. Wysoką też regularność rytmiczną wyczuwamy w dwu grupach ośmio- i dwu grupach pięciozgłoskowych, które się przeplatają w zakończeniu rozdziału „Szlak cesarski” w *Popiołach*:

Rzucił go nago	(5 zgł.)
pod słońce, księżyc i gwiazdy,	(8 „)
wydał słabego	(5 „)
na hodowanie powietrzu...	(8 „)

Tak samo w czterech idących jedna za drugą grupach pięciozgóskowych w tejże powieści w rozdziale „Dworzanin”:

Do tej alei	(5 zgł.)
spływało z góry	(5 „)
światło zielone,	(5 „)
jakby do groty	(5 „)
lodowca Rodanu.	(6 „)

Tak samo w grupach siedmiozgóskowych, poświęconych (w rozdziale „Dworzanin”) wrażeniu, jakie na Rafale wywierała księżniczka („Była samym weselem”... „a biegł od niej na ludzi — smutek i udręczenie” itp.).

Jak widzimy, jako elementy rytmiczne występują u Żeromskiego odcinki prozy, które odpowiadają najpospolitszym typom wiersza (lub wyodrębniających się przez średniówkę części wiersza). Możemy tu mówić po prostu o 5-zgóskowcach, 6-zgóskowcach, 7-zgóskowcach i 8-zgóskowcach. Znajdą się i 9- i 10-zgóskowce; czyli wszystkie właściwie grupy zgłoskowe składające tradycyjny system sylabiczno-akcentowej wersyfikacji polskiej. Jeśli wrócimy raz jeszcze do *Walgierza*, przekonamy się, że istnieją tam odzewy nie tylko pomiędzy odcinkami oksytonicznymi, ale i pomiędzy większością innych. Oto pięć zdań początkowych:

Na progu wyniosłym morza,	(8)
gdzie sosny rumiane }	(6+5)
cień błękitnawy }	
na jasne piaski rzucają —	(8)
oparły się wozy królewskie.	(9)

Ustały zgonione konie,	(8)
zarznięły się w piasku }	(6+5)
skrzypiące koła.	
Kaze król rozbić	(5)
<i>szkarłatny namiot swój.</i>	
Zwisła ciężka, złota }	(6+5)
frędzla zasłony,	
na wiotki piasek opadła.	(8)
A przed zasłoną	(5)
na żerdzi głęboko wkopanej	(9)
szeleści plemienna stanica,	(9)
królów wojenny proporzec.	(8)

Tak samo jest i dalej. Układy elementów rytmu są rozmaite, ale pewne elementy stale powracają. Podobnie jest i w *Dumie o Hetmanie*. Na pierwszych już stronicach tego utworu zauważyć możemy powtarzanie się odcinków 5-zgłoskowych („mdle światło gore”, „w stronach dalekich”, „między ładami”, „wybiegł Beduin”, „Seciny wołów”, „zamki po górach”), 7-zgłoskowych („W śniadym dymie i w chmurach — ponad morzem wyrosłych”, „Niezliczona ćma kruków”, „posepnookie ludcy”, „Samos, Chios i Rodos”, „ciemny Arab pomyka”, „spod bezchmurnego nieba”, „Błyska grot włóczni Persa, — Kurda i Ormianina”), 8-zgłoskowych („jesienne słońce połyska”, „Daleki zgiełk niosą wiatry”, „Wrzask trąby zagrzmiał nad morzem”, „połysk złotego proporca”, „Równymi korpusy dążą”, „handzar gotuje do ciosu”), 9-zgłoskowych („uderzyli we wiosła galer”, „ku Bosforu dążąc cieśninie”, „Ze spiekłej skalistej pustyni”, „Ze stron, których deszcz nie nawiedza”, „ciągną szczękającą armatę”, „ściska w mściwej dłoni rusznicę, — wecuje po nocy jatagan”). 10-zgłoskowce, jak przeważnie bywa w wierszu, występują tu w postaci połączonych grup 4+6 („napęlniła szerokość niebieską”, „między Tracją i Azji wybrzeżem”, „upierzone odjagi jancza-

rów”) albo 5+5 („z suchych wąwozów puszczy libijskiej”, „z okręgów suszy wiecznie płonącej”, „w bukowych lasach serbskiej planiny”, „pławi się w zimnych nurtach Dunaju”, „Szepcąc modlitwę ku czci Allacha”, „Sto kilkadziesiąt tysięcy cięciw”). W wyodrębnianiu tych odcinków możliwe są pewne indywidualne różnice i wahania. Różnice wszelako w obrazie całości będą stąd minimalne. Uwzględniając je w sensie możliwości drobnej zmiany każdej cyfry albo *in plus*, albo *in minus*, możemy z całą już pewnością powiedzieć, że na pierwszych trzech stronicach *Dumy* (wedle pierwszego wydania) mamy ok. 8 pięciozgóskowców, ok. 12 siedmiozgóskowców, ok. 12 ośmiozgóskowców, ok. 10 dziewięciozgóskowców, ok. 9 dziesięciozgóskowców (licząc obydwa ich typy razem).

Wysoki stopień regularności tej rytmiki odpowiada szczególnie charakterowi poematów prozą; rytmika jednak analogiczna panuje także na wielkich przestrzeniach utworów takich jak *Popioły* lub *Wierna rzeka*. W dwudziestu kilku wierszach jednego z początkowych ustępów *Wiernej rzeki* (zaczynającego się od słów: „Nie słysząc już łoskotu granatów Dobrowolskiego”) możemy naliczyć 11 odcinków 8-zgóskowych, 6 odcinków 9-zgóskowych, 6 odcinków 7-zgóskowych, 6 odcinków 5-zgóskowych (że pominię inne, mniej wyraźnie występujące). Z *Popiołów* cytowałem już na początku tego rozdziału kilka przykładów drobnych. Przytoczę jeszcze jeden nieco dłuższy: opis stawu w Wygnance, kończący rozdział „Wiosna”:

Z wód jego białoniebieskich,	(8)
jak stal zsiniała od ognia,	(8)
dymiły się mgły cudnobarwne.	(9)
Pokrewne ziemi i niebu,	(8)
opuszczały wodę dla nieba,	(9)

oddzielając się od niej z żalem,	(9)
jak dusza,	(3)
kiedy rzuca własne swe ciało.	(9)
Ale nim odeszły, }	(6+4)
stały nad nią, }	
jak gdyby w modłach utopione.	(9)
Zdało się wtedy patrzącym,	(8)
że ta chwila trwać winna wiecznie,	(9)
że ona to jest wiecznością,	(8)
że taką właśnie }	(5+5)
jest nieskończoność. }	
Ale światłość }	(4+6)
z dala nadchodząca }	
pokropiła hyzopem cienie,	(9)
i na jej <i>wszechwładny znak</i>	
woda samotna }	(5+5)
została w dole, }	
a mgły porzucały jej łono.	(9)

Jak widzimy, tylko dwa odcinki tego ustępu nie mają ścisłych odpowiedników; stąd ich szczególne znaczenie jako jakby łamaczy fali rytmicznej. I one zresztą nie są bez związków rytmicznych z kontekstem. Amfibrach „jak dusza” ma odzewy wewnątrz 9-zgłoskowców, odcinkowi zaś oksytonicznemu odpowiada nieco dalej analogiczny, acz krótszy („głuchonocny sen”).

Rytmika ta w powieściach najczęściej występuje tam, gdzie jest większe nasilenie liryczne, przede wszystkim więc w tych ustępach, w których osnową jest obraz natury albo przeżycia wewnętrzne; nie brak jej jednak i w narracji.

Budzi się pytanie, odkąd to Żeromski stał się w takiej mierze rytmistą, odkąd odzewy jednakowych odcinków prozy weszły do stałego zasobu jego środków artystycznych (nie myślę naturalnie, żeby Żeromski liczył zgłoski; ale i Mickiewicz na pewno nie liczył zgłosek pisząc wiersze). Na pytanie to nie jest bynajmniej łatwo

odpowiedzieć. Zapewne, że okres rytmizacji na wielką skalę to ten okres, którego początkiem są *Popioły*. Można by się w nim z pewnym prawdopodobieństwem dopatrywać wpływu prozy Flauberta. Ale źródła rytmiczności Żeromskiego są dawniejsze i niewątpliwie własne. Jeśli do ich odkrycia potrzebne mu było jakieś natchnienie z zewnątrz, to może dostarczyła go już jakaś lektura z czasów dzieciństwa albo lat szkolnych, np. *Agaj-Han* Krasińskiego. W każdym razie nie jest rzadkością ten typ rytmiki w *Ludziach bezdomnych* (rozdział np. „W pocie czoła” kończy się dwoma 8-zgłoskowcami: o sercu, które zapaliło się „jak by w nie zleciała iskra — z płomienistego ogniska”)³, a zdarza się i we wcześniejszych utworach. Oto np. zakończenie roz. II *Szyzyfowych prac* (oznaczam w tym urywku także liczbę zgłosek w odcinkach oksytonicznych, pomieszczając przy cyfrze literę m, ustalony przez Łosia znak spadku oksytonicznego, czyli męskiego):

Z prawej i lewej strony	(7)
otwarty był widok rozległy	(9)
na dwie płaskie doliny.	(7)
<i>Tu i tam</i>	(3 m)
ciągnęły się smugami	(7)
lasy, pagórki,	(5)
wielkie białe <i>płaty pól...</i>	(7 m)
Daleko, daleko	(6)
za ostatnimi sinymi borami	(5 ÷ 6)
<i>szarzały lekkie mgły</i>	(6 m)
przesłaniając widnokrąg.	(7)
Było samo południe.	(7)
<i>Z kominów chat w ogromnych wsiach</i>	(8 m)
szły wszędzie dymy	(5)
błękitnymi słupami.	(7)

³ Inny ustęp *Ludzi bezdomnych* będzie poddany analizie m. in. i z punktu widzenia rytmiki zgłoskowej w rozdziale następnym.

Był to <i>jedyny</i> ruch	(6 m)
w tej niezmiernej przestrzeni.	(7)
Cała ona leżała	(7)
w niemym spokoju,	(5)
jak by spała.	(4)
Tylko długie pasma dymów	(4+4)
zdawały się pisać	(6)
na białych, martwych kartach polan	(9)
nikomu nie znane,	(6)
tajemnicze znaki.	(6)

Niezaprzeczone tu pokrewieństwo z cytowanymi wyżej ustępami z *Popiołów*, *Dumy* i *Walgierza*, ale niezaprzeczone i różnice. Najważniejsza z nich płynie stąd, że aczkolwiek proza ta dość wyraźnie dla ucha dzieli się na te odcinki, w jakich ją tu przepisałem (są możliwe drobne różnice odczuwania indywidualnego), przecież nie są one tak zdecydowanie jak tam wyodrębnione składniowo, a przeto rytm występuje mniej dobitnie. Ustępy przy tym o takim zrytmizowaniu (nigdy dobitniejszym) występują w *Szyzyfowych pracach* rzadko, przegradzane wielkimi blokami prozy, w której rytmu (tego typu) jako czynnika intencji artystycznej nie wyczuwamy. Nigdy też ustępy takie nie osiągają długości takiej jak w *Popiołach* (nie mówiąc już o poematach prozą, w których rytm jest jawnym czynnikiem rozmysłu artystycznego od początku do końca).

5. RYTMIKA UKŁADÓW AKCENTOWYCH

Rytmikę, o której dotychczas była mowa, można nazywać zgłoskową. Wyodrębnienie jako osobnego gatunku rytmiki oksytonów było uzasadnione, bo, jak widzieliśmy, odcinki o spadkach oksytonicznych odpowiadają sobie rytmicznie nawet przy rozmaitej długości. Wynika to stąd, że spadek oksytoniczny dźwiga na sobie

zawsze ważny akcent zdaniowy. O spadkach paroksytonicznych tego powiedzieć nie można. Badając też przytoczone dotychczas urywki z łatwością dostrzeżemy, że układy akcentów bynajmniej nie odpowiadają w nich długości odcinków i odcinków tych odzewom. W niejednym wszelako wypadku zauważymy, że układy akcentowe posiadają swoją własną regularność, która temu samemu *rhythmizomenon* nadaje wzór niezależny od wzoru ukształtowanego przez rytmikę zgłoskową i w bardzo rozmaity sposób z tamtym wzorem się zaplata. Sięgnijmy po przykład znowu do *Walgierza* (roz. III) i oznaczmy systemem przyjętym przez rytmologów francuskich po lewej stronie liczbę akcentów grupowych (chodzi tu bowiem nie o wszystkie akcenty wyrazowe, ale o te, które mają większą siłę ze względu na swoje znaczenie w grupie), a po prawej (jak poprzednio) liczbę zgłosek w każdym odcinku (wyodrębniając ponadto samogłoski w sylabach o akcencie grupowym grubym rodzajem druku):

(3)	daleko — daleko — daleko	(9)
(3)	zaszumiał górski bór.	(6 m)
(3)	Rozszedł się w puszczy jodłowej	(8)
(3)	osłuch wichrowego polotu.	(9)
(3)	Zdało się tym, co słuchali,	(12)
(3)	że głucha ziemia stęka od wielkich kroków,	(8)
(3)	gdy idzie przez bory, lasy	(8)
(3)	wezwany wicher-bóg.	(6 m)
(2)	Cięciwa jego łuku	(7)
(3)	tęskny wydaje dźwięk,	(6 m)
(2)	a kołczan pełnostrzały	(7)
(2)	szeleści nad kniejami.	(7)
(3)	Padnie na jedle, na modrzewie,	(9)
(2)	na cisy i na sosny	(7)
(2)	podmucha-szum.	(3 m)
(3)	Poda go knieja kniei.	(7)
(3)	Wzdyma się głos na górach,	(7)

- | | | |
|-----|------------------------------------|------|
| (3) | rozwija się jako chorągiew bojowa, | (12) |
| (2) | jako proporzec królewski. | (8) |

Jak widzimy, regularność w powtarzaniu się jednakowych układów akcentowych jest tu jeszcze znacznie większa od regularności w powracaniu odcinków jednakowej długości. Rytm zaś ten, układów akcentowych, jest przez Żeromskiego stosowany równie rozlegle, jak rytm zgłoskowy. Przykładów dostarczyć nam może przede wszystkim „wysoki styl” rapsodów poetyckich. Oto np. dwa zdania z *Dumy o Hetmanie* (cz. II):

Wszechświat zbudowany jest, wodzu,
z tego samego tworzywa,
z którego zbudowany
jest ten oto twój sen.

Pewny w nim i trwały
jest tylko miecza stalowego
na brusie ostrzonego cios.

Szczególnie częste jest u Żeromskiego takie właśnie szeregowanie akcentów dłuższymi (bądź ciągłymi, bądź przeplatany) seriami po dwa i po trzy. Dosyć częste również są połączenia tych grup w większe całości — po sześć lub po pięć akcentów — dające w wyniku coś podobnego do heksa- lub do pentametrów. Kto wie też, czy rozpowszechnienie się heksametru w poezji polskiej powojennej nie ma jednego z nieświadomych źródeł w prozie rytmicznej Żeromskiego. Oto przykład z I rozdziału *Wiernej rzeki*:

- | | | |
|-----|---|----------------------------------|
| (6) | { | Uczuł w sercu szczęście wysokie, |
| | | radosny spokój — |
| (5) | { | usłyszał jakoby pieśń |
| | | śpiewaną dokoła głowy. |
| (5) | { | Spostrzegł, że spłacił już |
| | | wszelakie długi, |
| (6) | { | odkupił winy nie tylko swoje, |
| | | lecz jakieś cudze, |

- (5) { i stało mu się dobrze w duszy,
 } jak nigdy jeszcze w życiu.

Przykład ten uprzytomnia nam zarazem, że i ten rodzaj rytmiki, podobnie jak rytmikę zgłoskową, stosuje Żeromski nie tylko w rapsodach poetyckich, ale i w powieściach, mających w mniejszym lub większym stopniu charakter relacyj realistycznych. Oto jeszcze przykład z późniejszego o wiele lat *Przedwiośnia* (z części I):

- (2) Długie godziny
(3) przepędzał na wpatrywaniu się w morze,
(2) wiecznie jednakie
(2) i wiecznie odmienne,
(3) ku któremu uskoki nagich gór
(3) zniżają się nagłym upadkiem —
(3) nad którym wiszą zwały
(3) strzępiastych sosen Południa.

Itd. Z taką rytmiką układów akcentowych spotykamy się w *Przedwiośniu* w różnych ustępach lirycznych (np. w „dumie” o posterunkowym) i dramatycznych (np. w zakończeniu). Podobnie, tj. na ogół dość oszczędnie, jest ona stosowana w *Urodzie życia*; znajdujemy ją np. w opisie Paryża i w cytowanym już częściowo (dla innego celu) ustępie o łące cierniańskiej. Niezmieranie natomiast rozległe jest zastosowanie tej rytmiki w *Wiernej rzece*. Odczytajmy bodaj początek roz. X i zauważmy, ile tam występuje członów składniowo wyodrębnionych o jednakowej liczbie akcentów. Albo odczytajmy w roz. XVI sławną scenę rozmowy Salomei z księżną Odrowążową (oznaczając przy sposobności i liczbę zgłosek, gdyż i rytmika zgłoskowa jest tu godna uwagi):

- | | | |
|-----|-----------------------------|------|
| (1) | Wielkie drzewa, | (4) |
| (2) | okryte młodocianymi liśćmi, | (10) |
| (2) | wokoło szumiały. | (6) |

(1)	Dzikie wino,	(4)
(2)	opłatające zmurszałe słupki	(10)
(2)	i dziurawy daszek tej altany,	(10)
(3)	zasłaniało od zewnętrznego zmięrchu	(11)
(3)	i powiększało ciemność wewnętrzną.	(10)
(1)	Księżna,	(2)
(2)	zaledwie przestąpiła próg altany,	(11)
(2)	upadła na ławkę	(6)
(2)	i przyciągnęła do siebie Salomeę.	(12)
(3)	Objęła ją gwałtownym uściskiem	(10)
(2)	i wpiła się w nią ustami.	(8)
(2)	Tuliła ją do serca	(7)
(3)	i lkała zeschniętym gardłem.	(8)
(3)	Słowa więzły w tym gardle	(7)
(2)	i zaciśnięte zęby	(7)
(2)	nie mogły się rozewrzeć.	(7)
(3)	Łzy poczęły płynąć z oczu księżny,	(10)
(2)	łzy tak obfite,	(5)
(3)	że zmoczyły twarz dziewczyny,	(8)
(3)	solą napełniły kąty jej warg,	(10 m)
(2)	zwilżały szyję	(5)
(2)	i ciekły aż na piersi	(7)
(2)	pod rozchyłonym stanikiem.	(8)

I tu, tak samo jak w zakresie rytmiki zgłoskowej, możliwe są pewne indywidualne różnice odczuwania. Na obraz całości jednak nie wpłyną one wydatnie, zwłaszcza że jedna modyfikacja często pociągnie za sobą modyfikację inną, w wyrażeniu równoległym, stosunki więc ilościowe pozostają prawie te same. Powiedzmy, że ktoś w pierwszym wyrażeniu („Wielkie drzewa”) odczuwa konieczność dwu silnych akcentów; wedle wszelkiego prawdopodobieństwa będzie on odczuwał potrzebę dodania po jednym silniejszym akcencie także w wyrażeniach dalszych („okryte młodocianymi liśćmi”, „Dzikie wino”) itp.

W *Popiołach* za przykład rytmiki akcentów mogą służyć — wśród mnóstwa innych — końcowe ustępy

w rozdziale „Siempre eroica” („Zawahały się ramiona dziewczęce” itd.), przy czym możemy tu obserwować, jak rytmiczność zmienia się z zakończeniem nasilonego dramatyzmem epizodu i przejściem do stylu czysto informacyjnej narracji. Jeszcze dwa przedostatnie zdania brzmią nam dobitnym rytmem („Z zamkniętymi oczyma, / z ustami pełnymi żałosnych słów, / cisnęła coraz bardziej do serca kwiaty. / Rozdzierała białe palce o ostre kolki, / raniła miękkie dłonie...”). Zdanie ostatnie, choć i ono ma swoją rytmikę, zwłaszcza zgłoskową, tak jest odmienne stylistycznie, że wydaje się, jakbyśmy zeszli z nim niemal w dziedzinę arytmii („Krzysztof na palcach pobiegł balkonem dokoła podwórza, zdążając na swoje miejsce między walczącymi”). I charakter więc stylu ma dla wrażenia rytmiczności znaczenie.

Rytmizacja jednak nie zawsze chodzi u Żeromskiego w parze ze stylem emocjonalnym i bogatym. W *Dziejach grzechu* np. jest stosunkowo mało prozy dobitnie rytmicznej, zwłaszcza w sensie rytmiki akcentów. Stale można w nich obserwować tylko to, co stanowi o „płynności” prozy Żeromskiego (a co też jest *sui generis* rytmicznością), mianowicie posługiwanie się w doborze i szyku wyrazów przeważnie grupami zgłoskowymi o charakterze amfibrachu, trocheju i pirrycha (który w trochej łatwo przechodzi).

W *Ludziach bezdomnych* znajdujemy rytmikę układów akcentowych np. w „Zwierzeniach” Joasi. Oto charakterystyczny ustęp z opisu cmentarza:

(2)	}	Wysoko i nisko	{	(6)
(2)				(6)
(2)	}	Kiedy niekiedy	{	(5)
(2)				(5)
(2)				(5)

(2)	}	odgłos szelestny	{	(5)
(2)	}	młodego zboża,	{	(5)
(3)		rozchyłał gałęzie krzewów		(8)
(3)		i cicho przechodził po trawach		(9)
(3)		nie tkniętych nogą niczyją,		(8)
(3)		jakoby anioł-odźwierny		(8)
(3)		świętej ciszy troskliwie pilnujący.		(11)
(1)	}	Pod przejrzystymi	{	(5)
(1)	}	jego stopami	{	(5)
(2)	}	uginąło się ziele.		(7)
(2)		Wysmukła akacja,		(6)
(2)		której pniak strzelisty	{	(6)
(3)		i ściśle, czarne gałęzie	{	(8)
(3)		zdają się lecieć ku niebu,		(8)
(2)		szumiała z trwogą		(5)
(3)		a ze wszystkich drzew najwyraźniej,		(9)
(2)	}	kołysząc się pod jasnym słońcem		(9)
(2)	}	przezroczystymi listkami.		(8)
(2)		Zdawało mi się,		(5)
(3)		że coś mówi to poświęcone drzewo,		(11)
(2)		zdawało mi się,		(5)
(3)		że usłyszę śpiewne jego wyrazy.		(11)
(2)		Gdy się zasluchać,		(5)
(3)		wtedy wiadomym się staje,		(8)
(2)	}	że ono tylko	{	(5)
(2)	}	wzdycha wieczyście.	{	(5)

I ten typ rytmiki, choć mógł go Żeromski rozwinąć pod pewnymi wpływami literackimi (w *Dumie o Hetmanie* np., jak wskazałem gdzie indziej⁴, podobano mu się podchwycić pewne elementy rytmu nawet jednego ze swoich źródeł historycznych), wypływał jednak z jakiegoś przyrodzonego instynktu. Podobny bowiem rytm układów akcentowych spotykamy już w bardzo wczesnych jego utworach, co prawda dość rzadko i zwykle w krótkich tylko ustępach. Oto np. rozmyślanie Raduskiego w kościele w zakończeniu rozdziału I *Promienia*:

⁴ W rozprawie *Żeromski i świat książek* (por. w tym tomie s. 84–86). (Przyp. red.)

(3)	}	Objął wzrokiem głowę,	}	(6)
(2)	}	konającą dlatego,	}	(7)
(2)	}	że była upojona	}	(7)
(2)	}	świętymi myślami,	}	(6)
(2)		najczystsze ręce		(5)
(3)		gwoździami przybite do drzewa		(9)
(2)	}	za to, że się wyciągnęły	}	(8)
(3)	}	przeciwko mocy żelaza,	}	(8)
(1)	}	z błogosławieństwem	}	(5)
(2)	}	tych, którzy płaczą.	}	(5)
(2)		Dusza dźwignęła się w nim.		(7)
(3)		Prędka minuta skupienia,		(8)
(2)	}	która była także	}	(6)
(3)	}	chwilą głębokiej boleści,	}	(8)
(3)		dała mu poznać ów zakon,		(8)
(3)		że czuć znużenie i odpoczywać		(10)
(2)	}	będzie miał prawo	}	(5)
(3)	}	dopiero w takim momencie...	}	(3)

Niektóre już z przykładów przytoczonych okazują, jak czasem — zwłaszcza przy rozczłonkowaniu prozy na drobne odcinki — rytmika akcentowa, zasadniczo tak odrębna, schodzi się przeciw z rytmiką zgłoskową, tj. że szeregowi równoległych grup akcentowych odpowiada szereg odcinków o jednakowej liczbie zgłosek. W urywku z *Walgierza* np. cała seria członów dwuakcentowych liczy po 7 zgłosek; w urywku znów z *Ludzi bezdomnych* mamy całą serię trzyakcentowych 8-zgłoskowców i dwuakcentowych 5-zgłoskowców. To schodzenie się regularności akcentów z regularnością sylabizmu, stanowiące jeden ze stałych rysów tradycyjnej wersyfikacji polskiej (por. np., co Zawodziński pisze o trójakcentowym ośmierzgłoskowcu⁵), jest też jedną z tendencji prozy rytmicznej Żeromskiego. Tendencja ta tłumaczy nam, dla-

⁵ K. W. Zawodziński, *Zarys wersyfikacji polskiej*, cz. I. Wilno 1936, s. 77—78, 84—85; przedr. w *Studiach z wersyfikacji polskiej*. Wrocław 1954, s. 44—45, 49. (Przyp. red.)

czego to „bylinowe” wiersze *Dumy o Hetmanie*, których spółrytmiczność w założeniu ma polegać tylko na czterech stałych akcentach, naprawdę w dłuższych ciągach stają się wierszami o równej liczbie zgłosek. Szczególnie przeważają 10-zgłoskowce:

Z senatorskiego polskiego koła
Przychodził do nas pan bardzo możny,
Dumny pan Mniszech, rada królewska.

W trzecim monologu Mściśławskiego na ogólną liczbę 103 wierszy jest takich 10-zgłoskowców 66. W krótszym zaś znów drugim przemówieniu Mściśławskiego 5 pierwszych wierszy, na ogólną liczbę 10, ma charakter 13-zgłoskowców (8+5):

A my ciało rozszarpane Hryčka Rostrygi
Na wysokim, na szerokim stosie palili.

6. RYTMIKA PARALELIZMÓW SYNTAKTYCZNYCH

Typem rytmiki wydatniejszym jeszcze od omówionych poprzednio i bardziej od nich powszechnym jest u Żeromskiego rytmika paralelizmów syntaktycznych, tj. ta rytmika, którą — ponieważ jako sztuka do mistrzostwa została doprowadzona przez mówców starożytnych — nazywa się czasem, dla krótkości, rytmiką retoryczną.

Elementarny jej typ spokrewnia ją blisko z rytmiką odcinków równodługich i rytmiką akcentów. Elementarnym bowiem jej typem jest dosłowne powtórzenie. Powtarzając, zwykle mamy jakąś intencję semantyczną: chcemy coś wzmocnić, naświetlić, naładować jakimś uczuciem. Jednym wszelako z czynników, które nam to umożliwiają, jest właśnie rytm, który w powtórzeniu się przejawia. Weźmy przykład z *Szyzyfowych prac*:

W mózg jego wrzynała się myśl jak drzazga: nie ma, nie ma, nie ma...

Dla każdego jest jasne, że gdybyśmy mieli jedno tylko „nie ma”, treść byłaby inna: słabsza, mniej sugestionująca. Otóż osiągnięcie tej bogatszej i bardziej przenikliwej ekspresji jest tu w niemałej mierze uwarunkowane przez element rytmiki; rytmika ta zaś jest potrójna, bo powtarza się w niej (nie mówiąc o elemencie semantycznym) i ta sama liczba zgłosek, i akcent, i ta sama jakość syntaktyczna. Takich zaś powtórzeń mamy u Żeromskiego wielką ilość, zaczynając już od utworów wczesnego okresu (oto, dla przykładu, kilka takich wyrażań z noweli *Tabu*: „Szybki bieg pociągu zdawał się ją unosić, unosić”; „szeptała w myśli do siebie: — Za późno, za późno”; „słyszała odgłos jego kroków głuchy, głuchy...”; uwydatniam tu, jak i w dalszym ciągu, powtórzenia pismem rozstawionym), poprzez okres *Popiołów* (kilka przykładów: „Z dala, z dala, od przednich sań leciała piosenka...” „Budziło go tylko dalekie, dalekie w huku wichrowym wołanie...” „Szarobłękitne obszary pól z wolna, z wolna ginęły...” „Idzie znów starzec szybko, szybko...” „Uśmiechnął się gorzko, gorzko, gorzko.” „W dali, w dali na wzgórzu widać było Tarniny”), *Walgierza* („A piosenka jest cicha, cicha...” „Walgierz o jednym śni. O jednym śni.”), aż po utwory z lat ostatnich (np. *Wiatr od morza*: „Zaniósł się wyżej, wyżej trójdźwięk wioli.” „Opuścił się wtedy ton wioli nisko — nisko.” itp.). Powtórzenia te są u niego sztuką, która ma zarówno swoje bujności, jak i subtelności (np. w *Wietrze od morza*: „Szukanie, wieczne szukanie. Nieustanne, nieustanne szukanie.”; albo w *Dziejach grzechu*: „Żałośnie wołały, wołały w pustyni...” „Ach, jak

szeleszczą te wielkie drzewa, drzewa widma żyjące!”).⁶

Otóż element rytmiczny takich wyrażen tylko częściowo się zmienia, jeśli zamiast powtórzenia będziemy mieć zestawienie synonimów lub wyrazów znaczeniowo pokrewnych, jak np.: „Ocknął się w piersiach szloch dawny - przedawny” (*Walgierz*); „Spożywali w milczeniu dziwnie-przedziwnie dobry chleb i ser” (*Nawracanie Judasza*); „— Baczność — do wsiadania! — zakomenderował kapitan cicho, sekretnie.” (*Popioły*); „Coś wyrzekł, wyszeptał...” (*Popioły*); „od straszliwego zamachu rozdarł, rozszarpał drgające ciała.” (*Walgierz*); „Oczy jej zetknęły się, złączyły, pojęły z oczyma narzeczonego” (*Cienie*); „Jakże ciężki, znużony i grobowy był krok ustępującego żołnierza!” (*Popioły*). Takich zestawień wyrazów składniowo współrzędnych jest u Żeromskiego ilość niezliczona. Są to przecie te tak pamiętne każdemu czytelnikowi jego „nagromadzenia”. Z każdego jego utworu można by przytaczać dziesiątki; z większych — setki i tysiące przykładów.

Że funkcja artystyczna, którą te nagromadzenia pełnią, jest w niemałej mierze funkcją rytmiczną, o tym przekonywają przede wszystkim te z nich, które mają

⁶ Przytoczyłem tu stosunkowo większą ilość przykładów, ilustrujących sztukę powtórzeń u Żeromskiego, a to ze względu na nie wytrzymujące krytyki jej przedstawienie w studium prof. Baley. Powiada on wprawdzie o powtórzeniach, że „robią one wrażenie ozdoby stylistycznej, polegającej na tym, iż świadomie powtarza się dwu- lub trzykrotnie to samo słowo, względnie to samo zestawienie słów, celem położenia nań nacisku”, ale ostatecznie „przy bliższym przyjrzeniu się” uznaje, „iż powtórzenia takie są zbyt częste jak na to, by wytłumaczyć genezę ich wszystkich w powyższy sposób”. W psychologii prof. Baley nie istnieje pojęcie rytmu.

czysto synonimiczny charakter (np. w *Wietrze od morza*: „Złota wy wielga, śpiewna bogu wola, przekorna zofija jednako się ponad Wisłą i ponad Odrą i ponad Bugiem jego lśniącej zbroi dziwuje”; albo w *Popiołach*: „Duma, w której mrokach knują się, klębią i przewalają olbrzymie a jeszcze mgliste zamiary”), a także te, które mają charakter wyliczeń, wypływających z pewnego podziału, zasady jednak tego podziału nie dają uchwycić (np. w *Popiołach*: „Zanurzali się we mgłę oddalenia, w bezbrzeżny tułman, w świszczące wiatry”; albo w *Zamieci*: „Bał się każdego ruchu, każdego kroku, każdego gestu...”).

O znaczeniu pierwiastka rytmicznego w nagromadzeniach Żeromskiego przekonywa także i ta okoliczność, że w ogromnej większości wypadków występują one bez spójnika „i”, czyli — żeby użyć wyrażenia bardziej technicznego — w trybie tzw. *asyndeton* („Kapeła [...] rznęła od ucha mazury, oberki, krakowiaki, drabanty”; „Słodki, melodyjny głos brzmiał w jego uszach, w całej głowie, w piersiach”; „Dzwonki, janczary, krzyki, śpiewy, muzyka zlewały się w ogromny wybuch wesela”; „gruby, bujny, migotliwy blask oświecił miejsce”: oto kilka tylko przykładów z opisu kuligu w *Popiołach*).

Bardzo często się zdarza, że w jednym zdaniu występuje kilka nagromadzeń, tj. kilka seryj wyrazów syntaktycznie współrzędnych:

[1] Przeszło, [2] przemknęło [a] burzliwe, [b] szalone wzruszenie duszy... (*Dzieje grzechu*)

Dość było [1] spojrzeć, [2] wbić się w głąb rzeczy myślami, [3] roześmiać się na cały głos, żeby tam kędyś odezwało się to [a] własne, [b] rodzone, [c] dzwonne, [d] miłe, [e] swoje echo! (*Nawracanie Judasza*)

[1] Malały, [2] oddalały się, [3] nikły [a] cierpienia, [b] trudy, [c] starania, [d] zabiegi i [e] troski [I] poniesione i [II] przedsięwzięte dla [α] odzyskania i [β] przywrócenia tego zdrowia. (Wierna rzeka)

W nagromadzeniach występują nie tylko proste, ale i rozwinięte części zdania (jak uprzytomniają już niektóre z przytoczonych przykładów); występują i całe zdania podrzędne (jak np. w *Syzyfowych pracach*: „Nagłony pytaniami, czy rozumie, czy pamięta, czy wie dobrze, odpowiadał twierdząco...” itp.).

Funkcja rytmiczna nagromadzeń bywa u Żeromskiego często uwydatniana przez jakąś formę powtórzenia częściowego, zazwyczaj przez anaforę (np. w *Popiołach*: „T a m daleko, t a m nieskończenie, t a m za oczyma — to także ocean...”; w *Walgierzu*: „Smaga się batami słów dawnych, słów dumnych, słów rycerskich...”; w *Wiernej rzece*: „G d z i e ż żrebiec? G d z i e pałasz? G d z i e pod stopą żelazne strzemie, ostatni towarzysz?”; w *Wietrze od morza*: „na kwietnym, czeskim błoni, n a d połyskującą, n a d tamtą, n a d jedyną wodą”; w *Przedwiośniu*: „Zobaczył wyblakłe, niebieskie o c z y, wpatrzone w swe oczy, o c z y — radosne niebiosów” itd.).

We wszystkich typach nagromadzeń obok parzystych najliczniejsze są serie troiste. Okazać to mogły już przykłady poprzednio przytoczone. Podaję jeszcze trochę innych, umyślnie wybranych z utworów wcześniejszego okresu, w którym dążność do rytmizacji nie występuje na ogół jeszcze dobitnie:

Wiatr krople jego [deszczu] w locie podrywał, niósł w kierunku ukośnym i ciskał o ziemię. (*Rozdzióbią nas kruki, wrony...*)

...rude, obdarte, poszczerbione zbocza... (*Doktor Piotr*)

A kryje się w niej dziwna rozkosz, słodka konieczność, największa mądrość. (*Cokolwiek się zdarzy...*)

W sobie niósł szczególną trwogę, niby zburzenie dróg, zerwanie mostów, jakąś powszechną ruinę. (*Cienie*)

...nie skarży się, nie rozpacza, nie przeklina — tylko płacze...
(*Oko za oko*)

...wynurzały się pewne obszary puste, gdzieniegdzie okryte lodami o barwie sinawej, zimnej i dzikiej. (*Syzyfowe prace*)

Rytmika trójkowa stała się czymś tak dla Żeromskiego nieodzownym, że stosował ją nie tylko w ustępach o zabarwieniu lirycznym, ale i w najbardziej realistycznej narracji, a nawet w ustępach humorystycznych. Oto kilka znamienych przykładów z *Nawracania Judasza*:

Przyzwyczajono się bardzo łaskawie, wspaniałomyślnie i szybko do tego, że Ryś jest i orze.

Inni mieli „obowiązek”, „czas zajęty”, „masę roboty na głowie”.

Ubrany był w jakoweś workowate, drogocenne, kortowe majtasy...

„Jedność” składała się z ludzi zamożnych, ustosunkowanych i osiadłych.

„Jedność”, co do swego zabarwienia, była najzupełniej biała. burżuazyjna i reakcyjna.

I nie tylko tam stosuje Żeromski tę rytmikę paralelizmów syntaktycznych, gdzie przemawia od siebie: przerzuca ją, owszem, i na rozmowy postaci działających w powieściach, i na dialogi w dramatach. Rytmika ta jest znana i „radcy” Somonowiczowi w *Syzyfowych pracach*, i Sułkowskiemu (który w *Popiołach* tak np. mówi do Gintułta: „Pieni się już nasze dalekie, dzikie, ciemnobarwne morze. Tłucze się gniewem o czerwone skały Korsyki, o żółtą Kapreję, o błękitną Elbę, o granitowy brzeg Malty.” itd.); posługuje się nią nawet Gajkoś („Nie włóczęnia ci to, nie dzida, nie pika, nie kopia husarska, ino broń ściągła, prędką, do dłoni, do prawicy wraz.”).

Przytoczone jednak dotychczas przykłady (ograniczone do nagromadzeń stosunkowo prostego typu, przeważnie w obrębie jednego zdania) nie dają jeszcze wyobrażenia należytego o rozmiarach, do jakich ten typ rytmiczności rozrasta się w prozie Żeromskiego. Aby sobie to uprzytomnić, trzeba z uwagą odpowiednio nastawioną przeczytać jakiś dłuższy ustęp i zaobserwować, ile w nim będzie seryj enumeracyjnych wszelkiego rodzaju. W takich wypadkach wyraźnie już się ujawnia różnica pomiędzy okresem wcześniejszym (przed *Popiołami*) a późniejszym. W utworach wczesnych wyjątkowo tylko zdarzają się szeregi kolejnych zdań wypełnionych nagromadzeniami. O *Popiołach* natomiast można powiedzieć, że bez mała każda stronica dostarcza nam w tym względzie ilustracyj. Oto przynajmniej dwa przykłady:

...miewał widzenia, których [1] potęgi, [2] plastyki, [3] dotykaności nie sposób wyrazić słowami. Było to drugie życie, [1] bardziej rzeczywiste, [2] bardziej istotne niż na jawie. Tam się rodziły [1] pewniki, [2] trwogi, [3] nadzieje, [4] decyzje, stanowiące życie ducha. Rzeczywistość była tylko [1] jałowym, [2] suchym, [3] nędznym obszarem tęsknoty. („Wiosna”)

W [1] szczelinach, [2] przepęknięciach, [3] dziurach i [4] niedostępnych lochach dogorywała ostatnim połyskiem, barwna jeszcze od zorzy, a w rzeczy [a] zdechła, [b] gęsta i [c] gnijąca woda-karmicielka [α] mchów żółtych i [β] szarych pnąców. Z daleka od brzegu i calca skały tkwiły w morzu [1] odosobnione pnie kamienne, [2] zębate szkopyły i [3] wydadne bryły. Zdało się w zmierzchu, [I] że to chropawe skorupy olbrzymich żółwiów, [II] że to krokodylę uśpione, [III] że to kadłuby [α] zabitych i [β] zwalonych [1] słońców, [2] hipopotamów czy [3] nosorożców [a] z wyciągniętymi członki, [b] ze skłębionymi zwojami [αα] trąb, [ββ] łbów i [γγ] karków. („Szlak cesarski”)

Serie enumeracyjne stają się czasem tak rozciągle, że poeta rozbija je na drobniejsze części interpunkcyjne,

posługując się nawet kropką (jak np. w dalszym ciągu cytowanego rozdziału „Wiosna” w *Popiołach*: „Wówczas posłyszał wyrazy... Wyrazy niematerialne, nazwypieszczoty, pogłaskania, dotknięcia pełne czci, pocałunki oddane duszy przez duszę wpośród ukłonów aż do ziemi i wpośród dymów wonnego kadzidła. Wyrazy nowe, o których nic nie wiadomo, czym są: czy miłością, czy nienawiścią, czy litością, czy wzgardą i potępieniem” itd., itd.). Często się też tak zdarza, że w obręb jednej serii enumeracyjnej wprowadzona zostaje inna (np. w rozdziale „W starym dworze” w tychże *Popiołach*: „[1] Widać było [a] radość życia, [b] siłę serca i [c] żądę szczęścia we wzroku tym, [2] słyhać ją było w śpiewie.”).

Naturalnie, wszelka seria wyrazów czy wyrażeń składniowo współrzędnych jest zarazem serią współrzędnych akcentów w zdaniu; w rozważaniach jednak nad rytmiką wymagają one traktowania osobnego; po pierwsze bowiem wchodzi tu w grę nie tylko równoległość akcentów głównych, ale często i podrzędnych; po wtóre zaś (i przede wszystkim) ta okoliczność, że mamy tu do czynienia nie tylko z powrotnością akcentów, ale z powrotnością elementu syntaktycznego, nadaje tym szeregom akcentowym zupełnie swoisty charakter. Co innego stanowi sześć akcentów rozmieszczonych w trzech kolejno po sobie następujących krótkich zdaniach niezależnych, a co innego sześć akcentów rozmieszczonych w jednym zdaniu, np. na jednym podmiocie i pięciu orzeczeniach.

Rytmika zresztą paralelizmów składniowych ogarnia u Żeromskiego często i serie zdań niezależnych, czyniąc z nich układy jak gdyby symetryczne. Za przykład mogą służyć dwa pierwsze zdania *Dumy o Hetmanie*, prawie zupełnie składniowo równoległe:

W śniadym dymie i w chmurach ponad morzem wyrosłych
jesienne słońce połyska.

W gęstej kurzawie, wyrzuconej ze stepu stratowanego przez
kopyta tatarskich koni, mdle światło gore.

Zdania te nie są ściśle jednakowo rozwinięte, ukształtowane są jednak obydwa w analogicznym szyku: naprzód mamy rozwinięte określenie okoliczności miejsca, potem przydawkę przymiotną, potem podmiot, a wreszcie orzeczenie. W *Dumie o Hetmanie* ten typ paralelizmu panuje. Można bez przesady powiedzieć, że wystarcza otworzyć książkę na chybił-trafił, aby się z nim spotkać. Oto np. dwa zdania o szyku odmiennym niż w poprzednio cytowanych: naprzód orzeczenie, potem rozwinięty podmiot:

Drgnęły usarskie chorągwie, kołem na czele stojące.
Zakołysał się pancernych szyk za szykiem.

Niezliczone urozmaicenia powstają w tej rytmice przez rozwinięcie jednych zdań przy prostocie innych albo rozwinięcie pewnych części zdania, różnych w różnych zdaniach. Oto prosty i przejrzysty przykład z początkowego ustępu rapsodu: zdanie bardziej i zdanie mniej rozwinięte:

Głuchy tętent oddaje ziemia sucha.
Daleki zgiełk niosą wiatry.

Oto ten sam typ paralelizmu przejawiający się jeszcze dobitniej w trzech zdaniach pierwszego rozdziału *Wiernej rzeki*:

Zrudział daleko przypiaskowy grunt ode krwi, co do ostatniej kropli z tych zwłok wyciekła.
Zmiękły grudy twardej oraniny.
Roztajał śnieg.

Oto niejako typ odwrotny: trzy równoległe zdania, z których każde następne bardziej rozwinięte (z II części *Dumy o Hetmanie*):

Gna polami miecielica.

Uderza w lasy taran wichru.

Schyla się z trzaskiem puszcza jodłowa.

I znowu, jak przy innych typach rytmiki tak i przy tym, zauważyć trzeba, że jego przejawy — co prawda rzadkie — spotyka się już w utworach wczesnego okresu twórczości Żeromskiego. Oto np. ustęp z X rozdziału *Szyzofowych prac*:

Sliczna dolina zdawała się otwierać przed nim ramiona swych wzgórz;

pagórki okryte jałowcami wabiły go ku sobie,
a las daleki wzywał.

Wszystkie przykłady dotychczas przytoczone reprezentują paralelizm, który by można nazwać jednokierunkowym. Spotykamy się jednak u Żeromskiego i z paralelizmem różnokierunkowym: utrzymując liczbę równoległych akcentów odmienia on ich porządek, wprowadzając w ten sposób do rytmiki czynnik nowy: zastępując to, co było jakby podobieństwem dwu rękawiczek z jednej ręki, przez coś, co raczej da się porównać z podobieństwem rękawiczki z ręki prawej do rękawiczki z ręki lewej. Zdania takie można by oznaczać różnokierunkowymi strzałkami.

Raki morskie wykłują mu oczy,
wyssą serce wodne żmije.

Szykowi: rozwinięty podmiot — rozwinięte orzeczenie w pierwszym zdaniu odpowiada szyk: rozwinięte orzeczenie — rozwinięty podmiot w drugim (przykład z *Dumy o Hetmanie*).

A oto z tego samego utworu trzy zdania równoległe,

w których kierunek szyku odmienia się dwukrotnie (1: rozwinięte orzeczenie — podmiot; 2: podmiot — rozwinięte orzeczenie; 3: rozwinięte orzeczenie — kilka podmiotów):

Śmieje się w dal surma —

kotły takt biją —

żądę mordu podjudza tołumbas, brzękadło, żele i flet.

Wielopodmiotowość ostatniego zdania wnosi do rytmiki element nagromadzenia, którego działanie jużemy pierwszej poznali.

Formacje tego rodzaju najczęściej występują w poetyckiej prozie rapsodów epickich, pojawiają się jednak czasem i w realistycznej narracji powieści (oto np. ustęp z *Nawracania Judasza*, w którym po trzech zdaniach współrzędnych o szyku jednokierunkowym następuje zdanie równoległe o szyku odwrotnym: „Pędziły po tych tamach pociągi, ciągnęły wozy frachtowe, obracały się w nich pracowite windy. Obstawione latarniami morskimi kamienne brzegi zdawały się rozmawiać i gestykulować.”).

I w tych też formacjach tak czasem bywa, że rytmikę uwydatnia jakieś powtórzenie słowne:

Wszystko łatwo wykonać.

Do najgłębszej tajemnicy dojść łatwo. (*Dzieje grzechu*)

Rytmika jednak paralelizmów składniowych rozciąga się u Żeromskiego jeszcze szerzej, niż to okazują wszystkie dotąd przytoczone przykłady: obejmuje ona nie tylko grupy kilku zdań przyległych, ale często całe długie okresy i serie okresów, nadając im kompozycję „retoryczną”, w której zupełnie wyraźnie uwydatniają się podziały podrzędne i nadrzędne, często kilkustopniowe. Nawet w czystej narracji powieściowej zdarzają się

takie ustępy. Za przykład może służyć relacja o gospodarce Rafała w ostatnim rozdziale *Popiołów*. Zaznaczam w nim cyframi rozczłonkowania kompozycyjne, uwytatnione przez równoległości składniowe.

[I] W rok po osiedleniu się już Rafał [1] wznosił stodoły [a] o murowanych słupach, [b] gontem kryte, [c] wysokie, [2] odbudował [a] stajnie, [b] obory i [3] do porządku przywiódł spichlerz.

[II] Następnego roku [1] ufundował nową groblę z upustem na palach bitych i [2] odrestaurował młyn, a wreszcie

[III] od wiosny trzeciego roku budował dla siebie dom.

Ale, naturalnie, przeważają takie struktury w ustępach nasasyconych liryzmem: w opisach przyrody, przedstawieniu doznań uczuciowych, namiętności, wszelkiego rodzaju wstrząsających przeżyć, a zwłaszcza marzeń, tych tak znanych ze wszystkich prawie utworów Żeromskiego stanów pół-snu, pół-jawy. Oto np. zakończenie roz. XI *Wiernej rzeki*:

[A] [1] Na szept odpowiadała szeptem, [2] na każdy pocałunek pocałunkiem, [3] na każdą pieśczętę pieśczętą.

[B] Stała się [1] jak nie wiedząca fala morza, która tonie w innej fali — [2] jak powiewny obłok, który się w inny obłok zamienia — [3] jak gałązka drzewiny, co się posłusznie za wiatrem kołysze nie wiedząc, w jakim miejscu i czemu.

A oto modlitwa Sokolnickiego przed bitwą raszyńską w *Popiołach*:

[I] [A] Ale, o Boże mój, upokórz serce...

[B] [1] Daj mi w tym dniu rozkaz poczęty w mądrości, żebym jego szańcem zasłonił bracią. [2] Daj mi radę w najgorszej chwili. [3] Daj mi męstwo ostatniej godziny, kiedy popłoch rozpędza żołnierzy jak zgrają dzieci.

[C] Odwróć ode mnie śmierć... Zmiłuj się, Panie!

[II] [A] [1] Któryś mię wywiódł [a] spod Offenbach i Bergen, [b] spod gradu kul pod Hohenlinden, [c] spod paszcz u Salzburga, [d] spomiędzy bagnetów [α] nad Innem, [β] nad Aachem,

[2] któryś mię ratował [a] pod Stolpą, [b] pod Heyburz, [c] w dziele frydlandzkim...

[3] Ty, coś mię krzepił w przejściu alpejskim, [a] kiedym był sam jeden niezłomny wódz, [b] kiedy odeszli wszyscy okrom Fiszera, [c] kiedy [a] tysiąc wiernych żołnierzy szło bez butów, [β] dwa tysiące na poły boso, [γ] połowa legii nie miała koszul, [δ] dwa tysiące były bez ubrania.

[B] Dałeś mi łaskę walki na tych zagonach...

[C] Zachowaj ramię me, wspomóż serce!

[III] [A] Ale, o Wszechmogący, jeśli Twa wola...

[B] Daj mi śmierć Żółkiewskiego...

[C] Który widzisz duszę moją w tej minucie aż do samego dna...

W poematach prozą rytmiczność takich rozległych struktur jest jeszcze często uwydatniana anaforami, a nawet dłuższymi refrenami. W *Arymanie* np. pięć ustępów zaczyna się od słów „Synu mój!” W *Walgierzu* w rozdziale III dwukrotnie wraca refren-apostrofa „Świstu-Świstu-Poświstu” na przemiany z trzykrotnym „Przychodź...” i dwukrotnym „Polelu!”; w rozdziale VI dwukrotnie „Rycerzu, rycerzu...”; w rozdziale VII (w pieśni Walgierza) trzykrotnie „Sławo! Sławo!” Z *Dumy o Hetmanie* pamiętne są refrenowe apostrofy do konia hetmańskiego. Wiele takich kompozycyjno-rytmicznych szeregów jest w *Róży*. W monologu Anzelma cztery ustępy zaczynają się od apostrofy „Śmieszna polska nędzo!” W jednym z pierwszych monologów Bożyszca trzy kolejne ustępy rozpoczynają się od wezwań do nocy („Nocy czarna!”... „Nocy czarna!”... „Nocy piękna!”...); ostatni monolog w prologu ma trzy ustępy zaczynające się od słowa „Rozmyślaj”; itd. W *Wietrze od morza* w rozdziale o świątyni Radgasta mamy siedem ustępów zaczynających się od słów „Ileż to razy...”, w rozmyślaniach zaś św. Wojciecha siedem ustępów zaczynających się od słowa „Czemu”, etc. W *Międzymorzu*

znajdujemy trzykrotne na początku dłuższych ustępów wezwanie do snu („O, śnie!”) i wiele podobnych. Jako przykład przytoczę krótszy od wielu innych, a bardzo charakterystyczny w swoich paralelizmach składniowych i powtórzeniach ustęp z *Arymana*:

— Może to jest ten, co będzie zastępował cały ród ludzki...

Zdeptaj go, zdeptaj!

— Może to jest ten, który z serca wyjmie iskrę prawdy i piorunem jej ziemię całą zapali...

Zdmuchnij ją, zdmuchnij!

— Może to jest ten, co mrok rozedrze jak Samson lwa...

Złam jego rękę, złam!

Bodaj że nie było w Polsce pisarza (nawet wśród kazyńców), który by ten rodzaj rytmiki stosował w prozie w skali rozleglejszej niż Żeromski. I ten rodzaj, jak inne, uległ rozwinięciu i artystycznej kultywacji w okresie bujnego stylu poety (od *Ludzi bezdomnych* poczynając); wszystkie wszelako jego elementy odnaleźć możemy już w pismach z okresu wcześniejszego; wnosić więc należy, że i źródeł tej rytmiki szukać trzeba w instynkcie pisarza i że już jakaś lektura okresu młodości mogła w nim ten instynkt rozbudzić i stać się dla niego podniecią do uczynienia sobie z tego typu rytmiczności jednego z najtrwalszych środków ekspresji. Mógł to być np. czytany w gimnazjum Cicero. Jak wiadomo, w piśmiennictwie łacińskim zwłaszcza rytmika trójdzielności i trójkowych ugrupowań była niezmiernie rozpowszechniona. Pełno jej przykładów i u poetów, i u mówców (żeby wspomnieć bodaj sławny początek pierwszej „katylinarki”: *Quousque tandem* etc.), pełno i w potocznych powiedzeniach; Auzoniusz napisał nawet 90-wierszowy kunsztyk (*Griphus ternarii numeri*), w którym skupia najrozmaitsze ugrupowania triadyczne i zastanawia się nad osobliwym znaczeniem

trójki. *Tris numerus super omnia* — czytamy w jednym z końcowych wierszy tego utworu. Słowa te miałyby czasem ochotę powtarzać czytelnik Żeromskiego, zastanawiając się nad jego predylekcjami w zakresie rytmiki paralelizmów syntaktycznych.

7. WSPÓLDZIAŁANIA

Wszystkie rodzaje rytmiki, o których tu była mowa, mogą działać z osobna, mogą jednak działać także wspólnie i równocześnie, wpisując jak gdyby swoje odrębne wzory w obręb tego samego materiału prozy. Jeśli więc chcemy sobie zdać sprawę z rytmicznego charakteru jakiegoś urywka, musimy go zbadać, biorąc pod uwagę wszystkie zasady, które w grę mogą wchodzić.

Weźmy dla przykładu naprzód urywek bardzo krótki: trzy zdania z ostatniego ustępu rozdziału V części II *Urody życia*:

Milczała ciemna noc.

Głucho szumiała ukryta w mroku rzeka.

Leciał w dal martwy wiatr.

Przed wszystkim narzuca się tu uwadze rytmika paralelizmów syntaktycznych. Wszystkie trzy zdania mają analogiczny szyk wyrazów: zaczynają się od orzeczenia (w zdaniu pierwszym prostego, w dalszych rozwiniętego), kończą się podmiotem; wszystkie przy tym podmioty są poprzedzone przydawkami przymiotnymi.

Wobec prostoty zdań, ich równoległości syntaktycznej odpowiada ściśle paralelizm akcentów: po trzy silniejsze akcenty w każdym zdaniu.

Co do rytmiki zgłoskowej, zauważmy przede wszystkim, że zdanie 1 i zdanie 3 mają po 6 zgłosek o spadku oksytonicznym. Zdanie środkowe (12 zgł.) wyraźnie się

(2)	[α] odpadł od boku	(5)
(2)	[β] i w pogardzie zalegał.	(7)
(2)	[2] [a] Ostatni jeno towarzysz	(8)
(2)	[b] — nędzny szloch —	(3 m)
(2)	pobratymstwa dochował.	(7)

Zacznijmy od rytmiki zgłoskowej. W jej zakresie zwraca uwagę przede wszystkim pięciokrotne powtarzanie się w części A i B odcinków 10-zgłoskowych, w części zaś ostatniej trzy siedmio- i dwa ośmizgłoskowce. Jedyne odcinek o spadku oksytonicznym („— nędzny szloch —”) jest odsunięty od zakończenia okresu, wybitny zaś akcent, logiczny i uczuciowy, który na nim spoczywa, przez tę wyjątkowość spadku uzyskuje właśnie szczególnie silną ekspresję.

W układach akcentowych panuje tu wielka regularność. Wszystkie zdania części A mają po dwa silniejsze akcenty; wszystkie zdania części B — po trzy; i wszystkie części C — znowu po dwa.

Z punktu widzenia syntaktyczno-kompozycyjnego cały ustęp dzieli się wyraźnie na trzy części, jak zaznaczyłem. Część A składa się z trzech zdań o analogicznym szyku: orzecznik, czasownik posiłkowy, podmiot (rozwinęty w pierwszych dwóch zdaniach, nierozwinęty w trzecim). W części B mamy sześć zdań równoległych, ale o szyku odmiennym: naprzód podmiot (w pierwszym tylko zdaniu z przydawką imiesłowową, w innych prosty), potem orzeczenie (wszędzie rozwinięte, z pewnymi wariantami szyku w swoim zakresie: „o grube ściany... kołatał”, ale „odleciał od powiek”; „stał się obmierzły”, ale „śmieszna się stała”). Część C składa się z dwu zdań równoległych, z których pierwsze jest tylko nieco bardziej rozwinięte od drugiego; szyk wyrazów podobny tu do szyku części B, zrazu (przy pierwszym orzeczeniu) do jej zdań końcowych, potem — do zdania po-

czątkowego. Mimo zaś wszystkich tych różnic pomiędzy częściami tak duże są podobieństwa pomiędzy nimi (w zasadzie budowy zdań, w ich rozmiarze, który tylko ku końcowi się powiększa, ale w bardzo wyraźnych rozczłonkowaniach), że doskonale wyczuwamy ich kompozycyjną jedność.

8. ARTYZM I PIĘKNO

Pozostaje jeszcze odpowiedzieć na jedno tylko pytanie, ale za to najważniejsze: po co to wszystko? po co ten drobiazgowy rozbiór i ta szczegółowa systematyka?

Otóż, przede wszystkim, ten rozbiór, jak już we wstępie ostrzegałem, jest tylko sumaryczny, a systematyka tylko najogólniejsza. Owszem, pewne strony sprawy należałoby wyjaśnić o wiele dokładniej: oznaczyć ściślej chronologię różnych typów rytmicznych, określić ich stosunek wzajemny w poszczególnych okresach twórczości i poszczególnych dziełach, ukazać większą ilość odmian w typach; ale to niech już robi kto inny. Mnie chodziło tylko o wprowadzenie pewnych pomocy do tego rynsztunku badawczego, z którym zazwyczaj dotychczas przystępowało się do pisania o stronie dźwiękowej prozy Żeromskiego. W sztuce Iwaszkiewicza *Lato w Nohant* jest taka scena, w której George Sand rozmawia z Chopinem o jego muzyce i przedstawia swoje z niej wrażenia: za dużo dla niej, mówi, w tej muzyce jest krwi i melancholii, szkieletów i łańcuchów. Na co Chopin zauważa, że to są tylko pasaże, akordy i modulacje. Może też lepiej, żebyśmy i o rytmice Żeromskiego, jeśli w ogóle mamy o niej mówić, mówili mniej obrazowo, a za to ściślej, przede wszystkim zaś

jednoznacznie. Mówmy więc raczej o oksytonach, sylabizmie, akcentach i paralelach składniowych niż o tym, że bywa specjalny rytm „szczególnie miękki, powolny” albo znowu „spokojny a niepokojący”, lub że „zebranie samogłosek o, u, y, ę, przy jeden raz zjawiającym się i, e, nadaje zdaniu charakter smutku i każe je wolno odczytywać”⁷, itp.

Myliłby się jednak, kto by przypuszczał, że systematyka rytmiki (choćby nawet dziesięć razy dokładniejsza od tutaj przedstawionej) zapewni nam sposób niezawodny na wydawanie ocen krytycznych. O jej użyteczności można najwyżej powiedzieć to, co Lionello Venturi (w książce *Pretesti di critica*, 1929) mówi o użyteczności „schematów” w rodzaju wölfflinowskich dla krytyki sztuk plastycznych: „Jest rzeczą wiadomą, że krytyka zdobywa się na sąd dopiero po całym szeregu czynności, z których pewne przybierają charakter czysto praktyczny, jak np. erudycja. [...] Otóż schematy są to środki praktyczne, które pomagają nam orientować się w wielkim morzu sztuki, klasyfikacje tymczasowe, sposoby porozumiewania się.” Spełniają one swoje zadanie w tym przygotowawczym okresie krytyki, który jest wypełniony interpretacją dzieła. Naturalnie, jeżeli stając przed Madonną sykstyńską mówimy sobie: „aha! to jest kompozycja piramidalna”, albo stając przed Madonną *della sedia* powiadamy: „no tak! to jest rzeczywiście kompozycja kolistą”, dalecy jeszcze jesteśmy od ogarnięcia istotnego piękna tych obrazów; ale te spostrzeżenia mogą nam być pomocne, byleśmy tylko mieli poczucie granicy ich znaczenia.

Nie ma natomiast niebezpieczniejszej rzeczy w kry-

⁷ I. Drozdowicz-Jurgielewiczowa, *Technika powieści Żeromskiego*. Warszawa 1929, s. 121, 122. (Przyp. red.)

tyce niż omyłka co do doniosłości jakiegoś wyodrębnionego przez analizę szczegółu albo schematu. Niestety, historia krytyki jest wypełniona wielkimi błędami wynikającymi z zestawień i wartościowań dokonanych na zasadzie jakichś służebnego tylko znaczenia motywów stylistycznych, tematycznych czy kompozycyjnych. Raz po raz też ktoś nam zaleca jakiegoś poetę dla kunsztowności jego wersyfikacji albo np. metafor. Kunsztowność, naturalnie, sama przez się nie jest czymś ujemnym; ale czy stanie się w dziele czynnikiem jego piękna, czy nie, to zależy od jej ustosunkowania do wszystkich innych czynników; a tego już nie da się obliczyć w żadnych tablicach ani ująć w żadne schematy.

Schematy, można by powiedzieć, są drogowskazem dla pierwszego kroku tylko; ale i to już jest coś warte i chroni od wielu omyłek. Trudno dziś np. prawie uwierzyć, że Matuszewski pisząc o stylu Żeromskiego wykladał, iż cel, jaki artysta sobie stawiał, to było „za pomocą jak najmniejszej ilości wyrazów obudzić jak największą sumę wrażeń, uczuć, wyobrażeń i myśli”. Taka była jeszcze wtedy fascynacja oszczędnościowej estetyki parnasistów. Dziś nikomu już chyba nie przyszłoby do głowy podziwiać Żeromskiego za użycie „najmniejszej ilości” możliwych wyrazów. Prawda, że mylny punkt wyjścia nie przeszkodził Matuszewskiemu w wypowiedzeniu o Żeromskim całego szeregu sądów wartościowych: bo to był krytyk o dużym smaku, silniejszym od błędnej teorii. O ileż jednak bardziej zbliżył się do istoty rzeczy Adamczewski, który — myląc się, co prawda, w charakterystyce wielu właściwości dźwiękowych prozy Żeromskiego — wskazał przecież na znaczenie takich czynników, jak „rozcłonkowanie rytmiczne zdań”, „rozmieszczenie akcentów” i kompo-

nowanie dłuższych ustępów prozy na sposób jak gdyby muzyczny.

W rozprawce tej cytowałem przykłady i z najwybitniejszych, i ze słabszych dzieł Żeromskiego, stosownie do charakterystyczności ich artyzmu. Ale artyzm to nie to samo, co artystyczność. Artystyczności (czyli prościej: piękna) ani utworu, ani jego fragmentu nie da się ocenić, dopóki mamy uwagę zwróconą wyłącznie na zagadnienia rytmiki. Rytmika wszelako może być wzięta pod szczególniejszą uwagę przy kontemplacji całości utworu.

Okaże się wtedy, że może ona stać się czynnikiem potężnej ekspresji, kiedy zejdzie się z odpowiednio potężną materią, kompozycją i stylem. Tak jest np. w *Dumie o Hetmanie*. Tak jest w niejednym rozdziale *Popiołów*. Ale w niejednym innym rozdziale tychże *Popiołów* rytmika jest jednym więcej czynnikiem niepokojącego zamglenia atmosfery, czynnikiem w szeregu tych, do których należą także dowolności sytuacji, rozpięchłości kompozycji i sprzeczności w rysunku charakterów. W utworze schematycznym, jak *Aryman mści się*, rytmika jest jednym jeszcze elementem schematyzmu. W utworze wewnątrznie rozdwojonym, jak *Wierna rzeka*, jest jeszcze jednym z czynników dwiistości. Gdzie indziej natomiast (jak we wspomnianej *Dumie*) może być zastosowana rytmika technicznie tego samego rodzaju, a przecież działa inaczej: staje się jakby sercem wybijającym takt i skrzydłem unoszącym w świat czystego liryzmu. Dzięki niej też może udziela nam poeta coś z tego, o czym tyle razy od niego słyszemy, że to „nie da się wymówić”, „że tego słowo nie wyrazi”, „słowo nie wypowie”.

9. PRZYPISEK BIBLIOGRAFICZNY

O kompleksie zagadnień ogólnych dotyczących rytmiki traktuje E. A. Sonnenschein w książce *What is Rhythm?* (Oxford 1925). Definicja Sonnenscheina ogranicza rytm tylko do zjawisk rozgrywających się w czasie („Rytm jest to ta właściwość szeregu zjawisk w czasie, która w umyśle obserwatora wytwarza wrażenie pewnego stosunku pomiędzy trwaniem poszczególnych zjawisk albo grup zjawisk, z których szereg się składa”). Rytm przestrzenny jest dla Sonnenscheina tylko przenośnią.

O rytmice w języku z wielką jasnością i prostotą mówią *Zasady fonetyki ogólnej* L. Roudeta (przekład polski T. Benniego, 1917).

O akcencie wyrazowym polskim: T. Benniego *Fonetyka opisowa* § 66; o akcencie zdaniowym, czyli grupowym: J. Rozwadowskiego *Historyczna fonetyka, czyli głosownia języka polskiego* § 8 (T. Benni, J. Łoś, K. Nitsch etc.: *Gramatyka języka polskiego*, 1923).

Rytmikę prozy badano najszczegółowiej w tekstach pisarzy starożytnych. Wiadomości ogólniejszego znaczenia z tego zakresu zgromadzone są w klasycznym dziele E. Nordena *Die antike Kunstprosa*. Niezmiernie rozległe i drobiazgowe badania Tadeusza Zielińskiego nad rytmiką Cyserona zostały przez niego samego przystępnie streszczone pt. *Der Rhythmus der römischen Kunstprosa und seine psychologische Grundlagen* w piśmie „Archiv für die gesammte Psychologie” VII (1906), s. 125 i nn.

Artykuł Zielińskiego zawiera m. in. niezmiernie bystrą polemikę z pracą K. Marbego *Über den Rhythmus der Prosa* (1904). Inne prace niemieckie omawia *Deutsche Stilistik* R. M. Meyera.

Z prac angielskich wymienić należy G. Saintsbury’ego *A History of English Prose Rhythm* (2 wyd. 1922). Rzecz ta zresztą ważna jest głównie ze względu na obfitość omówionego materiału i informacje o studiach wcześniejszych, mniej natomiast szczęśliwa w pomyśle zasadniczym, którym jest ograniczenie rytmiki prozy angielskiej do kolejności różnych „stóp” prozodycznych. Szerzej znacznie traktuje rytmikę prozy angielskiej Oliver Elton w studium *English Prose Numbers* (w zbiorze *Essays and Studies by Members of the English Association*,

1913). Za przykład analizy rytmiki retorycznej może służyć rozdział o De Quinceyu w jego *A Survey of English Literature 1780–1830* (1912). — Ze względu na próbę ogólnej systematyki współczesnych teorii rytmologicznych (w odniesieniu do prozy) ciekawa jest praca amerykańska J. H. Scotta *Rhythmic Prose* (w serii *University of Iowa Humanistic Studies*, vol. III, nr 1); we własnych jednak wywodach miesza Scott rytmikę artystyczną z rytmiką naturalną, kończy zaś (w sposób dość charakterystycznie amerykański) praktycznymi przepisami, w których nb. za zgodną z logiką języka i godną polecenia uznaje tylko rytmikę dwu- i czterodzielną (zarówno Cycero, jak Żeromski byłiby chyba przez niego zaliczeni do anormalnych). — Osobny rozdział poświęcony jest „rytmowi i metrowi” w niepospolitej książce I. A. Richardsa *Principles of Literary Criticism* (1924). Definiuje tu Richards rytm z punktu widzenia psychologicznego, uwytłumiając w nim fluktuację oczekiwania, zadowolenia, zawodu i niespodzianki. Inną definicję rytmu, opartą na uwzględnieniu wyłącznie czynników obiektywnych, zawiera późniejsza książka Richardsa, *Practical Criticism* (1929): rytm, czytamy tu (s. 227), jest to „taki układ układów, w którym pewne układy składowe są do siebie podobne, acz niekoniecznie zupełnie podobne”. — Klasyczną angielską charakterystyką funkcji artystycznej rytmu (do której i Richards nawiązuje) jest wywód Coleridge’a w rozdz. XVIII jego *Biographia litteraria*.

Z piśmiennictwa francuskiego, szczególnie w tym zakresie bogatego, na pierwszym miejscu wymienić należy znakomitą książkę Gustawa Lanson’a *L’Art de la Prose* (1908), w której rytmika (w szczególności rytmika odcinków równodługich) jest badana jako jeden z czynników stylu. Z prac nowszych najszerszy zakres obejmuje świetna teza doktorska (z Poitiers): E.-L. Martina *Les Symétries du français littéraire* (1924, Les Presses Universitaires de France). Monograficzne zastosowanie swoich ogólnych zasad metodologicznych dał Martin w pracy uzupełniającej: *Les Symétries de la prose dans les principaux romans de Victor Hugo* (1925, Les Presses Univ. de Fr.). Pracę pierwszą wyposażył Martin w sporą bibliografię poruszonych zagadnień; przytoczył też w niej szereg różnych definicji rytmu (stamtąd znam m. in. definicję Verriera, przytoczoną w głównym tekście). Własna definicja Martina brzmi jak następuje:

rytm jest to „symetria dwu. lub więcej zjawisk tego samego rodzaju, o podobnym trwaniu i podobnie położonych w czasie”. Spośród prac późniejszych wyróżniają się: Alexisa François *Les Origines lyriques de la phrase moderne (étude sur la prose cadencée dans la littérature française au dix-huitième siècle)* (1929, Les Presses Univ. de Fr.) i P. Servièna: *Lyrisme et structures sonores* (1930, Boivin).

Prace polskie, które cytowałem w tekście, to Kaz. Wóycickiego *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego* (1912); Ign. Matuszewskiego *Studia o Żeromskim i Wyspiańskim* (1921; mieści się tam m. in. szczególnie ważny dla naszego zagadnienia szkic o *Walgierzu*); Ireny Drozdowicz-Jurgielewiczowej *Technika powieści Żeromskiego* (1929); St. Adamczewskiego *Serce nienasycone* (1930); W. Borowego *Dziś i wczoraj* (1934); tegoż artykuły w „Pionie” 1936 nr 43–46; S. Baleya *Osobowość twórcza Żeromskiego (studium z zakresu psychologii twórczości)* (1936). O jednym z typów rytmiki Żeromskiego, mianowicie o troistych paralelach składniowych, pisałem już w książeczce *O wpływach i zależnościach w literaturze* (1921), s. 70 i nn.

Wyrażenia Żeromskiego, cytowane w zakończeniu, o tym, co „nie da się wymówić” etc., pochodzą z *Godziny*, *Cieniów* i *Walgierza*. Można by przytoczyć wiele podobnych z wielu innych jego utworów.

Warszawa, w lutym 1937

MOTYWY BAŁTYCKIE I GDAŃSKIE U ŻEROMSKIEGO

Wśród tak znamiennych dla twórczości Żeromskiego powracających motywów tematowych jedną z najbardziej pamiętnych seryj stanowią motywy pomorsko-bałtyckie, a w serii tej jako grupa osobna wyodrębniają się motywy gdańskie. Ta powrotność motywów nie jest zjawiskiem porządku tylko technicznego, objawem „gospodarki poetyckiej”, jak to się przez czas jakiś określało: jeśli poeta powraca do pewnego motywu — wynika to stąd przede wszystkim, że motyw ten ma dla niego niewyczerpaną wartość — czy to bezpośrednio liryczną, czy symboliczną. Związek motywów, o których mowa, z innymi motywami twórczości Żeromskiego, z całym jednym wielkim jej nurtem lirycznym, najpełniej i najwymowniej on sam przedstawił w przepięknym opisie przejazdu przez most na Wiśle pod Tczewem („na granicy Gdańska i Polski”) w szkicu *Ilawa — Kwidzyń — Malborg* (1920):

Głęboka noc zwisa nad urodzajną ziemią — nad ową *Danziger Niederung* zamkniętą w delcie Wisły i Nogatu. Niejasne kształty wież miasta, zarysy wyniosłych budowli, światła dalekie majaczą wśród wątlej mgły nadrzecznej. Odblask pełni księżyca pada na powierzchnię rzeki i ukazuje ją całą na dalekiej przestrzeni. Bujne strumienie środkowego warty pienią się uderzając o granitową przeszkodę, banie i kłęby wodne

wykwitają nisko, nisko między potężnymi słupami. Przenikliwe światło sięga aż do samego dna żywej wody. Z tego to dna pomyka w górę i wytryska na powierzchnię krąg wodny za kręgiem, fala pienista za falą, strumień srebrny za strumieniem i śmieje się do oczu, mówi do serca niewiadomą, tajemniczą swą mową: — To ja tu jestem, to ja tutaj w głębi wód płynę, twoja własna woda, woda miłości twojej, twoja wierna rzeka. Z jodłowej puszczy się niosę, ze świętego gaju dzieciństwa twego... Tczew! Już raz przed laty zdobywałem był to miasto idąc w marzeniu — „Na Gdańsk! ku morzu!” — w ślad za orężnym czynem i wiekopomną sławą Jana Henryka Dąbrowskiego.

Takie rozgałęzienia i związki mają te motywy w twórczości Żeromskiego. — „Na Gdańsk! ku morzu!” — to okrzyk, którym kończy się t. II *Popiołów* (acz zdobycia Gdańska w r. 1807 poeta w tym dziele nie przedstawił). — Związek pomiędzy Bałtykiem i Gdańskiem a tak drogimi Żeromskiemu motywami „wiernej rzeki” i „puszczy jodłowej” ukazał szeroko już wspaniały rapsod o Wiśle (1918), rapsod wielbiący zarówno piękność żywiołu, jak wielkość związanych z żywiołem przeznaczeń historii i pracy polskiej. „Złote wiślane smugi niosą się daleko w zielonawy przestwór morza, w błękitnawy jego widnokrąg, co z niebiosami nieskończonymi się spaja”: w taki sposób przemawia jeden z głosów tego rapsodu, jego niejako *vox coelestis*. Równocześnie jednak rozbrzmiewa tu i *vox humana* wołając, że Wisła idąc ku morzu „wykreśla kierunek westchnieniu polskiemu, tęsknej żrenicy pokazuje cel”. Ten cel to praca: praca, której symbolem stają się nurty wiślane ugięte „pod setkami tysięcy skut i komięg, bez przerwy, dzień i noc, darmo i szybko wiozących węgiel do Warszawy i Gdańska”; praca, w której zgodnie uczestniczyć mają rozrosłe do tysięcy fabryk „stare grody: Kraków, Sandomierz, Warszawa, Płock, Toruń, Gdańsk”. Taką poezję wielkich wysiłków

pokojowych rozsnuwała wyobrażenia Żeromskiego w toku wielkiej wojny.

Nie były to pierwsze marzenia tego rodzaju, które znalazły wyraz w jego pismach. W podobny sposób już Piotr Rozłucki „wielekroć marzył na jawie”; siedząc w twierdzy nadwiślańskiej wyobrażał się sobie przecież jako przyszłego „bohatera-robotnika”, co „z piasków bałtyckich u ujścia tej rzeki stwarza przy pomocy siły fal morza szklane belki”, a z nich buduje szklane domy i szklane drogi... Po latach przejąć miał od Rozłuckiego te marzenia Baryka ojciec, aby je jeszcze szerzej rozwinąć, jeszcze intensywniejszym liryzmem nasycić.

Ale uroki żywiołu i uroki wielkich perspektyw gospodarczych i cywilizacyjnych nie wyczerpują jeszcze tej poezji, której wyrazem stają się u Żeromskiego obrazy bałtyckie i gdańskie. Z innym jej elementem spotykamy się w zakończeniu *Urody życia*, kiedy uratowany z rozbitego samolotu Rozłucki staje wobec gromady niemieckich oficerów — niby „człowiek nagi” wśród odzianych — i wyciągnawszy ręce „do dalekich — dalekich białych domków kaszubskich, o których marzył przez całe życie”, szepce ze wzruszeniem: „Pomorze”. Tym wzruszeniem są objęte tu oczywiście nie tylko marzenia o szklanych budowlach, ale i pamięć historycznej przeszłości, i utęskniona przyszłość historycznego porządku.

Już znacznie wcześniej zresztą nadał Żeromski wybrzeżu bałtyckiemu znaczenie symbolu niepodległości i mocy państwowej Polski: w *Powieści o udalym Walgierzu*. Oczywiście tej symboliki i siła przemawiającego przez nią liryzmu sprawiły, że pierwsze ustępy tego alegorycznego utworu należą do najpiękniejszych i najbardziej wrażliwych się w pamięć: „Na progu wyniosłym morza, gdzie sosny rumiane cień błękitnawy na jasne piaski rzucają — oparły się wozy królewskie...”

„Władacz wciąga nozdrzami wiater słony, w siwą dalekość morskich potoków oczy zanurza. — Na twoją cześć, głębokie morze! Na twoją wieczną sławę, święta, jedyna moja! — woła w płaszczyznę ziemi.”

W twórczości powojennej Żeromskiego wzbogaciła się bardzo treść obrazowa motywów bałtyckich; stało się to przede wszystkim dzięki autopsji, na której dawniej poecie zbywało; w następstwie także dzięki studiom, do których autopsja skłaniała. Motywy gdańskie zwłaszcza, dawniej obrazowo ogólnikowe tylko, teraz zyskały na plastyce i konkretności. W latach tych powstaje m. in. *Wiatr od morza*, który jest obszernym cyklicznym poematem bałtyckim. Poemat ten jako całość nie należy do najlepszych dzieł Żeromskiego. Zbyt wielką, o zbyt heterogenicznych składnikach zamierzył tutaj poeta strukturę: zbyt zaciemnił ekspresję przez elementy erudycyjne; koncepcję poetycką zwichnął przez obciążenie jej alegoryzmem, z natury swojej intelektualnym (a znowu darmo byśmy szukali w tym alegoryzmie intelektualnej konsekwencji); racji włączenia niektórych epizodów (np. miłości Ottona von Arffberga i Teresy) trudno się nam dopatrzeć; a już zakończenie książki jest jedną z zagadek psychologii twórczości. A jednak i w tym utworze jak w innych, nawet najsłabszych, nie zawodzi Żeromski liryk. I tu znajdziemy piękne, zachwycające ustępy, pełne głębokiego poetyckiego wzruszenia. Rzecz znamienna, że tak jest prawie zawsze przy potrąceniu tematu Gdańska; a przewija się ten temat tutaj wielokrotnie. Słyszymy o nim już w ustępie o Mieszku. W rozdziale o św. Wojciechu znajdujemy poetycką „rekonstrukcję” Gdańska XII stulecia, rywalizującą z Wawelem *Legendy* Wyspiańskiego.

Szczegółowy, realistyczno-idylliczny obraz jarmarku dominikańskiego pod kościołem Św. Katarzyny jest

wstępem i tłem dla opisu potwornej rzezi, którą w r. 1308 „*timore Dei postposito et dyabolo suadente*” sprawili w mieście zdradzieccy Krzyżacy. W rozdziale o Związku Jaszczurczym opowiada poeta stylem uroczystych personifikacyj, jak to „wielki Gdańsk jako lew się podźwignął”, jak „lwimi zaiste łapami zburzył, zdruzgotał, rozniósł w drzazgi i w pyłe rozdeptał zamek krzyżacki, siedlisko zbrodni, gniazdo tyranii, zdrady i kłamstwa”, jak potem „zawrzał od radości głębokiej [...] wyswobodzony z ucisku”, jak „rozwarł na ścieżaj swe bramy wysokie na powitanie króla polskiego, króla wolnych ludów polskiej korony”.

Rozdział o fantastycznej postaci Jana z Kolna dał sposobność do pochwały gdańskich sił roboczych „w dziele okrętowym”, sposobność do jeszcze jednego poetyckiego ujęcia Wisły (równie jak inne wspaniałego, a zupełnie odmiennego) i sposobność do opisu portu, do którego spływają ze wszystkich stron Polski wielkie drzewa, tworząc na rzece niby „wielką, ruchomą podłogę”.

Ciągłość liryczną swojej twórczości zaznaczył Żeromski zupełnie szczególnym sposobem w rozdziale o wypadkach 1807 r.: zaczął bowiem ten rozdział od stronicy, która jest prawie bez zmiany przepisany zakończeniem tomu II *Popiołów*. Następuje po niej to, czego *Popioły* nie dały: relacja o zdobyciu Gdańska przez wojska polskie i francuskie. Relacja ta utrzymana jest w stylu batalistycznych ustępów w *Popiołach*: jest rzeczowa, niemal techniczna, obficie nadziana terminami strategicznymi; sam opis miasta jest ujęty jakby w kategorii planu oblężniczego, ponad które wynoszą go tylko epitetety mówiące o barwach i kształtach („Rdzawe wieże Mariackiego kościoła, strzeliste gzygzaki Franciszkanów, igła z pozłocistą figurą króla na prawomiejskim ratu-

szu, ruda masa kościoła Świętego Piotra, ciemnozielone szczyty Świętej Katarzyny, szczytnica Karmelitów, wielki kwadratowy słup Świętego Jana..."). Liryzm objawia się intensywniej dopiero w przedstawieniu rozmyślań generała Dąbrowskiego, który ze wzgórza ponad Wrzeszczem spoglądał na miasto; najwyższym wzniesieniem liryzmu są słowa jego cichej dziękczynnej modlitwy: „...z ziemi włoskiej przyszedłem tutaj i patrzę oczyma żywymi — w morze! Oglądam dokonane dzieło, którem w duszy wypiautował!”...

Serię opisów zamyka wizyjny obraz nocy księżycowej w zatoce gdańskiej:

Była to czarująca noc ostatnich dni lipca. W bezchmurnym niebie lśnił księżyc jaskrawy, żywosrebrny, rozsiewający światło niemal dzienne. Tysiące gwiazd zalegały nieboskłony i zenit najwyższy. Wiatr powiewający od morza niósł w kaszubskie i lechickie lądy zapach wody słonej i zapach jodowy, szczególną rzeźwość i siłę...

Nad metafizycznymi i historiozoficznymi implikacjami postaci Smętka możemy długo rozmyślać i mieć tysiąc przy tym wątpliwości. Kompozycyjne znaczenie pewnych rozdziałów utworu niełatwo sobie tłumaczyć. Zapominamy jednak o tym, kiedy się spotykamy z czystym i prostym liryzmem, liryzmem, który nam daje — żeby się posłużyć własnymi słowami Żeromskiego — „urocze i wzniosłe widzenie”. A tak właśnie dzieje się wiele razy — jak choćby ten pobieżny przegląd uprzytomnia — gdy wchodzi w grę motyw bałtyckie i gdańskie, te zwłaszcza, które mają związki z wielkimi tradycjami historii i wielkimi perspektywami pracy, te, które są dla poety wykładnikami prawdziwego zdrowia i prawdziwej siły narodu, te, na których spoczęła jego głęboka niewyrozumowana miłość.

ROZMOWY I LISTY O ŻEROMSKIM

Jesienią 1926 r. nieboszczyk Jakub Mortkowicz zaproponował mi podjęcie się wydania utworów Żeromskiego, które dotychczas bądź wcale nie były drukowane, bądź były rozproszone po czasopismach i wskutek tego częściowo uległy zapomnieniu. Pracując nad przygotowaniem tego zbioru (który wypełnił cały tom i ukazał się w druku dn. 6 grudnia 1927 r. pt. *Elegie i inne pisma literackie i społeczne*), zwracałem się do różnych osób spośród rodziny, przyjaciół i bliskich znajomych pisarza z prośbą o wiadomości. Z niektórymi z nich wywiązała się przy tej okazji korespondencja albo dłuższe rozmowy, wykraczające daleko poza zakres informacji o drukach i rękopisach. Z ciekawszych rozmów przeważnie bezzwłocznie robiłem sobie notatki. Notatki te były na ogół bardzo zwięzłe, bo czasu na cieniowanie przeważnie brakowało. Chciałem jednak bódaj w ten sposób (na inny stać mię nie było) upamiętnić — dla siebie samego — pewne fakty (czy choćby legendy) charakterystyczne dla pisarza lub dla ogólnego obrazu naszego życia literackiego w jego czasach. Po latach, przeglądając te zapiski, przekonałem się, że szczególnie w nich zawarte przeważnie nie zostały dotychczas ujawnione ani w piśmiennictwie biograficznym, ani pamiętnikarskim, choć większość moich rozmówców

i korespondentów z lat 1926—1927 już nie żyje. Rzecz bardzo prawdopodobna, że niejedna wiadomość, którą oni posiadali, nie została nigdzie utrwalona poza moim dzienniczkiem (bo to dla nas znamienne, że — o ile lubimy powtarzać plotki o naszych wielkich ludziach — o tyle mało skwapliwie piszemy o tym, co o nich naprawdę wiadomo i co o nich opowiadali dobrze poinformowani współcześni). Wobec tego postanowiłem uporządkować swoje zapiski i przygotować je do publikacji. Po większej części zresztą zostawiam je w tej postaci, jaką miały: tu i owdzie tylko rozwijam trochę ich lakoniczne sformułowania — gwoli wygodzie czytelnika. Opuszczam szczegóły zanedo prywatnego charakteru i wkraczające w życie osób dziś żyjących. Zaznaczam też, że wszystkie wiadomości podaję na odpowiedzialność moich informatorów. Niektóre z nich tylko mogłem poddać próbie zestawiania z relacjami innych osób. Te łatwo czytelnik wyróżni, bo się powtarzają.

1. PANI OKTAWIA ŻEROMSKA

Zanimem ją poznał, sporo o niej słyszałem: przeważnie z komentarzami przyjaciół Żeromskiego z okresu drugiego jego małżeństwa. Słyszałem, że sprzeciwiała się rozwodowi. Słyszałem, że trzykrotna choroba nerwowa zwichnęła równowagę jej władz umysłowych i nadała anormalny charakter jej przyrodzonej wielomówności. Jeden tylko Stanisław Piołun-Noyszewski, siostrzeniec Żeromskiego, dementował te szeroko krążące opinie i deklarował się jako wielki zwolennik „wujenki Oktawii”. On też ułatwił mi jej poznanie.

1. Odwiedziłem ją po raz pierwszy 18 marca 1927 r. Wyglądała już na staruszkę; widome jednak były jeszcze ślady dawnej urody. Drobną a tęgą, o wyrazie twarzy dobrym i inteligentnym, bardzo ruchliwa, mówiła rzeczywiście obficie i prędko, ale nie tak znowu męcząco, jak to niektórzy z jej znajomych (np. Lorentowicz i Mortkowicz) przedstawiali. Zanotowałem sobie: „Nie odbiega na ogół od tematu i daje interlokutorowi możliwość zadawania pytań.” A oto dalsze moje wrażenia spisane w *praesens historicum* świeżych wspomnień:

Nie ma żadnej goryczy, żadnej *rancune* w tym, co mówi o ostatnim okresie życia Żeromskiego. Ze spokojem opowiada nawet o sprawach, które muszą być dla niej szczególnie przykre. Ale z widomą skwapliwością zmierza do rzeczy, o których może mówić z zapalem: rzeczywiście, ma słuszną Noyszewski, że są w niej rysy Joasi z *Bezdomnych* i Madzi z *Emancypantek*.

Główna teraz jej myśl to gromadzenie wszelkiego rodzaju pamiątek w „Chacie” nałęczowskiej, z której chce zrobić muzeum Żeromskiego. Chce się wybrać w związku z tym do Goetla¹ i zaproponować, aby PEN-Club objął opiekę nad „Chatą”. Kaplicę przy „Chacie” uważa za jedyne odpowiednie miejsce na grób Żeromskiego: chciał tam leżeć, jak mówi; każde przy tym drzewko jest na tym kawałku ziemi przez niego posadzone. Ona sama — po wykonaniu koniecznych robót w „Chacie” i na „Mordze” (jak ogrodzenie jej kamiennym płotem itp.²) — chce się całkowicie usunąć z Nałęczowa, aby nie stwarzać trudności w rozszerzaniu muzeum i w pogrzebaniu przy nim zwłok pisarza: myśli

¹ F. Goetel był wtedy prezesem PEN-Clubu polskiego.

² „Morga” i „Chata” — stale w rozmowach i korespondencji używane nazwy drobnego terenu nabytego przez Żeromskiego w Nałęczowie i wystawionego tam domu.

o powrocie do stron rodzinnych — na Wileńszczyznę (jest finansowo niezależna, oczekuje pieniędzy ze sprzedaży gruntu na Litwie kowieńskiej).

Mówiąc o Żeromskim, akcentuje ciągle jego dobroć, miękkość, uczynność, ofiarność; w zapale nie powstrzymuje się nawet przed słowem „chrystusowość”. Wielki wpływ na jego wychowanie i charakter przypisuje jego matce: zawdzięczać jej miał ogromną wrażliwość, tkliwość, a w młodości także i religijność. Przez całe gimnazjum był bardzo nabożny. Matka taką go napelniała ufnością do siebie, że jej się ze wszystkiego spowiadał: namówiła go też do pisania spowiedniczego dziennika³; później dziennik ten zastąpiony został przez listy do narzeczonej i żony. Zarówno dziennik, jak listy świadczą o wielkiej sile i delikatności uczuć.

Z dobroci Żeromskiego — mówi pani Oktawia — wynikało, że mieszkanie ich było zawsze przystanią bezdomnych. Lemański np., „wielki biedak”, bywało, że przyjeżdżał do Nałęczowa „jak stał” i parę tygodni tam przesiadywał, chodząc w koszulach „Stefana”, jego ubraniach itd.

Ofiarny był Żeromski zawsze. Parę razy w życiu uzbieraną bibliotekę przekazywał na jakiś cel. Tak np. utworzył z kilku skrzyń przywiezionych książek Bibliotekę Publiczną w Zakopanem. Żeby jednak ją utrzymać, trzeba było opłacać bibliotekarza. Dla zdobycia na ten cel pieniędzy co tygodnia urządzano w Zakopanem *journal parlé* (z Żaruskim, Strugiem etc.), tak że aż Żeromskiemu się kiedyś przyśniło, że jest impresariem i szuka tenora. Podobnie bywało i w Warszawie, gdzie znowu koncertowano na więźniów politycznych i inne

³ Szczegół niedokładny; ujawnione dzienniki dowodzą, że do ich spisywania pobudził Żeromskiego raczej jego nauczyciel A. G. Bem.

podobne cele po prywatnych mieszkaniach. Schodzono się „jak pierwsi chrześcijanie”. Było tak kiedyś, że urządzono wieczorek za roгатką Jerozolimską w domu, w którym się mieścił cyrkuł policyjny, żeby w ten sposób się „zabezpieczyć”; grano tam *Warszawiankę* (z Siemaszkową), Żeromski przemawiał, etc. Niestety, nikt tych rzeczy dokładnie nie opisał. Przebiegając rozmaite nazwiska, pani Oktawia zatrzymuje się na Langem: powiada, że przez jakiś czas żył on bardzo blisko z Żeromskim i że razem w różnych takich „pepeesowskich akademiach” uczestniczyli.

Zbliżenie się Żeromskiego do PPS przedstawia pani Oktawia w sposób bardzo prosty. Żeromski socjalistą nie był, do partii nie należał, hasła klasowe były mu obce; miał zresztą za sobą przeszłość narodowego demokraty (jednego z pierwszych — z czasu przyjaźni z Romualdem Mielczarskim, Dmowskim i Machajskim); kiedy jednak za jego raperswilskich czasów odbywał się w Szwajcarii pierwszy — wielki — międzynarodowy zjazd socjalistyczny i PPS (świeżo wówczas tę nazwę sobie ustaliwszy) występowała w osobnej „polskiej loży”, a Ludwik Włodek, posiadający dar języków, sekretarzował całemu zjazdowi, porwało to Żeromskiego i przekonało go, że na tej drodze o Polskę można walczyć. Był to więc jakby nacjonalizm z dojściem internacjonalistycznym. Jakaś w tym oczywista symplifikacja. Że Żeromski był nade wszystko patriotą, nie ulega wątpliwości; wedle niej, był „tylko patriotą”.

Inaczej — powiada p. Oktawia — było z Sieroszewskim. Toteż, choć się bardzo z Żeromskim lubili, kłócili się nieraz. Sieroszewski był impetykiem i fanatykiem. Raz o mało nie wypoliczkował Weryhy za to, że jakiś „konserwatywny” artykuł umieścił w „Przeglądzie Filozoficznym”. Był sąd honorowy, i Żeromski —

w imię sprawiedliwości — musiał stanąć przeciwko Sieroszewskiemu. Stosunki nieco się naprężyły; potem zresztą wróciły do dawnego stanu.

Sieroszewskiego podobno Żeromski najbardziej lubił spośród swoich rówieśników w literaturze. Sieroszewski bardzo też go kochał i dużo Żeromskim okazał dobroci. Po przyjeździe z Syberii długo u nich przesiedywał i był przez p. Oktawię nazywany „niańką”: pani Oktawia oczekiwała wtedy dziecka (drugiego — po zmarłym w Raperswilu synku), a Żeromski wiele pisał (kilka rzeczy naraz, m. in. *Bezdomnych*, na których miał już nakładcę). Sieroszewski przynaglał go do roboty (honorarium miało pójść na koszty choroby p. Oktawii) i mówił, że jeśli Żeromski zmarudzi, to on jego powieść dokończy, byle pieniądze były na czas. (W innym czasie taką współpracę proponował podobno Żeromskiemu Lange.)

Z innych pisarzy szczególnie miał Żeromski lubić Struga i „zazdrościł” mu, że jest młodszy i może „zrobić” różne takie rzeczy, na które jemu (Żeromskiemu) już zabrakło czasu.

Wiele dla sławy literackiej Żeromskiego zdziałał Prus, który „pierwszy się na nim poznał”. Toteż Żeromski miał żywić wielki kult dla niego. Pani Oktawia mówi o Prusie z entuzjazmem i smuci się, że tak mało o nim pisano, że Włodek w swojej książce „tyle błędów narobił”, że jego listy do niej nie wyzyskane (gotowa jest udostępnić je każdemu).

Pamięć pani Oktawii jest żywa i obszerna. Wiele mi szczegółów wyjaśnia, daje wskazówki co do osób, mogących mieć informacje: przytacza mnóstwo szczegółów charakterystycznych (m. in. opowiada o tym, jak Korzon złościł się na przedmowę Żeromskiego do katalogu zbiorów mickiewiczowskich w Raperswilu i mówił, że w gorączce chyba była pisana).

2. Dnia 4 czerwca 1927 r. otrzymałem od p. Oktawii Żeromskiej list, który przepisuję w ważniejszych wyjątkach:

Szanowny Panie Profesorze! Z natury jestem b. nieśmiałą — to pewno już Pan zauważył — i jako urodzona w Wilnie — b. do ludzi w ogóle nieufna. Od dziecka b. nieszczęśliwa, bo sierota (Ojca mego nigdy w życiu nie widziałam, był to kolega z uniwersytetu Józefa Mianowskiego — ożenił się, gdy był starym — miał nas troje, umarł przed moim urodzeniem).

W „Chacie” w Nałęczowie są pamiątki związane i z życiem mego Ojca, i mojej rodziny. [.....]

Uważając mego Męża Stefana Żeromskiego, gdy został sławnym — za własność Narodu — nigdy siebie nie uważałam nawet w prawie decydowania w czymkolwiek, co jest związanym z Nim, z tym dla mnie najdroższym na świecie i jednym z najukochańszych autorów.

Piszę ten list, bo chcę Pana prosić o porozumienie się z Goetlem, o ile Pan będzie to uważał za wskazane; uważam, że nie wolno mi ominąć Pen Klubu, wobec tego, że Stefan jak gdyby założył ten Pen Klub przed śmiercią i, wierząc w młodych, ofiarował swoją bibliotekę i pamiątniki tej instytucji.

Szanowny Panie! Wiem, że Pan mało ma czasu, toteż piszę dlatego, że wkrótce pojedzie Pan na wypoczynek. Chcę, żeby Pan zabrał ze sobą listy Stefana i Głowackiego (Prusa), te, które mam w Warszawie — jakieś 150, przeczyta Pan w Milanówku w spokoju — da to Panu miłe godziny — pozna Pan tę cudną nitkę przyjaźni między dwoma potentatami (a był w ich życiu dzięki Raperswilowi trzeci — Jeż), może z czasem zechce Pan zużytkować te materiały w jakiej swojej pracy o śp. Stefanie — chociażby w przedmowie do ostatniego tomu jego rękopisów.

Proszę, jeżeli moja propozycja co do listów dogadza Sz. Panu, przyjdź do mnie późno wieczorem — zawsze jestem w domu — proszę tylko mocno kołatać klamką. Uścisk dłoni

O. Radziwiłłowicz

P. S. Jeżeli Pan przyjdzie między 8 a 10 wieczorem, mogłabym zawołać brata mego przyrodniego Zygmunta Chmielew-

skiego⁴ — kiedyś duchowego syna mego męża: — pomagał nam w Raperswilu, jako młody, w pracach muzealnych. Dziś dyrektor banku — ma jednak w życiu coś tak drogiego dla swego życia (Zurich i Szwajcarię, 1890 do 1896 roku), że gdy jest ze mną, chce pomagać nawet pieniądze, żeby coś pięknego jeszcze w życiu uczynić w Imię tych, co ginęli na Sybirze.

Pierwszy raz wyszłam za mąż — za człowieka, co wrócił z Usoli — starcem. Był skazany na śmierć, nawet stał w Cytadeli i wytrzymał skierowane do niego strzały. Cudne sceny w *Urodzie życia* są własnością mojej córki. On zdawał tak kiedyś egzamin, bo oddany był do korpusu paziów. Byłam b. egzaltowaną — chciałam, żeby chociaż przed śmiercią był szczęśliwy⁵. — Był już wtedy b. chory; wiedziałam o tym, jako córka doktora, który był dyrektorem Zakładu (a mój pierwszy mąż był administratorem tego Zakładu). Zostałam Panią Administratorową, nie będąc pełnoletnią, i również po dwóch latach wdową. Śmieszne to sprawy — piszę o tym tylko dlatego, że Głowacki, kolega i przyjaciel mego pierwszego Męża, wydał mnie za Stefana. Prus zostałznaczony w Radzie familijnej opiekunem 3-miesięcznego dziecka mego i tego powstańca.

Cały cmentarz nałęczowski jest pełen powstańców... Ale kaplicę, w której chciał leżeć, Stefan postawił w lasku przez siebie sadzonym, na niepoświęconej ziemi, bo dzięki tej Jego mordzie gruntu udało się uciec 40 ludziom z Zamku lubelskiego⁶. Umyślnie tę kaplicę postawił, jako znak swojej woli⁷, gdy mu nie chciano pochować syna. (*Dzieje grzechu* były na indeksie, wobec tego ksiądz Wojtowicz robił sprzeciwy, i musiał biedny Adaś najpierw leżeć w grobie przygotowanym dla mojej Matki, jeszcze żyjącej wtedy.) Straszne to były dni w życiu Autora *Dziejów grzechu*. Piszę o tym, bo za ciężko o tym mówić, a chcę, żeby Pen Klub wiedział⁸, dlaczego Stefan wybudował kaplicę

⁴ Mieszkał pod mną. (Przypisek p. O.)

⁵ Był niegdyś rozkochany w mojej Matce. (Przypisek p. O.)

⁶ W gmachu Zamku lubelskiego było wtedy więzienie. [O sprawie tej pisze E. L. Migasiński, *Wspomnienia o S. Żeromskim*, Warszawa 1927, s. 39—41. (Przyp. red.)]

⁷ W tym miejscu, gdzie sam z Zięciem kopał grób dla syna. (Przyp. p. O.)

⁸ Należałem wtedy do zarządu PEN-Clubu.

dla siebie, a morgę gruntu — las, chatę, kwiaty — przeznaczył tym, co będą ciekawi i wmyślać się w Jego strukturę mózgu.

Panie — ja widziałam na własne oczy, jak mój mąż, bezsilny, kopał w lasku dziurę i tam chciał sam z moją pomocą zagrzebać dziecko własne, prawie 19-letniego strzelca... Ja, wolnomyślna, sprzeciwiłam się temu i położyłam w grobie mojej matki — ja uczennica profesorów takich jak Chmielowski, Smoleński. Stefan był mi wdzięczny, ale b. cierpiał, i z tego wyszła ta cudna kaplica z krzyżem z kwiatów, Jego, Stefana, nawet architektoniczny pomysł, a tylko z pomocą Witkiewicza wykonana.

Architekt Noakowski, jeżeli Pan zechce, dużo Panu da szczegółów do tej sprawy tej kaplicy⁹. — Dziś myślę, że już dużo ludzi domyśla się, że to kaplica „wolnomyślicieli”.

Zaznaczyć winienem, że przypiski, które zamieściłem tutaj z odsyłaczami u dołu stronic, w liście wpisane są pomiędzy wierszami głównego tekstu.

3. Dn. 5 lipca 1927 r. byłem u pani Oktawii po raz drugi. Tym razem, muszę przyznać, doznawałem wrażenia, że rozmawiam z osobą niezupełnie normalną. Mówiła z gorączkowym podnieceniem, prawie bez przerwy, i w tym, co mówiła, wzniosłość nierozzerwalnie spletała się ze śmiesznością.

Początkiem rozmowy była sprawa listów Żeromskiego z lat 1891—1898. Pani Oktawia wyjeżdża do Nałęczowa i definitywnie listy te postanowiła mnie oddać. Zaufanie jej zdobyłem, jak widać, głównie rozprawką *Żeromski i świat książek*¹⁰: jako że rozprawka ta „świad-

⁹ Niestety, z Noakowskim już się porozumieć nie zdołałem.

¹⁰ Rozprawka ta była drukowana w „Przeglądzie Współczesnym” nr 51 i w postaci rozszerzonej nieco wyszła w odbitce (Kraków 1926). Przedruk w zbiorze *Dziś i wczoraj* (Warszawa 1934). [Następny przedruk w *Studiach i rozprawach*, Wrocław 1952, t. I. W niniejszym tomie s. 46. (Przyp. red.)]

czy o pracy", a więc i o czci dla Żeromskiego, a trzeba, żeby nad Żeromskim pracowano i żeby o nim pisano, przede wszystkim rzeczowo: „Nie wszyscy mogą być od razu Ujejskim” (broшура Ujejskiego *Ostatni Wajdelota* i on sam należą do przedmiotów szczególnego zachwyту pani Oktawii).

Oprócz listów Żeromskiego, które zbieramy z różnych stolików, szkatulek, szufladek i kanapy, mam dostać także listy Prusa (tylko na razie są one komuś pożyczone: pani Oktawia... nie pamięta, czy Noyszewskiemu, czy Knauffowi, jednemu z młodzików, którzy jej cenne pamiątki rękopiśmienne „porządkują”). Zdziwiony tą szczodrością zaufania, dziękuję i upewniam, że listy te będą troskliwie przechowywane w Bibliotece Uniwersyteckiej. Słowa te trafiają na jakąś chwilę uniesienia, więc odpowiedź pada niezwykle: „Wszystko jedno: może je pan przechowywać nawet w wychodku.” (Sens powiedzenia, zdaje się, jest ten, że jej chodzi o to, żeby o Żeromskim myślano, a nie o techniczny pietyzm dla jego papierów.)

Lada co powoduje dygresje (po których jednak, trzeba przyznać, następuje powrót do tematu głównego). Jedną z takich dygresyj jest niesamowita historia mieszkania, w którym się znajdujemy (przy ul. Kopernika). Było to mieszkanie matki pani Oktawii. Leżała tu długo chora, a w końcu rzuciła się z okna na podwórze i zabiła. Z tegoż domu z innego okna rzucił się później na ulicę aktor Poręba. „Może i ja pójdę ich śladem. Kto wie? Ja już wszystkim swoim powiedziałam: Mnie grzebać nie będziecie. Bohusz nauczył mię, jak tego unikać. To przecież był mój drogi nauczyciel”¹¹....”

¹¹ Marian Bohusz (J. K. Potocki) zniknął z życia tak, że nigdy się o okolicznościach jego zgonu nie dowiedziano.

Matka pani Oktawii zostawiła pod zegarkiem jako testament kartkę z napisem: „Pamiętajcie o tych, którzy nie chcą żebrać.” To jedna z dewiz humanitaryzmu rodzinnego, połączona z motywem dumy: „Stefan był strasznie biedny, a nigdy nie żebrał. Zaczął od swoich trzech palców (tych, którymi pióro się trzyma), a doszedł do tego, że mógł zbudować kościół w Nałęczowie....”¹²

Ten kościół.... „to kościół masonski”... „Tak.... kiedy dziś czytam w gazetach, że masoni to Żydzi, porywa mnie śmiech pusty...” — „Moja matka była masonką. Ja nie byłam masonką: byłam towianką. Z pokolenia na pokolenie ludzie się zmieniają... Nigdy się nie spowiadałam, bo matka zawsze mi mówiła, że ksiądz to jest gach.”

Najwięcej przejmuje panią Oktawię (rzecz dziwnie sprzeczna z tym, co mówi o śmierci) kwestia, gdzie zwłoki Żeromskiego mają być na stałe pochowane. Wydobywa dwie jego akwarele, przedstawiające kaplicę-mauzoleum w Nałęczowie, potrząsa nimi i w toku rozmowy dramatycznie rzuca je na podłogę: „O, tu jest wypisany jego testament... Patrzaj... Czytaj... Jego własną ręką... Lorentowicz mówił, że to legenda... Tak, to legenda. Cała Polska o niej wie... Czterdziestu ludzi z Zamku myśmy wyratowali... Jeżeli takiego człowieka uczcić nie umiecie, no to jesteście durnie!...”

Patos w ogóle tym razem występuje w jej rozmowie dość często, czasem zupełnie nieoczekiwanie, w toku spokojnego, zaprawionego nawet humorem opowiadania. Zdarza się w takich wypadkach, że słownik Skargi miesza się ze słownikiem Piłsudskiego.

Już nie pamiętam, w jakim związku (nagle dosyć

¹² Mowa o kaplicy wybudowanej na „Mordze” wedle planu J. Witkiewicza.

w każdym razie) wygłasza pani Oktawia taką autocharakterystykę: „A ja to co? Ja też trzy razy byłam więziona. Trzy razy byłam obłąkana. Ze Stefanem przez trzydzieści lat (?) pracowaliśmy razem. Kochaliśmy się jak obłąkani. Dziewięcioro (?) dzieci urodziłam!... Żywię się mlekiem, wodą i owocami. Mięsa nie jadam... I cóż was to obchodzi!”

W ogóle egzaltacja jej ma wymiary nieprawdopodobne i sięga szczytów, które można by uważać za perwersję. Niektóre zresztą z tych szczytów są ze sobą sprzeczne. Raz więc roztkliwia się nad tym, że tyle ma serc życzliwych i kochanych, to znowu łamie ręce (dosłownie) nad Polską, z którą coś takiego zrobiono, że ludzie tacy, jak ona, „ludzie z Litwy” (litewskość swoją parę razy akcentuje!) nie mogą się z nią zżyć zupełnie. — Kocha wszystkich: kocha m. in. i „Annę”, i „Monikę”¹³. Do męża swego nie ma żadnego żalu i na cały ostatni okres jego życia ma wytłumaczenie (głównie... w potrzebie materiału przeżyć dla twórczości).

Jej wszechegzaltację charakteryzuje m. in. i to, że zarówno drogi jej był Narutowicz, jak Niewiadomski. Jeden był przyjacielem z lat szwajcarskich, drugi — kolegą ze szkoły sztuk pięknych, znajomym potem z Paryża, gdzie go od śmierci (dosłownie) uratowała z innymi przyjaciółmi (Niewiadomski wtedy — w depresji — przykrył się swoimi płótnami, polał je naftą i zapalił; z tego ognia właśnie zdołano go wyciągnąć). Zamach Niewiadomskiego, jak twierdzi, przewidziała, i dlatego nie chciała mu ułatwić malowania portretu Piłsudskiego: wiedziała, że przy pozowaniu byłby zabity.

— „Ja śmierci zresztą — wyłania się konkluzja z tych

¹³ Imiona drugiej żony Żeromskiego i córki jego z drugiego małżeństwa.

opowiadań — nie uważam za nic złego; owszem, uważam ją za rzecz piękną i uważam, że wolno ją zbliżyć; tylko nie wolno się rozporządzać co do tego za kogoś innego.”

Podobnie tolerancyjny i „syntetyczny” jest jej pogląd na zło: żeby zła nie było, to byśmy byli wszyscy aniołami, życie nie byłoby ciekawe (zresztą nie tak grubo to było wyrażone). Pogląd ten wypowiedziała, o ile pamiętam, dla obrony którejś powieści Żeromskiego: *Dziejów grzechu* czy *Przedwiośnia*.

Żeromskiego wielbi, ale (rzecz zdumiewająca) widzi go krytycznie (pod niektórymi przynajmniej względami). Chwali jego charakterystykę napisaną przez Wasilewskiego i potwierdza, że był nieufny, podejrzliwy, że nawet ją jako narzeczoną podejrzewał o wszystko, dręczył, wszystkich wrogów przeciwko niej mobilizował, żeby ją wypróbować. W stosunku do Wasilewskiego nie był sprawiedliwy i Wasilewski okazał się szlachetnym, że o tym zapomniał. Ta niesprawiedliwość ujawniła się w czasie procesu Wasilewskiego z Lednickim. Wtedy to „Stefan krzywdził wprost Wasilewskiego”. Ale sytuacja była trudna: Żeromski był względem Lednickiego zaangażowany uczuciem wdzięczności, bo ten po wojnie dał 500 rubli jego macosze, czym ułatwił jej wyjazd z Moskwy do kraju.

Dużo wiadomości o chorobie Żeromskiego. Zapadał strasznie. Parę razy był bliski śmierci. Ratowało go po-
łudnie. Raz jechał z Radziwiłłowiczem tak chory, że w Wiedniu nie chciano go przyjąć w żadnym hotelu; dopiero Radziwiłłowicz, zostawiwszy go w powozie, na-
jął pokój, a potem wniósł go na własnych rękę.

Poznała się pani Oktawia z przyszłym swoim mężem „przy Słowackim”. Pokłócili się o jego wielkość. Ona zawsze bardziej Słowackiego kochała od Mickiewicza (ten był dla niej „starym profesorem”); Żeromski miał

ją przekonać, że i Mickiewicz jest wielki. Uczyła się zaś literatury od Piotra Chmielowskiego, którego uwielbiała za to, że cudownie czytał Słowackiego: tak że choć Chmielowski był zaniedbany i często zamiast chustki do nosa wyciągał z kieszeni powłoczkę od jaśka (i to z dziurą) — widziała w nim „poetę z czarnymi oczyma”. — Był też jej nauczycielem (i również wielbionym) Smoleński. (Ujejskiego kocha m. in. za piękną mowę, którą na pogrzebie Smoleńskiego wygłosił.)

Wybuchowa jej uczuciowość spływa i na mnie w postaci pocałunku złożonego w pewnej chwili na moim czole i różnych apostrof, jak „mój kochany”, „moje serduszko”, „uważasz, stary” etc. Przestaję się temu dziwić, kiedy się dowiaduję, że niedawno „ucałowała się” pani Oktawia i z „Jakubem” (tj. Mortkowiczem) na znak dobrych z nim stosunków.

4. Ponownie odwiedziłem panią Oktawię 23 września 1927 r. Był to piątek, dzień jej przyjęć. Przyszedłszy o 9 wieczorem, zastałem u niej jeszcze trochę gości z popołudniowej „herbatki”. Większość tych gości została — zaraz po moim wejściu — wysłana do drugiego pokoju (ku niemałej mojej konsternacji), a ze mną zaczęła się rozmowa, raczej długi monolog, głównie na temat projektu przekształcenia „Chaty” w Nałęczowie na muzeum (po myśli dawnych planów Żeromskiego). Mowa była o zakresie tego muzeum, administracji, kosztach (pani Oktawia chce zapisać na nie swą 1/8 praw autorskich Żeromskiego lub dać ekwiwalent w gotówce) etc. Doradziłem oddanie całej rzeczy w ręce Towarzystwa Krajoznawczego, co zostało z zachwytem przyjęte.

Dalszy ciąg rozmowy, niestety, nie był już tak systematyczny. Pani Oktawia mówi bez przerwy. Okazje do wstawienia pytań są minimalne. Nie jest to zresztą

jeszcze męczące, acz ciągle w tym są dygresje, żaden wątek nie zostaje wyczerpany i drogą asocjacji opowieść robi najfantastyczniejsze skoki tematowe. Słucha się jej mimo wszystko z zajęciem, bo interesujące wszystko: niby kwintesencja entuzjazmu i mgławicowości intelektualnej idealistów z okresu Młodej Polski! Trudno tylko potem skupić tę obfitość we wspomnieniu i spisać.

O samym Żeromskim naprzód. Zachwyt dla niego bezgraniczny, m. in. naiwny — za ideowość, za to, że (niejako w przeciwieństwie do „Warszawy”, której nie lubił) nie był... erotomanem; że w listach jego tak pełno spraw społecznych (i te pani Oktawia w nich najbardziej ceni. „Nie o to — mówi — przecież chodzi, że tam wiele razy można czytać: kocham Cię — na różne sposoby wypisane, ale o to, że tam tyle o Polsce.”). Przyznaje jednak, że... nie zawsze go rozumiała — mniej w każdym razie niż Prusa.

— Bo to ciągle cierpienie — powiada — to przeciwne mojej naturze; ja jestem optymistka. O, teraz zaraz się położę i będę czytać Dickensa.

Wielbi Żeromskiego za szczerość i otwartość. Kiedy się mieli pobrać, dał jej Żeromski do przeczytania swój dziennik. Nic mu nie mogła zarzucić, ale ją wiele raziło: opis np. biedy studenckiej i schadzek z mężatkami. O tym z obrzydzeniem czytała.

Dowiaduję się „przy okazji” jako rzeczy najnaturalniejszej w świecie, że Żeromski przed ożenieniem się żył (na Podlasiu) z bliską krewną swojej macochy i miał z nią córeczkę. Powtórnie słyszę o nich w związku ze sprawą nałęczowskiego grobowca. Wedle projektu pani Oktawii powinien tam — obok Adasia — spocząć Żeromski, a później — po najdłuższym życiu — Monika. Co innego żony: ani jedna, ani druga nie może pretendować do tego miejsca. „Ani ta trzecia...” Potem nastę-

puje uwaga, że nie ma racji robić rozróżnienia w tych rzeczach: „trzy towarzyszki życia, i basta”. „To może Pana dziwi, że ja tak mówię, ale ja tak myślę...”

Potem — jakoś w związku z tamtymi sprawami — znowu o towianizmie swoim: o tym, że ona wierzy, że Żeromski jest i krąży między nami; i o tym, że w „szczegóły religijne” nie ma po co się wdawać: „jest tylko jeden Pan Bóg, i koniec”.

Szanuje jednak i inne zapatrywania, i dlatego tablica rodziców Żeromskiego, którą wmurowuje w mauzoleum nałęczowskie, będzie poświęcona przez księdza: bo „siostra Stefana” jest surowa katoliczka.

Potem o oprowadzaniu wycieczek po „Chacie”, o propagandzie przy tym robionej za Żeromskim i za polskością... Między in. o wycieczce chałaciarzy, którą objaśniał jakiś uprzednio przez nią poinformowany „Polak starozakonny”.

Obfite wspomnienia o chorobie Żeromskiego — kiedy to po napisaniu *Popiołów* (1904) wprost już umierał w Nałęczowie. Po dwóch krwotokach (dwie miski krwi wypłuł) lekarz kazał mu leżeć bez ruchu nawet ręki; tylko łód łykał, a żonie, przepisującej powieść kawałkami do „Tygodnika”, tylko oczyma dawał wskazówki, gdzie ma się zatrzymać. Przyjechał był wtedy do Nałęczowa Marian Abramowicz i zabawiał Żeromskiego, gadając i jednocześnie kołysząc na swoich potężnych ręku — na jednej Adasia, na drugiej Elżunię Daniłowską. Przyjechał kiedyś do Nałęczowa i Wolff (Józef), dowiedziawszy się, że Żeromski umiera, i zląkwszy się o los kupionej już powieści. Przy tej sposobności — długie opowiadania o Wolffie.

Owidzki (szwagier Piotra Maszyńskiego) staje się ośrodkiem innej serii wspomnień... Kolega to pani Oktawii ze szkoły artystycznej. Mówi o nim *per* „Józio”; jak

zresztą o Maszyńskim *per* „Piotruś”, o Gembarzewskim *per* „Bronek”. Mnóstwo szczegółów o ożenkach, powinowactwach itp.

Cudowne wspomnienia o Prusie! — Lekceważył swoje książki. „Uważał się za błazna — dlatego że pisał powieści.” — „Pani się to podoba? — mówił o jakiejś swojej rzeczy. — Dziwię się bardzo. Pani ma bardzo zły gust.” Pisał też prędko, prawie bez kreśleń, bez poprawek, równym swoim pismem, zawsze wyrażając niechęć do pisanie. Pisał z odcinka na odcinek. W Nałęczowie zamykał się zwykle na noc w swoim pokoju, zabrawszy ogórek kwaszony i kawałek czarnego chleba; rano odcinek był gotów; pani Oktawia pilnowała, żeby „imiona nie były pomyłone”, i kompletowała egzemplarz wycinków. — Kiedy była noc księżycowa, Prus nie mógł spać; ona też; więc chodzili po Nałęczowie, i wtedy to „Dębicki wykładał Madzi astronomię”.

Emancypantki szczególnie dużo zawdzięczają pani Oktawii. Historia pani Latter to historia pensji pani Krzywobłockiej, głośna wtedy w Warszawie. Prus, zaczynając pisać, chciał widzieć jakąś pensję. Pani Oktawia zawiozła go wtedy do swojej przełożonej, panny Czarnockiej. Prus parę godzin u niej siedział, całą szkołę oglądał i wszystko potem opisał z przyrodniczą dokładnością: Sokratesa, czarne oczy panny Czarnockiej etc. (acz charakter panny Czarnockiej dostał się Malinowskiej). Takie były jego metody...

Zawsze tęsknił Prus do matematyki i ją uważał za swoje powołanie.

Żeromskiego jakoby „pokochał” z listów: ze wzruszeniem zwłaszcza czytali oboje z panią Oktawią (ona najwidoczniej zawsze dawała „postronnym osobom” do czytania swoje listy!) o zapale Żeromskiego dla projektu zostania nauczycielem ludowym w Gołębiu.

Z kolei wspomnienia raperswilskie — wcześniejsze („kilka lat bardzo miłego pobytu” — wówczas kiedy Nałęczów stał się ciężki ze względu na długi jej ojczyma: bardzo przykra sytuacja dla kasjerki — pasierbicy!) i późniejsze — z okresu procesu — dzikiego, okrutnego w jej przedstawieniu. Żeromski był podejrzanym ni mniej, ni więcej tylko o szpiegostwo! Przy wielkiej sprawie raperswilskiej i ta mniejsza była załatwiona. Był urządzony sąd honorowy. M. in. zjechał do Raperswilu Stanisław Libicki i zrazu nie podawał Żeromskiemu ręki. Telegrafowano po kogoś. Przyjechał i Jeż z walizką dokumentów. Wasilewski napisał list obrończy dla Żeromskiego etc. Punktem wyjścia podejrzeń było to, że... Żeromskiego nie aresztowano, kiedy wracał z Raperswilu do Warszawy — wbrew niejako zasadzie działającej przedtem stale przy powrotach byłych bibliotekarzy raperswilskich. Rzecz w tym, że Żeromskiego jako chorego Radziwiłłowicz z Granicy¹⁴ zabierał i odwoził do Tworek (stąd znów zabawna legenda, która znalazła wyraz m. in. w owym raperswilskim liście Wasilewskiego, że Żeromski był w zakładzie dla nerwowo chorych). Ostatecznie „rehabilitowano” Żeromskiego.

Przed wielkim procesem były i wielkie przygotowania. M. in. przez kilka miesięcy oboje Żeromscy, bodaj że z dziećmi, siedzieli w Anglii dla przestudiowania maszyny rachunkowej Baranowskiego, opisanej w broszurze o Raperswilu. (Mówili po angielsku słabo. Porozumiewali się początkowo głównie na piśmie. Później dopiero Żeromski opanował język angielski.)

Żeromski był niezmiernie sumienny i skrupulatny. Ale też dlatego pisanie przychodziło mu z trudem.

¹⁴ Tj. stacji między Szczakową a Ząbkowicami, przez którą przechodziła granica zaboru austriackiego i rosyjskiego.

Zwłaszcza w początkach, kiedy to on był głównie stroną obiecującą, a pani Oktawia stroną zarabiającą. Projekty, o których mówią listy jako o bliskich realizacji, często ledwo po roku, dwóch wchodziły na warsztat. Dopiero później tempo pracy Żeromskiego się wzmoгло.

W Raperswilu, kiedy Żeromski był chory, pani Oktawia zawsze za niego pracowała w bibliotece. Tak samo potem w Warszawie u Zamoyskich.

Drażliwość Żeromskiego była niezmierna. Raz — w Zakopanem — zupełnie stracił równowagę z oburzenia, kiedy spotkany Dmowski na jakieś skargi co do zdrowia odpowiedział lekkomyślnie: „Chla się wody za dużo pewnie.” (A Żeromski nigdy nie pił, nie mógł!)

Tenże Dmowski w jakiś sposób zniechęcił Żeromskiego do pisania drugiej powieści (*Upusty*), która miała stanowić *pendant* do *Szyzyfowych prac*. Miało tam być przedstawione grono studenckie i jego życie, i o jednym czy dwóch z byłych kolegów musiałby być Żeromski napisać wiele złego (powieść miała być na pół pamiętnikowa, jak i pierwsza).

5. Po raz czwarty byłem u pani Oktawii 18 października 1927. Właśnie wtedy wyszła książka Noyszewskiego o Żeromskim.¹⁵ O niej więc się mówiło przede wszystkim. Pani Oktawia zarzucała jej różne pominięcia. Że za mało w niej uwydatniona pracowitość Żeromskiego. Za mało też uwydatniona jego dobroć (owo np. ofiarowanie kilkunastu skrzyń książek dla Biblioteki Publicznej w Zakopanem, owe wieczory urządzone tam na pensję dla bibliotekarza, szukanie śpiewaczek, deklamatorów etc. etc.). Za mało też o jego ciężkich przejściach, bie-

¹⁵ St. P. Noyszewski, *Stefan Żeromski. Dom, dzieciństwo, młodość*. Wyd. J. Mortkowicza 1928.

dzie. A był w biedzie strasznej w pierwszym okresie warszawskim. Raz tak go przycisnęła nędza, że postanowił iść do Prusa (którego znał, bo go Prusowi w Kielcach przedstawiono jako sztubaka na pamiętnym wieczorze teatralnym; Prus wtedy do Kielc przyjechał był z Nałęczowa — z towarzystwem, które sam namówił na wycieczkę; była tam i p. Oktawia i wtedy pierwszy raz Żeromskiego widziała), postanowił iść i pożyczyć od Prusa 10 rubli. Odwagi starczyło mu na tyle, że wszedł na schody domu przy ul. Kruczej, gdzie Prus mieszkał. I właśnie Prus wychodził wtedy z mieszkania. Żeromski cofnął się ku oknu i stanął. A wyglądał tak nędznie, że Prus wziął go za kogoś, co żebrze, i sięgnął ręką do kieszeni. Wtenczas Żeromski rzucił się ku schodom i uciekł. Rozchorował się potem ciężko na tyfus głodowy. Noyszewski jakoby dlatego o tym nie chciał pisać, żeby rodzinie nie przypominać rzeczy przykrych.

Z warszawską biedą Żeromskiego wiąże się geneza opowiadania *Niedziela*. Jest to przestylizowana historia jego i jego młodszej siostry. Były to dzieci prowincjonalne, rzucone na bruk Warszawy i przebojem zdobywające sobie w niej egzystencję (Żeromski pierwszy raz jechał koleją, udając się do Warszawy po skończeniu gimnazjum; pierwszy raz też dopiero był tutaj w „prawdziwym” teatrze). Siostra jego była naprzód u jakiejś krewnej, ale ta (o ile dobrze pamiętam) umarła; straciwszy tę opokę, została szwaczką i przez kilka lat pracowała w warsztacie białej bielizny; później wyszła za mąż i miała warsztat własny. Otóż kiedyś „Stefan” poszedł do siostry i proponował jej (miał wtedy pieniądze z lekcji) pójście w niedzielę do Wróbla¹⁶. Dziewczyna nigdy nie była przedtem w restauracji, więc się

¹⁶ Głośna wtedy restauracja o cenach przystępnych. Mieściła się na ul. Mazowieckiej.

wzdragła, ale na argument, że idzie z bratem, ustąpiła. Poszli więc i była wielka uroczystość: zjedli po kotlecie z kapustą, a potem wystąpiły cukierki w kształcie zapalek, oszołamiające dla młodej dziewczyny. *Wahrheit und Dichtung!*

Małżeństwu Żeromskich patronował Prus i za święty obowiązek uważał sobie być świadkiem przy ślubie. Pojechał więc z nimi i z czterema Radziwiłłowiczami do Garbatki, gdzie miał im dać ślub ksiądz G. (Gruziński, zdaje się, choć nie mam pewności¹⁷), kolega i przyjaciel Żeromskiego. Żeromski był chory; jeden z Radziwiłłowiczów podtrzymywał go przy ołtarzu. Po drodze w „Iwangrodzie” (tj. Dęblinie, według ówczesnej nazwy) Prus „fundował” towarzystwu obiad. Spotkał tam jakąś znajomą. — „Co pan tu robi?” — „A, nie widzi pani? Nareszcie udało mi się w moim kantorze stręczeń skleić jakieś małżeństwo. Wprawdzie pan młody cherlak, ale zawsze!” (Prus w Nałęczowie rozповідаł, że ma kantor stręczeń i że wynajmuje młodych ludzi na spacer do wąwozu po dwa złote za godzinę, a z językiem francuskim — po rublu.) Dziwna była przeprawa z Garbatki do plebanii, bo to coś 10 wiorst, i Prus strasznie dziwaczył; chciał iść pieszo; ledwo się dał namówić na bryczkę, ale zsiadał ciągle. Drugim świadkiem był Florian Łagowski, długowłosego pana o „poetyckim” spojrzeniu, nauczyciel p. Oktawii, który się w niej podkochiwał i za szczyt szarmanterii i rezygnacji zarazem

¹⁷ To samo nazwisko podaje St. P. Noyszewski (*op. cit.*, s. 322), natomiast jako miejsce ślubu wymienia Policzną pod Jedlnią. Z relacji jego wynika również, że przy ślubie obecni byli dwaj rodzeni bracia p. Oktawii: Rafał i Stanisław Radziwiłłowiczowie, oraz dwaj bracia przyrodni: Konrad i Zygmunt Chmielewscy. Tak więc zwrot o „czterech Radziwiłłowiczach” jest nieścisły. (Przyp. red.)

uznał położenie podpisu pod jej aktem ślubnym. Ksiądz G., nie wiedząc, czym uraczyć gości, sprosił z okolic kilka ładnych pań. Prus, wszedłszy do plebani, zdumiał się tym widokiem i krzyknął: „To taki ksiądz?!” Była konsternacja, ale Prusowi wiele było wolno. Bawiono się też potem wesoło i Prus szalone rzeczy „wyprawiał”. Podróż poślubną urządzono do „kraju lat dzieciennych” Żeromskiego (gdzie już wszystko było w obcych rękach); Prus odwiózł „młodą parę” do Kielc (które chciał na nowo zobaczyć jako miasto, w którym niegdyś do jednej klasy gimnazjum chodził).

O Prusie w ogóle wiele. Jak był przez parę miesięcy robotnikiem (wystąpiwszy ze Szkoły Głównej, gdzie go profesor zdyskwalifikował). O napaści studentów w r. 1878. Było to po odczycie Spasowicza o Polu. Spasowicz „z petersburska” parę razy ironicznie wspominał o ciągle jeszcze żywej a ujemnie działającej szlachetczyźnie. Kilku studentów (Dłuski, Brzeziński, Sawicki, Mendelson i Popławski), ludzie później wybitni w różnych kierunkach politycznych, stanęli w pobliżu mówcy i bili brawo w najdrastyczniejszych momentach. Prus w następnej kronice, zarzuciwszy Spasowiczowi, że za ostro łajał, wspominał i o tych studentach, i coś napisał w ten sens, że przypomniało mu się cielę, kiedy wiosną wybiega z obory z zadartym ogonem. Młodzieńcy obrazili się i przyszli żądać satysfakcji. Prus się roześmiał i powiedział, że z pięcioma bić się nie może, ale — jeżeli ich dotknął — to ich przeprasza. Ci tego nie uznali i zapowiedzieli, że sobie „wymierzą sami sprawiedliwość”. Odtąd czatowali na niego, zwłaszcza kiedy wracał z teatru. Nie wracał więc sam, ale w towarzystwie Bogusławskiego, który mieszkał w pobliżu. Raz jednak Bogusławski czuł się źle i nie odprowadził Prusa. Studenci wtedy napadli na niego. Było to tuż

przy bramie domu, w którym mieszkał, na ul. Towarowej. Prus bronił się i zdążył zadzwonić na stróża. Ten zrobił alarm. Przybiegła policja (cyrkuł był naprzeciwko) i wszystkich zabrano do spisania protokołu. Kiedy tam przyszła p. Głowacka, uwiadomiona przez stróża, Prus był nieprzytomny. Odwieziono go od razu do zakładu dra Ołtuszewskiego dla nerwowo chorych, i tam dwa lata przebył.¹⁸ Kiedy wyszedł, zupełnie zapomniał o całym wypadku. Ironia rzeczy chciała, że kiedy później — po latach — był w Paryżu, byli tam i pp. Dłuscy, i p. Dłuska (nie znająca historii zajścia) zaprosiła Prusa na herbatę, co ten przyjął. Dopiero dr Zieliński, u którego Prus mieszkał, nietaktownie przypomniał mu rzecz dawną, aby nie dopuścić do tej wizyty. Prus mgliście zaczął sobie przypominać, trząsł głową i w końcu powiedział: „Ano, to chyba nie pójde...”

W Raperswilu Prus ani razu nie był w muzeum. Mówił, że on „zna to z własnego życia”¹⁹. Był dramat, kiedy go wieziono do Zurychu. Na stacji, gdzie się trzeba przesiadać, zapomniano o jego chorobie i zostawiono go bez opieki, a właśnie przechodził pociąg pośpieszny; Prus stracił przytomność i chciał się rzucić pod koła.

¹⁸ Nie wszystkie szczegóły tej relacji okazały się — po zweryfikowaniu — prawdziwe. W szczególności mylnie do liczby manifestantów i napastników zostało wmieszane nazwisko Brzezińskiego (zob. list L. W. Sawickiego w „Wiadomościach Literackich” 1932, nr 19). Pobyt Prusa w zakładzie dra Ołtuszewskiego nie trwał też dwu lat, bo jego felietony w „Nowinach” urwały się 25 marca 1878 r., a już 13 sierpnia tegoż r. rozpoczął się w „Kurierze Warszawskim” druk dalszego ciągu jego *Kartek z podróży*, za czym poszło 24 października opowiadanie *Szkatułka babuni*, a 19 grudnia nowy artykuł publicystyczny (zob. W. Borowy, *Prus i studenci w r. 1878*, „Wiadomości Literackie” 1932, nr 21).

¹⁹ Najobfitszym działem muzeum raperswilskiego były pamiętki z powstania 1863 r.

Powstrzymał go posługacz kolejowy, którego potem w rękę pocałował. Wstrząśniętego nerwowo ratował Piltz, podówczas student zuryski. Żartobliwie mówił wtedy Prus do pani Oktawii: „Chcesz mnie zamknąć u Forela, ej!” (Zakład Forela dla obłąkanych był w pobliżu.) Ale powoli przychodził do siebie. Siedział w Raperswilu sześć tygodni, schodzili się do niego studenci i było bardzo wesoło.

Liczne znajomości literackie pani Oktawii pochodzą jeszcze z dzieciństwa. Jej ojczym leczył darmo literatów; stąd ci byli przyjaciółmi, bywali u niego i byli „karmieni” przez panią Chmielewską. Do częstych gości ich domu należeli i Prus, i Dygasiński, i Sienkiewicz. Wszyscy oni mówili do Oktawii po imieniu.

Kończąc tę rozmowę (w której zresztą przeważnie byłem tylko słuchaczem), zostawiłem pani Oktawii kartkę z następującymi pytaniami dotyczącymi listów Żeromskiego z r. 1892:

- Kto jest „Wacek” w listach zuryskich 1892 r.?
- Kto Al-de-Baran tamże?
- Kto „pani Helena”, co miała przybyć do Nałęczowa (2. III. 92 r.)?
- Kto pani Tadeuszowa P., o której piękności dużo krytycznych uwag w listach krakowskich (np. 21. II. 92)?
- Kto „Lilek” (19. III. 92)?
- Kto Kazimierz T. we Lwowie (12. IV.)?

6. W związku z tą kartką odebrałem w kilka dni później list następujący:

d. 21. X. 1927

Szanowny Panie Profesorze!

Zięć mój Jan Witkiewicz (architekt) widział się wczoraj z p. Aleks. Patkowskim; w tych dniach u rejenta Romana podpiszę mój prawny testament w myśl umowy między panem Patkowskim a Janem Witkiewiczem, co do „Chaty” w Nałęczowie. Dziękuję więc Panu z głębi serca!! —

Co do zapytań przez Sz. Pana zrobionych, to postaram się odpowiedzieć.

„Wacek” to Wacław Machajski, dziś jeszcze żyjący²⁰, najukochańszy kolega z ławki szkolnej — Andrzej Radek w *Szyfow[ych] pr[acach]*. Od czwartej klasy²¹, znacznie zdrowszy i silniejszy fizycznie, miał b. dodatni wpływ na małego Borowicza (Stefana Żeromskiego). Stefan w dzienniku swoim często nazywa Wacka swoją żoną. — Otaczał Stefana, niepraktycznego, opieką. Mieli wspólną poduszkę i kołdrę — często już tylko starą roletę, żeby się przykryć. Byli razem z Romanem Dmowskim twórcami pierwszych odezwo N. Demokracji w 1899 r. Wacek kilka razy aresztowany.

Al de Baran zdaje się również dotyczy Wacka, ale również może to być mowa o Janie Stróżeckim, drugim koledze ukochanym Stefana. — Trzeba by zapytać Wasilewskiego Zygmunta — on na pewno pamięta, kogo oni nazywali Al de Baranem. Był jeszcze trzeci kolega, Tomasz Ruśkiewicz, który często przeciwstawiał się władzy rosyjskiej.

Roman Mielczarski i Marian Abramowicz wszyscy to szlafkamraci i równocześnie konspirują w Warszawie już od 1887 roku ze Stefanem.

Helena to bardzo ładna, dzisiejsza pani R[...] w Łodzi, reagenta żona, osoba bez znaczenia w życiu Stefana.

Pani Tadeuszowa P. — Pawlikowska, żona dyrektora teatru w Krakowie, Idalia [z domu] Kotarbińska, koleżanka moja z pensji, jeszcze żyjąca. Prus dał list Żeromskiemu do Pawlikowskiego, bo wyobrażał sobie, że Pawlikowski da pracę zarobkową młodemu literatowi. Stefan pojechał wtedy do Krakowa, żeby się uczyć, chodzić na wykłady. Tarnowskiego słuchał z chęcią, i innych.

„Lilek” — Beniamin Liliensztern, dziś jeszcze żyjący — chemik z Zurychu, on mógłby wiele dać szczegółów z życia Żeromskiego. Pan Beniamin Liliensztern służy obecnie w policji państwowej. Mogłabym go kiedy do siebie zaprosić, łączy nas dawna b. serdeczna przyjaźń.

Kazimierz T (Talko) — syn doktora okulisty z Nałęczowa. — Żyje jeszcze dzisiaj; zdaje się, że jest inżynierem we Lwowie, ale to tylko dlatego o nim w listach, że p. K. T. podkochał

²⁰ Komunista. (Przypisek p. O.)

²¹ Oczywiście gimnazjum dawnego typu.

się w Helence R[...]. Jest u mnie w „Chacie” taka nasza wspólna fotogr[afia], gdzie cała moc młodych z 1891 r. Nazywaliśmy siebie towarzyszami Bartka. Śpiewaliśmy „Umarł Bartek, umarł”, w ten sposób zwoływaliśmy się w lesie nałęczowskim i czynili różne narady polityczne. Była także w Zakł. Nał. bryczka — zwana trupiarką, którą niesforna młodzież po nocach często w różne strony jeździła. Chciałabym bardzo zebrać raz ludzi z tamtych czasów, może by Staś Noyszewski zgodził się dodać różne szczegóły do swojej książki o Stefanie Żeromskim. Pisałabym tak bez końca, ale żal mi oczu p. profesora. Staś Noyszewski jest bardzo nieśmiały (— znam go dobrze —) i może zanadto przepracowany w biurze²². Łączę pozdrowienia.

O. Ż.

7. Po raz piąty odwiedziłem panią Oktawię 7 grudnia 1927 r. zanosząc jej egzemplarz wydanych właśnie *Elegij*.

Opowiadała przy tej okazji jeszcze o pracowitości Żeromskiego: o tym, jak pisał — nawet będąc chory — w łóżku — i jak mimo osłabienia pisanie trzymało go przy życiu. O rozpaczy, gdy żandarmi przy rewizji zabierali rękopisy.

Fantastycznie brzmi wiadomość, że Jan Wacław Machajski, obecnie komunista, zasadniczo przebywający w Moskwie, jest właśnie chwilowo w Warszawie — „pod pseudonimem” — i że pani Oktawia, dowiedziawszy się o tym, prosiła go do siebie (przez wspólną znajomą, która jej nie zdradziła pseudonimu), żeby się od niego dowiedzieć biograficznych szczegółów o Żeromskim z lat jego młodości. On jednak nie chciał przyjść, zapewne dlatego, „że go te rzeczy już nic nie interesują”. P. Oktawia mówi z żalem, „że tak się ludzie rozchodzą”, i ze smutnym współczuciem dla spiskowca zmuszonego do ukrywania się.

Cała rozmowa była tym razem bardzo krótka.

²² On b. pragnie pomówić z panem o swojej książce. (Przyp. p. O.)

8. Dn. 21 maja 1928 r. raz jeszcze odwiedziłem panią Oktawię. Była już ciężko chora, zgorączkowana, leżała w łóżku. Mówiła jednak jak zawsze wiele. Najwięcej o uroczystościach w Nałęczowie, które miały się tam odbyć w czerwcu w związku z postawieniem w ogrodzie zakładowym pomnika Żeromskiego. Z radością szczególną wspominała o tym, że „Anna” i „Monika” obiecały na te uroczystości pojechać. Wiadomość tę uważała za uzasadnienie radosnego przekonania, że wszelkie nierówności zostaną wygładzone i w końcu — za zgodą wszystkich bliskich — Żeromski zostanie pochowany pod kaplicą nałęczowską. W związku z tym z ciepłym zainteresowaniem powtarzała wiadomości uzyskane od znajomych o „Monice” (m. in. o jej jakoby bardzo gorliwej pobożności), a mówiąc o „Annie”, potępiała tych, co nieprzychylnie ją sądzili, i dodawała, że rozumie, jak jej „źle jest”.

Wyczuwając, że rozmowa chorej szkodzi, bardzo rychno ją pożegnałem.

10 lipca 1928 r. już pani Oktawia nie żyła.

2. IGNACY CHRZANOWSKI

Do prof. Chrzanowskiego zwróciłem się jeszcze w początku r. 1926 z serią zapytań, o ile pamiętam, natury głównie bibliograficznej. W odpowiedzi dostałem list (z datą 15 stycznia 1926 r.), z którego przytaczam najważniejsze ustępy.

...kilka szczegółów o Żer. Jego utwór *Aryman mści się* drukowałem w „Ateneum”. Cenzorem był Iwanowski. Otóż skreślił on 6 słów, ale b. znamiennych, dowodzących aż nadto wyraźnie, że się wówczas (1900) Żer. 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. Żer. nie protestował, gdy go o tym zawiadomił, tylko śmiał się. (Był wówczas w Bi-
bl[ioteczce] Zamoy[skich], gdzieśmy się co dzień widywali — on mi był b. wdzięczny za to, że, korzystając z pozwolenia Korzona
łożenia po salach z książkami, wyreżowałem go (Żer.) w przeno-
szeniu z tych sal książek — bo on sam bał się zaziębienia.) —
Po wydrukowaniu (było tego, o ile dziś pamiętam, około arku-
sza) wręczyłem mu 100 rubli, jako honorarium. On nie chciał
z początku przyjąć, mówiąc: „Jak żyję, nikt mi tyle nie płacił”;
dopiero kiedy mu zwróciłem uwagę, że to z kasy Spasowicza
(wydawcy), przyjął.

Inny szczegół. Po *Ludziach bezdomnych* w „Prawdzie” napi-
sał o nich recenzję drogi i pocztowy Bukowiński — pomiędzy
[innymi] napisał coś w tym rodzaju, że taki Sienkiewicz może
się ukazać w literaturze kilka razy na wiek, ale takiego Żer[om-
skiego] drugi raz być nie może. Otóż: nazajutrz po tej recenzji
Sienkiewicz otrzymał list od Żer[omskiego], który go... przepra-
szał — za tę recenzję, tłumacząc się, że on na Bukowińskiego nie
wpłynął. Pamiętam jak dziś, że Sienkiewicz śmiał się z tego
bardzo wesoło. Nawiasem mówiąc (ale o tym Pan sam zapewne
wie), że Żer[omski] Sienkiewicza po prostu uwielbiał (nie mniej
jak Tetmajer, który mi o tym uwielbieniu opowiadał podczas
wojny w Krakowie, dodając jednocześnie, że nie czytał i nie
chce czytać *Popiołów*); natomiast Sienkiewicz powieści Żer[om-
skiego] nie lubił — nie z zazdrości (bo w Sienkiewiczu nie było
żdzibła zazdrości), ale dlatego, że jak mówił, „Ż[eromski] nie
umie tworzyć różnorodnych, żywych postaci”, a najlepsze po-
mysły (np. walkę Rafała z wilkiem) zepsuje.

...Przyjazne stosunki, jakie mnie łączyły z Żeromskim
w Warszawie, odnowiły się w Zakopanem w r. 1918 — już po
śmierci Adasia. Powiedział mi raz: „Wie pan, że ja sobie nie da-
ruję, że tak prędko po śmierci syna doszedłem do siebie, ale cóż
ja na to poradzę, kiedy ja mogę tylko o jednym myśleć: że Niem-
ców biją, których nienawidzę [...]” Kiedy mu około 30 sierpnia
1918 przyniosłem „Le Matin” z wiadomością, że 8 sierpnia Angli-
cy przebili front niemiecki — nie poznałem go — zaczął biegać
po Krupówkach i śmiać się. Powiedział mi jeszcze: „Przecie to
wspaniały widok, jak się wali taka potęga.” Jeśli się nie mylę,
był szczególnie wrażliwy na „wzniosłość” (stąd może pochodzi
jego predylekcja do patosu).

3. ROMAN DMOWSKI

W końcu r. 1926 prof. Chrzanowski listowym pośrednictwem ułatwił mi rozmowę z Romanem Dmowskim, od którego miałem nadzieję dowiedzieć się czegoś o czasach, kiedy go z Żeromskim łączyły bliższe stosunki. Ustaliwszy telefonicznie godzinę wizyty, wybrałem się do niego dn. 29 grudnia 1926. Mieszkał Dmowski wtedy w Warszawie u pp. Niklewiczów na Marszałkowskiej 21. Zastałem u niego jakiegoś dziennikarza, który z nim właśnie kończył „wywiad”. Nie była to jednak rozmowa. Dmowski siedział przy biurku i pisał, odpowiadając na przedłożone mu — także na piśmie — pytania. (Powiedział mi potem, że innych wywiadów do druku nie udziela.)

Po wyjściu dziennikarza wystąpiłem z kolei ze swoimi pytaniami, które już nie były sformułowane pisemnie. Dmowski był rozmówcą doskonałym. Mówił ogromnie płynnie, z ożywieniem, wyrażającym się i w głosie, i w oczach. Myśli swoje formułował z wielką jasnością; ale w tej jasności uderzała jakaś sztywność, jakaś skłonność do schematyzacji, i to w bardzo nawet (w pewnym zakresie spraw) grubych kratkach.

Jedna kratka to były wpływy organizacji tajnych, na które schodził z rodzajem manii. Druga — to przeciwstawność: Wschód—Zachód. Organizacje tajne — mówił — były ogromnym czynnikiem życia politycznego, z którego dzisiejsi historycy przeważnie wcale sobie sprawy nie zdają. Cała historia Polski jest *à récrire* od połowy XVIII wieku począwszy, przy wzięciu za punkt wyjścia oddziaływań tych organizacji.

Jerzy Kurnatowski z Francji miał przywieźć (1904?) misję utworzenia loży masońskiej; należał do niej Rafał Radziwiłłowicz, „może i Żeromski” (ale to nie jest pew-

ne); tłumaczyłoby to (cytuje prawie *ipsissima verba*) jego zachowanie się podczas wojny. Oddalił się wtedy od radykałów i Piłsudskiego. Czemu? Czy nie dlatego „po prostu”, że należał do loży francuskiej? (Podobnie — „to już wiem na pewno” — Stanisław Wojciechowski, mason z loży angielskiej, nie poszedł w wojnie z Piłsudskim, ale stał przy państwach trójporozumienia.)

Napomknąłem coś o tym, że jakkolwiek było z Wojciechowskim, dla wytłumaczenia postawy Żeromskiego w czasie wojny nie jest konieczna ta hipoteza o posłuchu dla wskazań z loży. Przecież chyba z dobrą wiarą można przyjąć te motywy, które on sam podał w swoich pismach. Nie pamiętam, czy w odpowiedzi na tę uwagę, czy w dalszym toku rozmowy usłyszałem takie słowa:

— „Tak, wy historycy i historycy literatury widzicie, co się dzieje na powierzchni, ale nie dostrzegacie, co pod nią w głębi.”

Żeromskiego poznał Dmowski w erze „Głosu” i bardzo wtedy polubił. Widywali się często (ale żeby razem mieszkali — jak o tym mówił Noyszewski — nic nie wspominam). Podobały mu się bardzo jego pierwsze nowele; po *Rozdzióbią nas kruki, wrony* napisał Dmowski do Żeromskiego „bardzo piękny list” z komplementami. — Żeromski odpowiedział mu o projekcie przedstawienia walki młodzieży polskiej w szkole rosyjskiej. Dmowski zachęcał go do wykonania tego planu; kiedy jednak wyszły *Szyzifowe prace*, był rozczarowany. „To już, powiedziałem sobie — mówi — pisarz polski, który częściowo uległ obcemu wpływowi.” Wiadomo było, jakie w ustach Dmowskiego te słowa miały znaczenie.

I odtąd zawsze — ciągnął — miał to uczucie: *Ludzi bezdomnych*, *Popiołów* — nie doczytał do końca. Podobnie późniejszych rzeczy. Wszędzie [?!] w nich widoczne

lubowanie się w scenach, w których człowiek jest poniżony. *Wiatr od morza* — to ogromnie przykra książka (rozczarowała Dmowskiego, kiedy wziął ją, żeby się nią upoić). Tak samo *Przedwiośnie*.

— „A czym to wytłumaczyć, że w *Wietrze od morza* Polacy wyszli gorzej od Niemców?”

Postawiwszy to pytanie, sam Dmowski na nie odpowiada:

— „Bo Żeromski miał w sobie dużo *Menschenhassu*, a ten wylewał naturalnie przede wszystkim na swoich.”

Sąd ostateczny Dmowskiego o Żeromskim brzmi mniej więcej tak: Był to wielki talent, znaczne w gruncie serce, dusza głęboka, ale wskutek choroby, wskutek tego, że nie przeszedł normalnego wykształcenia, błąkał się po manowcach. Choroba zrobiła go drapieżnym wobec rozkoszy życia i zarazem zapamiętałym w mściwym wypatrywaniu wszelkich potworności tego życia. Brak porządnego wykształcenia („jego filozofia funta kłaków niewarta”) był powodem, że Żeromski poglądy swoje urabiał pod wpływem ludzi dużo niżej od siebie stojących, często mało wartościowych. Ożenił się „dla pielęgnacji”, z kobietą dobrą, ale nie mającą warunków, żeby na stałe przykuć człowieka tej co on natury. Stąd różne *ressentiments*. Jako talent — był mistrzem języka polskiego. Wyobraźni mu brakowało. Przedstawiał to tylko, co widział. Jego legioniści w *Popiołach* to przebrani studenci warszawscy.

— „Zresztą — pada nawiasowa uwaga — tej wyobraźni to i Sienkiewicz nie miał tak dużo. Moim zdaniem, u nas — po romantykach — dwóch tylko było pisarzy wielkiej miary, z wyobraźnią znakomitą: Prus i Wyspiański.”

Dla Wyspiańskiego w ogóle ma Dmowski słowa najwyższego entuzjazmu: Mistrz teatru. Może największy

od czasów Szekspira. Wszystko widział zawsze; przedstawiał ludzi prawdziwych. W takim np. *Protesilasie i Laodamii* żyją Grecy starożytni.

Nasuwa się i nieuchronne porównanie: Żeromski—Reymont.

— „Żeromskiego — powiada Dmowski — nie przeczytałem całego; Reymonta przeczytałem.”

Ale zresztą zachwytów nad Reymontem nie wyraża.

4. MARIAN WAWRZENIECKI

Mając skądś wiadomość, że Żeromski w pewnym okresie współpracował w Nałęczowie z Wawrzenieckim, napisałem do niego (w początkach grudnia 1926 r.) z prośbą o szczegółowsze informacje. Zapomniałem już o tym, kiedy pewnego dnia dostaję list w kopercie z czarną pieczęcią. Na pieczęci trupia głowa i dwa piszczele. Adres: „Obywatel Waław Borowy”²³... Ani chybi wyrok śmierci! Ale jakiej mafii, do licha, może zależeć na moim nędznym życiu? Rozdzieram kopertę. Okazuje się, że to... odpowiedź Wawrzenieckiego. Pełna wykrzykników, wielokropków, swastyk „prasłowiańskich”, podkreśleń (czarnych i czerwonych), ale zresztą zupełnie pokojowa i uprzejma. Oto jej tekst całkowity:

Marian Wawrzeniecki [stempel]

15/XII. 1926 rp. Warszawa

19 Śniadeckich 19, m. 7. I. p.



Obywatelu!

Gwałtu! O reta! Ratujcie! [kropki M. W.]

Jak należą od 1892 r. do piszących w Polsce (naturalnie poza kliką i kawiarnią) pierwszy raz (14/XII. 1926 r.) zdarza mi się aby literat warszawski „szukał źródłowych

²³ Tytuł ten był wówczas stosowany tylko wyjątkowo.

wiadomości", zamiast poprzestać na informacjach własnego paluszka..... [kropki M. W.]

Widocznie „sanacja” już dotknęła zabagnione koła literackie warszawskie..... [kropki M. W.]

Po 1912 r. ustały moje dawniej b. serdeczne stosunki z S. Żeromskim. Czy i gdzie pisał, nienaukowo, o sobie i wykopaliskach nie wiem.

Naukową wiadomość o wykopaliskach w Nałęczowie i roli Żeromskiego w badaniach znajdzie Obywatel: Akad. Umiejęt. w Krakowie 1912 r. T. XII. Materiałów antropol. archeolog. i etnograf.: „Poszukiwania zabytków przedhistorycznych w Król. Polskim,” opisał M. Wawrzyniecki z 9 tablicami str. 35 do 46.

S. Żeromskiego znałem krótko lecz wiele. Zadziwia iż autor granitowych postaci jak Judym („Ludzie bezdomni”) Żółkiewski („Duma o hetmanie”) sam był słabym człowiekiem, który trząsł się jak osika przed krytykiem, np. Antonim Potockim (mam dowody) i Rabskim, Lorentowiczem i in. Patryjota („Popioły”) i („Wierna Rzeka”) miał zawsze jakieś zatargi z ludźmi 1863/4, np. z dr Lasockim, wysoko cenionym przez zesłańców z Tobolska a osiadłym w Nałęczowie.

Gdy 1912 r. w „Sfinksie” (lipiec) zdołałem mimo cenzurę rosyjską zamieścić „płomienny”²⁴ życiorys powstańca Ludomira Benedyktowicza, artysty malarza, literata i poety, który 1863/4 jako 19-letni młodzieniec utracił obie dłonie na polu walki z Moskalami — nie wahał się Żeromski przyłączyć do haniebnego protestu zdemaskowanej kliki krakowskiej [kropki M. W.]

O tym czytaj w mojej: „Odprawa 78 i p. J. Mehofferowi” (zdjęcie katarakty) Warszawa 1913. 42 str. wraz z listem otwartym Ludomira Benedyktowicza.

Ile to pp. biografowie mogliby istotnie ciekawego zebrać materiału o Żeromskim, gdyby ich interesowały obserwacje tych, co żywym słowem z Żeromskim obcowali. N. p. o owej „sroce i brauningu” z 1905 r., o mowach z pod Poniatówki staczanych do ludu przez Żeromskiego w Nałęczowie. Ludzie umierają — wy grzebiecie się w drukach

²⁴ Wyrażenie L. Benedyktowicza w liście do mnie o tym życiorysie. (Przyp. M. W.)

a gardzicie tym, co właśnie stanowi istotę człowieka i pisarza.

Wyż wymienione druki znajdzie Obywatel w Bibliotece Im. Kierbedziów, Koszykowa 26, gdzie ofiarowałem lwią część mej biblioteki (około 36 pak.) 

z poważaniem

Maryan Wawrzeniecki
uczeń Jana Matejki

Współpracow. „Przeglądu Tygodniowego” za red. Adama Wiślickiego, Konserwator honorowy wykop. przedhistor. na ziemiach R. P. Polskiej, Członek międzynarodowego Instytutu Nauk Antropologicznych, filia w Warsz. przy Tow. Nauk Warsz. itp.

Zachęcony tym listem, wybrałem się wkrótce (28. XII. 26) sam do Wawrzenieckiego. Czekają mnie niespodzianki już przy wejściu do jego mieszkania. Na drzwiach były przybite trzy kartki. Pierwsza zawierała tekst następujący:

UCZEŃ JANA MATEJKI MARYAN WAWRZENIECKI B. członek Komisji do Historii sztuki Akademii Umiejętności B. członek Instytutu Antropologicznego Towarzystwa Naukowego Warsz. Członek towarzystw naukowych
--

Wersety pierwszy i ostatni były napisane ręcznie, wersety środkowe drukowane (tylko obydwu B. były w nich dodane piórem).

Na drugiej kartce było tekstu więcej i cały był pisany. Nie zaręczę, żem go zapamiętał zupełnie dokładnie. Ale mniej więcej brzmiał jak następuje:

Uczony polski!! Artysta malarz! Archeolog. Członek towarzystw naukowych. Konserwator honorowy wykopalisk przedhistorycznych na ziemiach Rz. Pol. Ostrzeżenie dla pp. Komorników!

Trzecia kartka nosiła już tylko napis dwuwyrazowy:

HELP YOURSELF!

Wyczytawszy te wszystkie teksty (co o zmierzchu dość dużo czasu zajęło), dzwonię. Słyszę głos: „Kto tam?” i równocześnie drzwi się otwierają. Ciemno.

— „Czy mógłbym mówić z p. Wawrzenieckim?”

— „Ależ jestem, proszę.”

Wchodzę do zupełnie mrocznego przedpokoju i bezradnie obracam się w jakąś stronę. Odzywa się znowu grzmiący głos z humorem:

— „Pan jest nieuzbrojony, aha!”

Zorientowany w tej chwili w „teren”, przedstawiam się.

— „Aha, to pan ma stalówkę!”

Wchodzimy do ciemnego również pokoju, w którym jest jeszcze ktoś trzeci. Nazwiska nie dosłyszałem, tylko że „przyrodnik”. Siedzi się w paltach, bo chłodno, i rozmawia się po ciemku. Widać tylko białe włosy i brodę gospodarza. Potem robi się zupełna ciemność i wtedy Wawrzeniecki zapala małą świeczkę (na stole stoi kilka lichtarzy i lampa naftowa; jest także gaz, ale widać nie używany).

Wawrzeniecki mówi, siedząc na łóżku, okryty pledem i serdakiem. Właściwie opowiada. Głos ma miły, żywy, całkiem młody. Co jakiś czas zapytuje:

— „Ale czy to panów obchodzi?”

Widać co do tego przyrodnika ma wątpliwości. Opowiada płynnie, z werwą. (Nie używa też w żywej mowie formy „obywatel”, tylko „pan”.) Głównie, naturalnie, o Żeromskim.

— „No, proszę panów, możemy mówić ze sobą otwarcie; trzeba rzeczy brać tak, jak są; przecież głównie chodzi o prawdę.”

I następuje obszerniejszy wykład o wspomnianej już w liście „obawie Żeromskiego przed krytykami” (nigdy nic złego jakoby nie chciał powiedzieć o tych nawet, których lichota moralna była mu dobrze znana). Potem o jego nieumiarkowaniu w pochwałach (jako przykład wymienia Wawrzeniecki „frazes” o Witkiewiczu). O analogicznym nieumiarkowaniu w naganach. O zaciekleści „partyjnej” („choć do partii żadnej nie należał”).

Szczególnie przykre są dla Wawrzenieckiego wspomnienia o udziale Żeromskiego w sprawie Benedyktowicza, o niesnaskach z Rosenwerthem (który był przecież „w przyjaźni z wielu porządnymi ludźmi”), z Lasockim (o którym Żeromski miał mówić: „To szuja; wrzucić go nagim do Wisły, a wypłynie na drugi brzeg... w garniturze i ze złotym zegarkiem w kieszeni”).

Zresztą mówi o Żeromskim z sympatią: podnosi jego dobroć (zabierał Wawrzenieckiego na wykopaliska linijką, na piaskach zsiadał i powoził, gdy Wawrzeniecki ciągle na linijce siedział), uwydatnia jego szlachetne zapały (zwłaszcza ufundowanie szkoły w Nałęczowie), jego humor (tu m. in. dłuższa opowieść o brauningu schowanym pod powalą „Chaty” nałęczowskiej w 1905 r., a odgrzebanym i wyrzuconym na pole przez sroki).

Sam Wawrzeniecki z wielkim humorem o tym mówi. Tak samo o tym, jak to Żeromski opowiadał mu o mowach „staczanych” do ludu z dachu kaplicy pod górą Poniatowskiego w Nałęczowie. (Żeromski ofiarował chłopom szkołę, ale chciał gruntu pod budowę. Na to chłop któryś: „A co będzie, panie, jak my wam ten grunt damy, a wy tam będziecie wódkę szynkować?” Skończyło się na tym, że Żeromski kawał gruntu musiał kupić.)

Hiperboliczny był Żeromski zawsze. Kiedyś, kiedy Lemański (w Nałęczowie), przyparty przez Wawrzenieckiego do muru w dyskusji, nałożył na głowę swój olbrzymi kapelusz i wybiegł, Żeromski zrobił alarm: „On poszedł sobie życie odebrać” (o czym Lemański ani myślał)!

Do Korzona jakoby miał Żeromski zawsze żal, że go suchot nabawił, kazawszy mu porządkować jakieś zakurzone gazety. (Pani Korzonowej, grubej, „prawie kwadratowej” Litwinki, miał się Żeromski tak bać, że mu się aż „ręce trzęsły”.)

Wychodziłem z wrażeniem, jak bym był rozmawiał z kimś w rodzaju „Króla Ladawy”.²⁵

²⁵ Wspomniane w liście Wawrzenieckiego (z dokładnością bibliograficzną) dwie jego publikacje zawierają trochę szczegółów faktycznych dotyczących Żeromskiego. Z pracy *Poszukiwanie zabytków przedhistorycznych w Królestwie Polskim* („Materiały antrop.-archeol. i etnogr.” t. XII i odb., 1912) dowiadujemy się, że Żeromski natrafił w 1907 r. w Nałęczowie na neolityczne groby szkieletowe, że 3 z nich rozkopał, i w roku następnym zaprosił Wawrzenieckiego, jako kompetentnego archeologa, by przyjechał i zabytki w należyty sposób zbadał. „W ciągu 9-dniowego mojego tam [tj. w Nałęczowie] pobytu”, pisze Wawrzeniecki, „pp. Stefanostwo Żeromscy użyczili mi łaskawie mieszkania, a stosunkami i informacjami ułatwili badania naukowe”. Ze wzmianki na s. 14 wynika, że Żeromski wraz z Janem Witkiewiczem prowadził celowe poszukiwania zabytków na terenie nałęczowskim (miał więc o tym jakieś pojęcie). Przy pracy Wawrzenieckiego brał udział w kopaniu (s. 7, 12). — Broszura pt. *Odprawa 78-u i p. Józefowi Mehofferowi* (1913) to epizod długiej walki prowadzonej przez Wawrzenieckiego z przedstawicielami nowych kierunków artystycznych, zrzeszonymi przeważnie w stowarzyszeniu „Sztuka”, ze Stanisławskim, Fałatem i Mehofferem na czele. Z obydwu stron padały słowa silne. Istota sprawy polegała na tym, że Wawrzeniecki nie widział nic dobrego w nowych kierunkach; obrazy Stanisławskiego np. uważał za „marne pejzażyki” (s. 10), a jego

5. STANISŁAW PIÓŁUN-NOYSZEWSKI

Jeszcze wcześniej (11. XII. 26) poznałem się bliżej z racji pracy nad Żeromskim ze Stanisławem Noyszewskim. (Znaliśmy się z nim co prawda jeszcze z czasu studiów w Krakowie, ale prawie tylko formalnie.) Po

autolitografii za „urągawisko nie już ze sztuki, ale ze zdrowych klepek” (s. 16); ubolewał nad odwróceniem się od tradycji Matejki, nad zaniedbaniem tematów historycznych i obrazów wielkiego formatu. Artyści znów ze „Sztuki” negatywnie się odnosili do obrazów samego Wawrzenieckiego i tych współczesnych, starszych i młodszych, których on wysoko cenił: Gersona, Siemiradzkiego, Benedyktowicza, W. Kossaka, Żmurki i in. Nie mogąc pojąć zwycięstwa „modernistów”, szukał Wawrzeniecki wytłumaczenia w wielkiej intrydze, w której miały brać udział grupy skądinąd nie bardzo ze sobą sympatyzujące: bo i konserwatyści „krakowsko-galicyjscy”, i brać artystyczna od Michalika, i „Kurier Warszawski”, i „Chimera”, i „Głos Narodu”. Żeromski sympatyzował z młodą plastyką i podpisał odezwę w obronie pamięci nieżyjącego już Stanisławskiego. Dostało mu się za to w broszurze, a jeszcze bardziej za jego entuzjazm dla Witkiewicza. „Twierdzę — pisał Wawrzeniecki — iż do obniżenia się poziomu sztuki polskiej przyczynili się moralnie pp. Stanisław Witkiewicz, Stefan Żeromski (obskurant w sprawach rzeźby, malarstwa i architektury, a bezkrytyczny chwalcza Witkiewicza)” (s. 21). Do zdania tego był dodany komentarz petitowy: „w czasie mego pobytu w Nałęczowie płaciłem rubla dziennie państwu Żeromskim, 1908 roku w długich rozmowach z p. Stefanem Żeromskim miałem sposobność poznać, jakie ograniczone są jego wiadomości w dziedzinie malarstwa, rzeźby, architektury, uwielbienie zaś dla p. Stanisława Witkiewicza wprost chorobliwie niekrytyczne. Objaśniam to sobie tym, że Tolstoj i Bolesław Prus, jakkolwiek wielcy pisarze, mieli śmieszne luki w pojęciach o malarstwie, rzeźbie, architekturze, a nawet muzyce.” Dla przykładu, „jak dziecinnie bezkrytyczne frazesy kuje S. Żeromski, gdy idzie o apoteozę p. Stanisława Witkiewicza”, było przytoczone zdanie o nim ze *Słowa o bandosie*.

trzech godzinach rozmowy z nim zanotowałem swoje wrażenia w słowach: „Cudowny opowiadacz! Artysta anegdoty! Wirtuoz plotki! Kufer niesłychanych wiadomości! W szczegółach zdumiewająca drobiazgowość, wyrazistość! Słuchając go, ma się wyobrażenie o dawnych opowiadaczach szlacheckich!” Krytyczność zresztą jego opowiadań nie dorównywała ich barwności.

To, co mówił, miało wejść (i przeważnie rzeczywiście weszło) do przygotowywanej wtedy właśnie książki o młodości Żeromskiego. (W druku nie było to już, niestety to, co w żywym słowie.) Pytałem go, czy nie zamierzał opracować także późniejszych okresów życia pisarza.

— „Może — odpowiedział — ale to już chyba tylko dla siebie.”

Żeromski, według jego przedstawienia, był nieśmiały z natury, drażliwy i wrażliwy, i wskutek tego często wyzyskiwany, zwłaszcza przez „różne baby”. Poczet ich rozpoczyna macocha (Zeitheimówna z domu), która tylko cztery lata żyła z Wincentym Żeromskim, ale zniszczyła przez ten czas Ciekoty tak, że już ich Żeromski swoją weterynarią nie mógł wyratować. Macocha ta czasu wojny „zjechała mu na kark” ze swoją córką z późniejszego małżeństwa.

Szerzej opowiadał mi Noyszewski historię starszej siostry Żeromskiego, Aleksandry. Od bardzo młodych lat okazywała ona skłonność do *vagabondage'u*: raz m. in. powędrowała jako bandoska, raz gdzieś się najęła jako służąca. W końcu wyszła za Rosjanina, policjanta czy żandarma carskiego. Stary Żeromski ogłosił, że umarła. W rodzinie nie wspomniano jej nigdy. Dopiero „dwa lata temu” (a więc w 1924 r.?) odezwała się z Rosji przez swego syna. Pragnęła wrócić, ale nie

chciała tego zrobić bez zgody rodzeństwa. Żeromski nie chciał o niej słyszeć. — Syn jej (katolik) był urzędnikiem kolejowym na jednej ze stacji koło Mławy. Nie wyjeżdżał w czasie ewakuacji personelu kolejowego do Rosji. Niedawno umarł na tyfus, którym się zaraził od jakiegoś repatrianta.

— „Ta siostra — powiada Piolun — to, krótko mówiąc, *Dzieje grzechu*.”

— „I inni bohaterowie Żeromskiego — dodaje później — są z życia wzięci. Rafał Olbromski np. to Rafał Radziwiłłowicz, a Andrzej Radek to Jan Machajski.”

Uproszczenia biografa!²⁶

6. WITOLD RUBCZYŃSKI

Do prof. Rubczyńskiego napisałem z powodu notatek z jego książki *Filozofia życia duchowego*, które się znalazły w papierach po Żeromskim (zob. *Elegie*, s. 366 i nast.). W odpowiedzi dostałem od niego list, który tutaj przytaczam z opuszczeniem tylko kilku wierszy wstępnych.

Kraków 14 października 1927

Wielce Szanowny Panie Doktorze.

...Przed czterema laty, pozostając pod świeżym, niezmiernie silnym wrażeniem poznanej dopiero wówczas drugiej (jeśli mnie pamięć nie myli) noweli w zbiorze *Pomyłki*, w której Żeromski wprowadza ojca bolejącego strasznie nad utratą jedynaka harcerza i drugiego jeszcze ojca, co doznawszy podobnego nieszczęścia zazdrościł tamtemu, ociemniałemu, dopóki jego syn żył, i jakoby miał rzucić złe spojrzenie — postanowiłem sobie, w dodatku zachęcony namową kuzynki²⁷, znanej powieściopisarki,

²⁶ Noyszewski, uwięziony przez Niemców w Oświęcimiu, zmarł tam w grudniu 1941 r.

²⁷ Mowa o M. J. Wielopolskiej.

posłać Żeromskiemu egzemplarz mojej *Filoz[ofii] ż[ycia] duch[owego]*, już wtedy oddanej do druku. W rok później wykonałem ten zamiar i w wypisanej dedykacji: „Mistrzowi słowa polskiego itd.” wyraziłem, jak mną wstrząsnął, i usprawiedliwiłem przez *societas doloris* mój krok.

Wkrótce otrzymałem list, którego odpis dołączam, a potem już tylko podziękowałem za tak drogocenne dla mnie odezwanie się. Nawijając do wyrażenia: „pociecha smutna”, dodałem, że byłaby to istotnie bardzo smutna pociecha, gdyby, jak się mocno tego obawiam, nie wywołała oddźwięku w młodszym pokoleniu. Może nie użyłem właśnie tych słów, ale to mniej więcej miałem na myśli. W czasie pisania bowiem tej książki krzepiła mnie nadzieja podzielenia na rówieśników mego śp. Syna i przy Jego z zaświata pomocy, a tymczasem, gdy książka wyszła, widziałem z bólem nawet wśród ogromnie przeważającej części uczestników mego seminarium uporczywie zakorzeniony i rozwieleniony naturalistyczny albo wręcz materialistyczny pogląd na świat. Zresztą nie składałem broni i walczyć dalej. Może mi się uda jeszcze ogłosić kilka prac będących uzupełnieniami tamtej, a zwłaszcza drugie przerobione wydanie *Zarysu etyki*.

Dopiero po zgonie śp. Żeromskiego dowiedziałem się z przysłanego mi przez jednego z uczniów artykułu Deutschera w „Nowym Dzienniku”, że Ten Wielki Pisarz czytał w ostatnich dniach swego życia moją książkę i wyrażał się o niej przychylnie, choć z zastrzeżeniem, że się nie zgadza z jej wynikami. Więcej mnie zmartwiło Jego prawie nagłe, w każdym razie przedwczesne odejście, aniżeli mogło mnie osobiście zadowolnić owo zainteresowanie się. Niestety, tym gorzej, że do dalszego ciągu *Przedwiośnia* pozostały tylko, jak Wielce Szanowny Pan pisze, szkicowe, zagadkowe notaty.

Kreślę się z najgłębszym poważaniem
W. Rubcz.

Odpis listu śp. Stefana Żeromskiego do W. Rubczyńskiego:

Cz. P. Prof.!

Dziś otrzymałem Jego książkę pt. *Filozofia życia duchowego* — z dedykacją, która mnie głęboko poruszyła. Każde słowo tej dedykacji jest dla mnie zrozumiałe. Teraz dopiero pobieżnie rzu-

ciłem okiem na książkę Czcigodnego Pana, ale z pewnością będę ją pilnie czytał, gdyż i książka ta będzie równie jak dedykacja zrozumiała. Niewielu może będzie czytelników, którzy jak ja będą mogli do niej mówić słowem Wyspiańskiego: — „Pociecho moja, ty książeczko — pociecho smutna!!”

Łączę wyrazy najgłębszego szacunku i współczucia.

(Podpis Stefana Żeromskiego)

Warszawa

d. 12/XII. 1924

Zamek

7. JÓZEF UJEJSKI

Z Józefem Ujejskim najdłużej rozmawiałem o Żeromskim w Nałęczowie dn. 17 czerwca 1928 r., kiedy odbywała się tam uroczystość odsłonięcia pomnika Żeromskiego. Powtórzył mi wtedy m. in. zdanie, które o Żeromskim wypowiedział był Piłsudski, a które nie wiem, czy gdzie indziej zostało zanotowane.

Zgadało się jakoś o Żeromskim, kiedy — po uroczystości przyznania Uniwersytetowi Warszawskiemu insygniów akademickich — grono profesorskie zostało zaproszone do Belwederu. I wtedy Piłsudski wtrącił:

— „Nigdy mnie nie brał Żeromski.”

Po czym, pomilczawszy chwilę, jakby ważąc wątpliwości, dorzucił:

— „Są piękne miejsca w *Popiołach*... Ale i tam brud przemaga.”

I jako przykład ilustracyjny zacytował rozdział o śmierci Piotra Olbromskiego, kiedy to Rafał martwi się stratą brata, ale nagle uprzytomnia sobie, że wskutek tej śmierci jego własnością staną się rozmaite sprzęty Piotra: przybory myśliwskie, rzemienie, baty, dobre siodło, i zaczyna się z tego cieszyć.

8. JAN ZYDLER

Jan Zydler, znany pedagog warszawski, przez długie lata dyrektor Gimnazjum im. Staszica, był kolegą szkolnym Żeromskiego z Kielc. Zygier z *Szyzyfowych* prac jemu, zdaje się, zawdzięcza swoje nazwisko.

W dłuższej rozmowie o Żeromskim, jaką z nim miałem w Milanówku 4 lipca 1927 r., wypowiedział on przekonanie, że Zygmunt Wasilewski (w studium świeżo właśnie wtedy wydrukowanym w „Myśli Narodowej”) najlepiej go scharakteryzował, uwydatniając jego nieśmiałość i wpływ choroby na jego życie. Opowiadał m. in. o spotkaniu z Żeromskim w Zakopanem w r. 1905 czy 1906: Żeromski był wtedy tak chory, że bał się sam wracać do Warszawy.

O czasach dawniejszych pamięta tylko tyle, że w naukach Żeromski stał nieświeźnie (zwłaszcza w matematyce) i że epizod ze szkołą weterynaryjną uważał za przykry rozdział w swojej biografii.²⁸

9. STANISŁAW WYRZYKOWSKI

Jeszcze w końcu 1926 r. dostałem od prof. Ign. Chrzanowskiego taką kartkę:

29/XII 1926

Drogi Panie! Opowiadał mi dzisiaj Serwin, że Śnica jest to żywcem z rzeczywistości wzięta osobistość — na podstawie opowiadań Wyrzykowskiego. Co do odczytu o Sienk., to mam jeszcze do dodania, że Żeromski (podobnie jak Kasproicz)

²⁸ Jakub Mortkowicz mówił mi (2. XI. 1927), że Prus podobno miał się kiedyś o Żeromskim wyrazić: „Zawsze to znać, że weterynarz pisze”, i że Żeromski jakoby nigdy mu tego nie mógł darować.

wszystko, co mówił, pisał poprzednio i że mówiąc nic nie dodawał — i na to się kiedyś przede mną skarżył w Zakopanem.

Serdeczne życzenia noworoczne!
Pański Ig. Ch.

Istotnie, Stanisław Wyrzykowski w rozmowie, którą z nim miałem w Milanówku 16 września 1927 r., potwierdził, że on to dostarczył Żeromskiemu wiadomości o pierwowzorze Śnicy. Był nim pewien oficer austriacki, Polak, który w czasie obiadu w „menaży” oficerskiej w Wadowicach chełpił się kiedyś z szybkiego „załatwiania się” z jeńcami wojennymi przez wybijanie im szczęk. Podobno wszyscy po tym opowiadaniu zamilkli i ani komendant stołu (Ukrainiec), ani nikt z oficerów (a były tam reprezentowane wszystkie narodowości „austriackie”) owemu „Śnicy” się nie odklonił.

Usłyszałem wtedy od Stanisława Wyrzykowskiego sporo ciekawych wiadomości i o innych epizodach z życia pisarza. M. in. mówił, że rzecz o pracy (którą później ogłosiłem w *Elegiach* pt. [W brzasku przedwiośnia]) była pewno pomyślana jako artykuł do „Lemiesza”, pisma planowanego przez Romana Rybarskiego i jemu bliskich w lecie 1915 r. Posiedzenia komitetu redakcyjnego tego pisma odbywały się u Wyrzykowskiego („na Gładkiem” w Zakopanem). Wynikł z tego potem „Rok Polski”. O *Ewakuacji Krakowa*, także w *Elegiach* ogłoszonej, nic Wyrzykowski nie wiedział, przypuszcza jednak, że powstała później. Artykuły przeznaczone do pisma czytano na posiedzeniach redakcyjnych, ale on nie wszystko słyszał, bo jako gospodarz przeważnie był zajęty czynnością „pilnowania bezpieczeństwa”.

Z późniejszych prac Żeromskiego pamięta Wyrzykowski mowę o Paderewskim wygłoszoną w 1918 r.,

z pamięci, ale pewno przedtem napisaną. (Chyba na pewno — w świetle kartki Ignacego Chrzanowskiego.)

Sporo mówił Wyrzykowski o stosunku Żeromskiego do Legionów 1914 r. Powodem ostatecznego odsunięcia się jego od NKN-u i ideologii legionowej miała być wycieczka zrobiona z Wyrzykowskim na Śląsk, w czasie której mogli się napatrzeć na „system” wojenny niemiecki i nasłuchać się niemieckich projektów (bo, jak mówi Wyrzykowski, nie brak było oficerów, którzy byli zanadto szczerzy).²⁹

Wydarzeniem, które również bardzo Żeromskim wstrząsnęło, był przyjazd do Zakopanego oficera legionowego, który przed wojną znany był jako literat. Postawił on Żeromskiemu taką alternatywę: „Albo wstąpi pan do zakopiańskiego oddziału NKN-u, albo, jako obywatel państwa wojującego z Austrią, zostanie pan internowany.” Rekwizycje legionowe na Podhalu również podobno Żeromskiego oburzyły. — Uległ też w tym okresie wpływowi kółka Romana Rybarskiego. Za mowę o Paderewskim gorzkie wymówki robił mu Dłuski.

Wszystko i nic zostało nieskończone — wskutek naporu wrażeń wojennych, które już nie pozwalały wracać do przeszłości. (Wyrzykowski mówił, że ma list od Żeromskiego szeroko o tym mówiący.)

Później jeszcze stosunkowo dłużej mówiłem ze Sta-

²⁹ To i owo z tych wiadomości powtórzyłem w r. 1929 p. Władysławowi Pobóg-Malinowskiemu, który wówczas przygotowywał swoją książkę o Żeromskim. Kiedy książka ta wyszła (*Stefan Żeromski, życie i twórczość*, Złoczów [1929], Biblioteka Powszechna Zukerkandla), ze zdumieniem przeczytałem w niej (na s. 228) słowa: „Pan Wacław Borowy, którego z pisarzem za życia jego łączyły stosunki bardzo bliskie” itd. Naprawdę rozmawiałem z Żeromskim nie więcej niż pięć razy w życiu.

niśławem Wyrzykowskim o Żeromskim dn. 16 maja 1928 r. Opowiadał wtedy m. in., jak Żeromski pisał: czasem szło mu łatwo, czasem straszliwie ciężko: niektóre rozdziały *Popiołów* miał pisać po ośmnaście razy.³⁰

10. ZAPOMNIANY PRZEKŁAD

W dwadzieścia blisko lat po spisaniu poprzednich notatek dostałem od Leona Płoszewskiego (w liście z dn. 19 grudnia 1946) tekst drobnego przekładu Żeromskiego z Shelleya, napisanego dla panny Jadwigi Tarłowskiej (później zamężnej Zabielskiej) na odwrocie ofiarowanej jej fotografii (która później, w r. 1939, spłonęła w Warszawie). Wiersz — pisze Płoszewski — poddyktowała właścicielka autografu 1. XII. 1946, „zaręczając, że pamięta dobrze”.

Oto on:

Kwiat, co koroną łśni białą,
Nazajutrz zginie,
Wszystko, co tworzym, by trwało,
W nicość popłynie.
Czymże jest szczęście na globie?
To nocą śmiech błyskawicy
Zduszony w sobie.

P. B. Shelley

Dla panny Jadwigi Tarłowskiej
tłumaczył *Stefan Żeromski*

Zakopane.

Wiersz miał być napisany w sierpniu lub wrześniu 1909 r. (przed wyjazdem Żeromskiego do Paryża).

³⁰ Stanisław Wyrzykowski zmarł w Krakowie 16 lutego 1949 r.

P. Zabielska była recytatorką, przez pewien czas artystką dramatyczną: szczególnie znaczący dla charakterystyki jej pamięci.

Wiersz jest bardzo swobodną (i, nazywając rzecz po imieniu, bardzo słabą) parafrazą pierwszej części trzyczęściowego utworu Shelleya, napisanego w r. 1821, a ogłoszonego dopiero po śmierci poety w r. 1824 pod tytułem *Mutability* (który to tytuł nosi także inny wiersz, ogłoszony w r. 1816). Oto tekst oryginału:

*The flower that smiles to-day
To-morrow dies;
All that we wish to stay
Tempts and then flies.
What is this world's delight?
Lightning that mocks the night
Brief even as bright.*

Ciekawy to jednak dowód — jeden w rzędzie wielu — spółzycia Żeromskiego z poezją Shelleya.

11. Z ARCHIWUM «CHIMERY»

Jeszcze jedno wspomnienie luźno z pierwszą grupą związane. Przyłączam je do niej, żeby uratować fragmenty ciekawego tekstu, który prawdopodobnie poza moimi notatkami nigdzie się nie zachował. Znajomość jego zawdzięczam Józefowi Gryczowi.

J. Grycz, kierując w ciężkich latach okupacji niemieckiej Biblioteką Narodową, zużytkowywał spore kredyty, które miał do dyspozycji, przede wszystkim na nabywanie rękopisów i zbiorów rękopiśmiennych. M. in. pozyskał dla Biblioteki archiwum redakcyjne „Ruchu Literackiego” (1926–1938) i archiwum pierwszych dwu lat „Przeglądu Warszawskiego” (1921–1922). Nabytki te

miały podwójne znaczenie: wzbogacały dział rękopisów w Bibliotece i ratowały finansowo dotychczasowych właścicieli, przeważnie „chudych” literatów warszawskich. Najpokazniejszą z tych transakcyj, która wszystkie inne przyćmiła, było nabycie dla Biblioteki Narodowej od Zenona Przesmyckiego (Miriamy) całego archiwum redakcyjnego „Chimery”.

Zbiór ten olśniewał bogactwem. Niestety, w warunkach wojennych (był to r. 1943) nikt nie miał możliwości zajęcia się gruntownym jego przestudiowaniem. Przygodnie tylko ci i owi zaglądali do różnych jego działów, najczęściej według wskazówek samego Grycza, który dość szeroko z nabytą kolekcją się zapoznał. M. in. i ja wedle jego wyboru to i owo z niej przeczytałem w czasie swoich dorywczych bytności w Bibliotece w r. 1943, bytności, które zresztą zasadniczo co innego miały na celu.

Do największych osobliwości wśród tych, które mi wskazano, należał niewątpliwie Jana Lemańskiego *List o „Popiołach”*. Był to niby podłużny karnet balowy, utworzony ze złożonej we czworo (i nie rozciętej) karty papieru rysunkowego. Na siedmiu spośród ośmiu utworzonych w ten sposób stronic (zdobionych tu i owdzie akwarelą) mieścił się drobnym pismem wykaligrafowany utwór zwrotkowy (7a 6b 7a 6b). Tytuł brzmiał: DO WIELMOŻNEJ CHIMERY LIST O POPIOŁACH. Uzupełniała go dedykacja: MIRIAMOWI. Nie zapisałem sobie, niestety, ile było zwrotek. Chyba co najmniej osiem na każdej stronicy.

Utwór najwyraźniej się wiązał z jakąś rozmową redakcyjną o *Popiołach*, w której Lemański zajął względem dzieła Żeromskiego stanowisko odosobnione w swoim krytycyzmie. Recenzja *Popiołów*, zamieszczona później w „Chimerze” (t. IX, 1905, s. 323–329), a napisana

przez Własta (tj. Marię Komornicką, żonę Lemańskiego), bynajmniej nie pozbawiona ujemnych uwag (tam to przecież były wypowiedziane formuły „geniusz bez talentu”, „introligatorska niemal całość”, „niezmierne, prawie potworne bogactwo”, „pewna mniej więcej uchwytna sztuczność”, „pijaństwo smutku”, „sadyzm wyobraźni” i in.), wydaje się w porównaniu z *Listem* Lemańskiego dziełem czystego entuzjazmu (ostatecznie bowiem, mimo wszystkich zastrzeżeń, Komornicka określała *Popioły* jako „cudowny ogrom [...] ksiąg bajecznych, w których jedna z najdrogocenniejszych dusz świata otwarła przed nami swój Sezam”).

Cóż mówił Lemański o dziele Żeromskiego?

Żałuję, że nie mogę przedstawić jego myśli *in continuo*. Ale oto zwrotki, którem sobie w pośpiechu zapisał jako „najciekawsze”.

[.]

Iskra jest tu i owdzie
I iskrzy się wielce,
Ale całość *Popiołów*
Ciemna jak popielce.

W powieści tej powiastek
Moc oraz fabulek...
Zegar jest, lecz nie chodzi,
Choć ma dosyć kólek

[.]

Jeżeli awantura
Ma nie być „kawałkiem”,
Autor ma się dać całkiem
Albo zginąć całkiem

[.]

I Don Kiszot przygody
Miał, i jeszcze jakie!
Lecz tu autor zaginął,
Został „Don” z wiatrakiem.

Jest dzielnym z wiatrakami
Walczącym junakiem:
Lecz nie jest jako Rafał
Sam — biernym wiatrakiem.

Póki autor w Rafała
Dmie tchem duszy swojej,
Rafał rusza śmigami;
Przestał — wiatrak stoi.

Rafał też jako wiatrak
Miele, gdy ma mléwo:
Tylko młynarz postacią
Jest czynną i żywą.

I tego też widzimy
Tu na każdym kroku,
Jak ziarna dosypuje
Przygód i obroku.

[.]

I Odysej Homera
Miał żywot przygodny,
I Achill, lecz w nich żyje
Duch Olimpu godny.

Ku bogom wzniosł się Homer
W nieśmiertelnym trudzie,
Z bogów dusze dał ludziom:
Z dusz — bóg, z bogów — ludzie.

A w *Popiołach* — ubóstwo,
Ni bóstwa, ni bożka,
Ni zepsucia, ni cnoty,
Ot, wszystkiego troszka.

[.]

Nie jakie awantury:
Dusze były jakie?
Pokazać: ot, co można
Byłoby przetakiem.

Autor dał społeczeństwu
Cóż? Duszę „pisarza”
Zacnego, w którym nieco
Kochliwość przeważa.

Oto wszystko. Kochliwość
Umieścił w Rafale,
A zacnością obdzielił
Wszystkich po kawale.

[.]

Całość kończyła się dwuwierszem wypisanym półkoliście (czego tutaj ze względu na trudności typograficzne nie reprodukowujemy); wewnątrz półkola mieścił się podpis autora i data:

Ugruntowawszy, czemu *Popiołów* nie chwale,
Załączam cnej REDAKCJI kordyalne VALE

Jan Lemański

9/VI 05

List, oczywiście, w „Chimerze” ogłoszony być nie mógł. Lemański nie płonął żądzą publikacji, która by mu go kazała ogłosić gdzie indziej. Zapewne był czytany tylko przez kilkoro najbliższych współpracowników pisma, a potem przeleżał blisko czterdzieści lat w szufladzie Miriama.

Niedługa była jego jawniejsza egzystencja w Bibliotece Narodowej. Umieszczony wraz z innymi rękopisami tej instytucji w gmachu Biblioteki Krasieńskich na Okólniku, spłonął (wraz z większością innych), kiedy Niemcy po powstaniu warszawskim gmach ten (w końcu października czy na początku listopada 1944 r.) podpalili.

Ocalone dzięki przygodnej notatce zwrotki mimo swojej fragmentaryczności są ciekawym dokumentem dyskusyj krytycznych, jakie wywoływała twórczość Żeromskiego.

12. OSTATNIA CHOROBA I ŚMIERĆ ŻEROMSKIEGO

Gromadząc w r. 1926 niewydane i niezebrane pisma Żeromskiego (które potem, w r. 1927, wyszły w tomie pt. *Elegie* nakładem J. Mortkowicza), starałem się zebrać także nieznane szczegóły z życia znakomitego pisarza i w tym celu wiele rozmawiałem z osobami, które go — w tym czy innym okresie — bliżej znały.

Chciałem się m. in. dowiedzieć czegoś dokładniejszego o jego ostatniej chorobie. Wiedząc, że lekarzem Żeromskiego był dr Antoni Stefanowski, zwróciłem się do niego telefonicznie z prośbą o rozmowę na ten temat. Dr Stefanowski chętnie się zgodził, ale przez czas długi trudno się nam było spotkać. Zeszliśmy się dopiero w październiku 1934 r. dzięki interwencji Januarego Kołodziejczyka, mojego przyjaciela, a jego pacjenta (ale jednego z tych, z którymi ten niezwykle lekarz był serdecznie zżyty). Dr Stefanowski wręczył mi wtedy notatkę o początku kuracji Żeromskiego, którą napisał zaraz po jego śmierci. Oto jej zawartość:

Pierwszy raz byłem wezwany do S. Żeromskiego gdzieś po Wielkiejnocy 1925 r. z polecenia mego pacjenta, artysty dramatycznego i dyrektora Teatru Narodowego Kazimierza Kamińskiego. Mieszkał Żeromski w Zamku z żoną Anną i córką Moniką w mieszkaniu o oknach wychodzących na ogród zamkowy na II piętrze. Mieszkanie miało wysokie okna i sufity i było właściwie przerobione z większej sali przepierzeniami, lecz miało i złe strony, nie posiadając przedpokoju ani własnej ubikacji 00; poza tym dla chorego ciągle, nawet i w nocy trwający turkot powozów, samochodów i tramwajów na Zjeździe był bardzo nużący.

Przypadek zdarzył, że byłem świadkiem tego, co ten wielki człowiek w ostatnich miesiącach czuł i z czym się może męczył i niechcący zdradzał, a później, będąc świadkiem właściwie codziennym lub, dokładniej powiedziawszy, nieraz conocnym, mogłem nie tylko słyszeć jego opinie o rozmaitych kwe-

stiach, ale i obserwować, jak ten wielki człowiek przygotowywał się w podróż ciemną i mroczną a nieuniknioną. W obejściu uderzała ogromna prostota tego człowieka, tak bardzo skromnego w ocenie swoich rezultatów, a tak bardzo — jak wiem — wymagającego od siebie, gdy piszac na długich pasemkach w rodzaju recept, darł i przerabiał, i odrzucał je wielokrotnie, zaczynając całe ustępy na nowo. Gdy się widzi rękopisy innych ludzi pokreślone i poprzerabiane, to uderza ten czysty, wypracowany charakter rzeczy pisanych przez Żeromskiego, który jednak przysparzał mu mnóstwo roboty. Gdy na końcu długiej a wąskiej kartki trzeba było co zmienić i skreślić, to Żeromski przepisywał lub przerabiał cały ustęp, by był czystopis.

W wyrażaniu się pisemnym było wszystko bardzo przemysłane; właściwie przeżywał tragedie swoje podczas ciężkich nocnych cierpień, męczących stanów — myśl jego wówczas nie była zajęta li tylko tym stanem: na kanwie własnego cierpienia, graniczącego z konaniem i śmiertelnym strachem i potem ostatnim, wymyślał postacie przyszłych powieści czy nowel, zaczynał rozumieć stany bolesne innych ludzi. Po ciężkich nocach nieprzespanych mawiał, że tak dużo tematów do przyszłych tworów literackich nigdy uprzednio nie miał: im więcej cierpiał, tym więcej przybywało mu zagadnień literackich, a tylko sił było mniej, gdyż nie miał już mocy przelewania na papier, przepracowania tego w formie powieściowej, co przeżył w świecie skombinowanym fantazji i własnych cierpień.

Lecz wracając do samego chorego: od pierwszego wglądu lekarskiego robił wrażenie bardzo ciężko chorego człowieka. Z relacji jego i żony Anny dowiedziałem się, że miewa ataki nocne bardzo ciężkie, dla których złagodzenia zastrzykuje sobie pantopon, zapisany przez jednego z nieopatrnych kolegów. Zastryk daje choremu spokój w ciągu nocy, lecz miewa przykre uczucie po zastrzyku — mdłości oraz następne silne zaparcie. Inne środki oprócz ściśle nasercowych zawierały nitroglicerynę. Myślałem, że owe ataki są to stany stenokardyczne, i zapisałem też nitroglicerynę oraz digipurat płynny. Po krótkim czasie okazało się, że nitrogliceryna żadnego dodatniego wpływu nie wywiera, ataku nie hamuje, digipuratu żołądek nie znosi. Postanowiłem wtenczas, zaintrygowany samym atakiem, pozostać raz w nocy, by skonstatować właściwie, jak ta sprawa wygląda. Okazało się, że są to stany obrzęku płucnego, do-

syć ciężkie, w które chory jak gdyby powoli sam się wprowadzał. Zaczynało się to wówczas od wypróżnienia, wskutek pobudek nerwowych, gdyż chory był przyzwyczajony od szeregu lat do codziennego stosowania lewatyw i brania lekkich środków czyszczących, więc stanów obstrukcyjnych nigdy nie było. Potem zaczynał się pocić bardzo silnie; tętno, które zazwyczaj wahało się koło 90, szło bardzo silnie ku górze, dochodziło np. do 120; pojawiała się charczenie, rżenie. Chory dusił się, mogąc jedynie siedzieć; zaczynało się wydzielanie flegmy lekko różowo zabarwionej w dość znacznej ilości. Rzeczywiście zastrzyk pantoponu w dawce niewielkiej 0,01 usuwał stopniowo te objawy: po krótkim okresie mdłości tętno zaczynało się uspokajać, chory odpluwał swobodniej i stopniowo przychodził do siebie, nie mogąc jednak już spać aż do rana. To uniemożliwianie snu przez środki narkotyczne, nawet w małych dawkach, było objawem typowym, który stale później się powtarzał. Żeromski starał się unikać środka narkotycznego, który stosował sam lub z kamforą, obawiając się bezsenności nocnej; ale pod wpływem zbliżającego się ataku słabła jego wola i chwycił sam za szprykę. Po skonstatowaniu, że ataki są to objawy obrzękowe płucne bez objawów stenokardii, odstawiłem leki uprzednio podane i z prof. Modrakowskim a następnie doc. Semerau-Siemianowskim zrobiliśmy parę konsyliów. Dokonane prześwietlenie klatki piersiowej oraz zdjęcie wykazało, że ruchy serca na ekranie są bardzo słabe — serce samo jest rozszerzone, charakteru jak gdyby trójkątnego, aorta rozszerzona w formie jak gdyby ostrogi, jednak bez wyraźnego aneuryzmatu. W płucach duże zmiany gruźlicze, obrzękowe, co zresztą można było konstatować łatwo wysłuchowo.

O dalszym ciągu kuracji opowiadał mi już dr Stefanowski ustnie. A więc: klisza przed konsylium była wykonana w szpitalu Św. Ducha. Przejazd do szpitala odbył się z trudnością z powodu schodów w Zamku.

Na konsylium uchwalono zastrzyki (10–12) dożyłne strofantyny. Dały one efekt na jakieś parę miesięcy w sensie ogólnej poprawy (ataki pojawiały się rzadziej), tak że stał się możliwy wyjazd na lato do Konstancina.

W Konstancinie był zorganizowany stały dyżur le-

karski na kilka miesięcy. Sprawowali go: dr A. Stefanowski, dr Janina Misiewiczówna i dr Antoni Kaczyński (wówczas zamieszkały w Klarysewie) — na zmianę. Była nadto na miejscu stała pielęgniarka p. Bergowa (przez jeden miesiąc prócz tego jeszcze p. Suchecka). W Konstancinie też odbyło się kilka konsyliów, w których brali udział dr Leon Zieliński, dr Anastazy Landau i dr Jan Kelichen (neurolog, ze względu na zaburzenia nerwowe, mianowicie bredzenia, które wystąpiły w pewnym okresie z powodu stanu obrzękowego).

W następstwie stałe leczenie objął dr Leon Zieliński i przez zastosowanie nowego środka, salirganu (wówczas jeszcze nie sprzedawanego w Polsce, ale wydanego z Ministerstwa Zdrowia, gdzie się znalazła próbka), doprowadził do znacznej poprawy (działanie tego środka jest odwadniające, przez co usuwa obrzęk). Żeromski wrócił wtedy do pełni władz umysłowych (okres zaburzeń psychicznych trwał zresztą krótko, 10 dni czy dwa tygodnie) i ten stan trwał już do końca życia.

Z pewną poprawą późną jesienią wrócił Żeromski do Warszawy (gdy w Konstancinie zrobiło się za zimno). Przywiózł go, jak i zawiózł, samochód marszałka Rataja. W Warszawie, na Zamku, leczył go w dalszym ciągu dr Zieliński. Dr Stefanowski zachodził do niego tylko w nocy.

Dr Stefanowski przewidywał od dość dawna, że zgon nastąpi nagle, w jednym z raptownych stanów zapaści, które powtarzały się kilka razy (jeden taki stan zaszedł już w Konstancinie i był wzięty przez dr Stefanowskiego za agonię, przeszedł wszelako po zastrzyku). Jakoż tak istotnie się stało. Pierwsza konstatacja lekarska zgonu była dokonana przez dr Misiewiczównę, potem nadszedł dr Zieliński, który miał Żeromskiego właśnie tego dnia odwiedzić.

Dr Stefanowski zaznacza, że stany obrzękowe, które przeżywał Żeromski, były bardzo ciężkie (istotne dla nich jest uczucie lęku, kaszel i duszenie się — podobnie jak przy tonięciu). Miał w nich pewien udział czynnik nerwowy; anatomicznie genezą ich było wyniszczenie mięśnia sercowego (zmiany sklerotyczne, które powstały wcześniej na tle starej gruźlicy). Zastrzyk narkotyku wywoływał bezsenność i pobudzał zarazem fantazję pisarza, tak że po nocy nieprzespanej miał wiele nowych pomysłów, za słaby jednak był, aby przystąpić do ich wykonania (a dyktowanie było niemożliwym dla niego systemem pracy).

Sam siebie Żeromski obserwował starannie i przeważnie obserwacje jego były trafne.

Dr Stefanowski miał wrażenie, że Żeromski trwał w głębokiej depresji, której źródła wydawały się dawne (miewał fobie, np. na temat policjanta, nieoczekiwanego dzwonka; wyobrażał sobie, że ma być zaaresztowany itp.).

Wspomnienie to charakterem swojej treści odbiega znacznie od innych, których zebranie za cel sobie postawiłem. Wydało mi się jednak, że ono też powinno być utrwalone, a dziś sędzę, że i ogłoszone — zwłaszcza że dr Stefanowski już nie żyje, a oryginał jego notatki spłonął — wraz z innymi moimi materiałami rękopiśmieniowymi — we wrześniu 1944 r. na ul. Brzozowej w Warszawie. (Opieram się na szczęśliwie zachowanym odpisie maszynowym.) Wszystko, co dotyczy znakomitego pisarza, musi nas z tych czy innych względów obchodzić. Nie wiadomo, czy ktoś kiedyś nie zechce pisać o śmierci Żeromskiego, tak jak pisano o śmierci tylu innych wybitnych ludzi (u nas np. Batorego i Mickiewicza). Niechże jego rozważaniom nie braknie dokumentacji.

MINUSY «PRZEPIÓRECZKI»

CZY KUBACKI MA SŁUSZNOŚĆ? 1

1. Nie „adwokackość” winna brakowi pełnego zadowolenia estetycznego! (Ta w iluż sztukach! Corneille dramat głównie zamyka w dialogach; toż Racine. U Szekspira — *Hamlet*, dialog komedyj. Nowsza dramatyka: Ibsen, Shaw, Currell!) (Sam zresztą Kubacki przyznaje, że ona tu w dobrej sprawie.) (Nigdy zresztą zbyt uporczywa formalnie: o „pierwszym okresie” Przełęckiego w Porębianach ledwo słyszymy; drobne przykłady w I akcie; „adwokackość” aktu II i III jest wykonaniem planu i jest dramatyczna.) Raczej to, że środkiem zwycięstwa w dobrej sprawie jest k ł a m s t w o (acz heroiczne, będące wyrazem poświęcenia).

2. Przykre są formy tego kłamstwa — ordynarność względem kobiety, grube plotkarstwo (Przełęcki zdradza sekret Smugoniowej, zachowuje się

¹ Chodzi o krytykę *Przepióreczki* zawartą w artykule Wacława Kubackiego pt. „*Uciekła mi przepióreczka...*” („*Odrodzenie*” 1947, nr 22, przedruk w książce *Krytyk i twórca*, Łódź 1948). Stawiając tezę o szczególnej funkcji, jaką pełni w dramacie sztuka retoryczna Przełęckiego, autor konkluduje: „W świecie, w którym rządzi krasomówstwo, nie ma stałych wartości i obiektywnych miar. Nie ma też w tym świecie miejsca dla ludzi. Nie ma partnerów — [...] i dlatego nie mogą się w nim dziać prawdziwe tragedie.” (*Krytyk i twórca*, s. 237). (Przyp. red.)

grubiańsko względem Księżniczki (czym zresztą osiąga dobry skutek: podnieciwszy jej ambicję, pobudza ją do szczodrośliwości)), oszczerstwo względem najbliższych współpracowników, chwilowo nieobecnych, efronteria (względem Smugoniowej). Mniejsza już o pajacowatość całego epizodu III aktu i o histerię przekonaniową. Ale w tym właśnie hazard moralny Przełęckiego i — hazard estetyczny autora: żeby mimo to Przełęcki pozostał sympatyczny, bliski nam, moralnie wielki. No i — przynajmniej z pomocą Osterwy — doskonale to osiągał.

3. Ta właśnie zewnętrzna strona bardzo wściekała różnych „krzepicieli” i „krzepistów”, jak Rabski (cf. *Kronika LP*)², różnych demonstratorów „męskości”, arcy-kogutów. Pewne ich enuncjacje oczywiście śmieszą. Ale może mają głębszy podkład? Akcja Przełęckiego nie jest samobójstwem (to by może darowali!), ale jest „samobójstwem społecznym”. Boć przecie Przełęcki — mimo że Porębiany będą odbudowane i kursy regionalne się utrzymają — wywołuje skandal. Jego rezonans albo gdzieś kogoś może osłabić, albo — jeśli całe społeczeństwo jest tak zwarte jak na kursie — zdyskredytować Przełęckiego (to drugie wyjście sztuka suggestionuje). Będzie on musiał wyjechać np. do Ameryki Południowej (jak jeden z jego realnych kole-

² Władysław Rabski, autor recenzji z premiery *Przepióreczki* („Kurier Warszawski” 1925, nr 59), wymieniony jest tu jako przedstawiciel krytyki prawicowej, z której atakami polemizował Borowy w rozprawie *O „Przepióreczce” Żeromskiego* (w tym tomie s. 22). Do krytyki tej odnoszą się użyte tu przez autora epitety. Skrótowy zapis w nawiasie odsyła do przeglądu recenzji *Przepióreczki* pióra Leona Płoszewskiego (*Ruch literacki w czasopiśmie. Styczeń—czerwiec 1925*). „Przegląd Warszawski” 1925, t. XVI, s. 67, w dziale *Kronika*. (Przyp. red.)

gów, potępiony w skandalicznej sprawie przez sąd koleżeński). Prawda, może i tam pracować dla nauki, a więc dla ludzkości. Ale o szeroko promieniującej społecznie pracy — jak w kraju — już mowy być nie może. Czy to, co Przełęcki stracił, nie jest większe od tego, co uratował?

4. Ależ w każdym konflikcie tragicznym jest taka nierówność. Zawsze się traci „więcej”, by uratować „mniej”, ale jest to owo „mniej”, bez którego „więcej” jest niemożliwe. Paradoksalne przestaje być paradoksalnym, jeśli sobie uprzytomnimy, że wchodzi w grę właściwie *imponderabilia*, a więc „mniej” i „więcej” nie istnieje w istocie (dla subiekta dramatycznego), ale tylko dla tych, co oceniają rzeczy z zewnątrz i powierzchownie. Stąd ani Antygona się nie waha, ani Rodryg! Ale ich *imponderabilia* są wyraźne. Czy tak samo z Przełęckim? Nie istnieje dla niego świętość sakramentu małżeństwa (widać to z rozmowy jego ze Smugoniem). Istnieje świętość uczuć rodzicielskich (tegoż Smugonia!). Boć *dziecko* jest ostatecznym motywem decyzji Przełęckiego. Ale nie tylko *dziecko*. Przełęcki mówi o swoich „obyczajach”. Powiedzenie ogólne. Ale w atmosferze sztuki nabiera ono pewnego znaczenia, które decyduje o wrażeniu. Znaczenie to wychodzi poza samo ukorzenie się przed prawami instynktu rodzicielskiego. W pewnej chwili Przełęcki mówi ze zgrozą o tym, że — w razie rozbicia się rodziny Smugoniów — kursy się rozpadną i ludzie powiedzą, że on sobie pod pokrywką pracy kulturalno-społecznej „romansidło sfundował”. Czy chodzi o samo gadanie ludzkie? Atmosfera sztuki, kontekst, wszystko, co wiemy o Przełęckim, nie pozwala przyjąć tego przypuszczenia. Czyż człowiek tak śmiały, tak niezależny jak on liczyłby się z gadaniem ludzkim, zwłaszcza gdyby wchodziły w grę „prze-

sądy”? Ale zważmy, że on ani razu tego słowa nie używa. Mówiąc o tylu burzycielskich dziełach nauki współczesnej, o tylu przewrotach, których ona dokonała i ma dokonać, o znaczeniu teorii względności, ani razu nie podważa tradycyjnych pojęć społeczno-moralnych (z wyjątkiem aktu III, w którym gra „komedię”). Uznaje więc tradycyjną europejsko-chrześcijańską powagę rodziny, uznaje, że naruszając ją, praca społeczna musiałaby się rozwiać. (To samo Smugoniowa: chce uciec od męża, ale całując się z Przełęckim w klasie czuje, że obraża swoich uczniów, że popełnia świętokradztwo.) Ostateczne postanowienie Przełęckiego zostaje powzięte po rozmowie z „duszami [...] uczniów”. Przełęcki nie nadużywa języka patosu, i w ogóle — wbrew Kubackiemu — mało mówi; więc te wyjątkowo patetyczne słowa dużo znaczą. Dużo znaczą, acz mówią mało! Otóż to jeden z minusów sztuki — największych. Antygona wie, dlaczego się poświęca: świętość rodziny jest dla niej zasadą nie tylko przemożną, ale i świadomą. Cyd wszystko wystawia na sztych dla honoru, który świadomie uważa za skarb największy. Przełęckiemu „dusze uczniów” każą ustąpić przed czymś, co nie jest świadomym i jawnym artykułem jego życiowego *credo*. Właśnie słowo *credo* ani żadne podobne nie jest użyte; słyszymy tylko o „obyczajach” — czymś bardziej zawoalowanym niejako. Ale znowu ton, w jakim ten wyraz jest wypowiedziany, świadczy wyraźnie, że „obyczaje” nie są tu tylko wyrachowaniem społecznika, które by się dało sprowadzić do rozumowania: nie mogę naruszyć ich tabu, boby się cała robota cywilizacyjna popsuła! — Nie, jego stosunek do tej sprawy nie jest tak kalkulatorsko racjonalistyczny. On składa hołd jakiemuś *deo ignoto* — w imię świętości dzieła społecznego. Ono więc jest jakby po-

ręką dalszych wartości absolutnych. W tym różnica z Antygoną czy Cydem. — Można zresztą tę różnicę może jeszcze wyrazić zilustrować analogią bliższą: z *Daniele Cortis* Fogazzara. Podobna trójka osób. Mąż niekochany (nb. bez zalet Smugonia i bez dziecka). Żona (wolnomyślicielka). I wreszcie bohater, analogiczny do Przełęckiego, działacz polityczno-społeczny, w konflikcie ze wszystkimi, ale wierzący katolik. Ci dwoje kochają się od lat; fatalny splot okoliczności ich rozdzielił. Inny splot okoliczności ich zbliża. A przecież się rozchodzą. Ją skłania do tego obowiązki ratowania człowieka, nb. bez żadnych wartości moralnych (w tym szczególne zaostrenie dramatu), który zagroził w przeciwnym razie samobójstwem. Człowiek kochany i kochający ani na chwilę jej nie zatrzyma — słuchając etyki dyktowanej przez wiarę. Fogazzaro był autorem katolickim. Ale rozwiązanie konfliktu powieściowego nie jest specjalnie katolickie, bo — jak widzimy — i etyka naturalna, pogańska, idzie w tym samym kierunku co katolicka (nie dając tylko tych pociech co tamta). Żeromski musiał znać Fogazzara od młodości (jeden z jego utworów drukował się w „Kurierze Lwowskim” w tym samym czasie co *Daniele Cortis*). I ten sam konflikt wprowadził tu, by go rozwiązać po swojemu (analogicznie w wyniku, ale z innym uzasadnieniem). Do znaczenia źródła nakazów etycznych urasta tu sprawa społeczna. (Na pokrewieństwo duchowe Fogazzara z Żeromskim zwracał uwagę dawno już Zawodziński³, ale ilustrował je na przykładzie *Ludzi bezdomnych*; w *Przepióreczce* podobieństw znacznie więcej.) (Temat w ogóle zasługuje na opracowanie.)

³ W artykule O zakończeniu „*Ludzi bezdomnych*”, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 34. (Przyp. red.)

(Otóż u Fogazzara rozwiązanie konfliktu o wiele jaśniejsze: decyzje czerpane są wprost z imponderabiliów przekonaniowych; u Żeromskiego trzeba do tej sfery sięgać poprzez strefę społeczną.)

5. To pośrednictwo osłabia działanie artystyczne utworu. Jeden z naszych humorystycznych pogan i nadludzi St. Pieńkowski pienił się po przedstawieniu *Przepióreczki*, nazywając Przełęckiego notorycznym demokratą, socjalistą i chrześcijaninem.⁴ Gdyby był takim, byłby jasny jak Daniele Fogazzara (do którego wszystkie te określenia przystają). Niestety, on jeśli jest socjalistą i chrześcijaninem, to nieświadomie albo na pół świadomie. Otwarcie i programowo jest regionalistą, rycerzem sprawy kulturalno-społecznej. Jego entuzjazm jest szczery, niewątpliwie. Ale ten entuzjazm nie udziela się tak łatwo jak inne. Forma obowiązku religijno-moralnego Antygony dziś nas nie przeżywa, ale sama zasada jest dla nas dziś równie wielka jak dla ludzi czasów Sofoklesa. Natomiast sprawy społeczne się zmieniają, i dzisiejsi społecznicy śmieją się z entuzjasmów swoich poprzedników sprzed lat 30. Regionalizm nas nie wzrusza. Układ sił społecznych się zmienia. Przywiązywanie takiej wagi do darowizny starego zamku wydaje się naiwne. Podobno publiczność krakowska w czasie wznowienia *Przepióreczki* w 1945 głośno się śmiała. Pewno! Tyle ceregieli koło księżniczki Sieniawianki, a gdzie dziś ona i co ma do gadania! Czym kursy regionalne wobec powszechnego bezpłatnego szkolnictwa i ustawy o bibliotekach

⁴ W recenzji z premiery *Przepióreczki*, „Gazeta Warszawska” 1925, nr 61. Właściwie określenie „urodzony chrześcijanin, demokrat i socjalista” jest tam użyte w stosunku do Żeromskiego. (Przyp. red.)

gminnych. — Krótko mówiąc, zmiany społeczne uczyniły pewne części *Przepióreczki* historycznymi. Wymagają one dziś komentarza i bardzo obciążają sztukę (acz istotny konflikt utworu mieści się w zakresie etyki indywidualnej).



ŹRÓDŁA TEKSTÓW

Dla zobrazowania całości dorobku Wacława Borowego w badaniach nad twórczością Żeromskiego wykaz źródeł poszerzony został do rozmiarów bibliografii wszystkich prac Borowego o Żeromskim. Uwzględniono więc również prace edytorskie i bibliograficzne, nie zamieszczone w tym tomie. Wykazowi nadano układ chronologiczny, zgodny w zasadzie z układem tekstów w tomie. Przy pozycjach, które publikowane były za życia autora kilkakrotnie, wskazano redakcję, na której oparty został przedruk w tym tomie. Jest to z reguły redakcja najpóźniejsza. Odstępstwa od tej zasady omówione zostały w posłowie.

PRACE OPUBLIKOWANE ZA ŻYCIA AUTORA

O *Wiśle* Żeromskiego

„Przegląd Warszawski” 1922, nr 4 (styczeń), s. 31.

Recenzja 3 wyd. *Wisły*. Z niewielkimi zmianami weszła do rozprawy *Wisła w poezji polskiej*, Warszawa 1922; przedr. w tomie *Kamienne rękawiczki*, Warszawa 1932, s. 233.

Tekst według redakcji z „Przeglądu Warszawskiego”.

Stefan Żeromski, *Snobizm i postęp*

„Przegląd Warszawski” 1923, nr 19 (kwiecień), s. 102, dział *Krytyka literacka*.

Stefan Żeromski, *Bicze z piasku*

„Warszawianka” 1925, nr 217. [Podp. krypt.]: w. b.

O *Przepióreczce* Żeromskiego

Warszawa 1925.

Obejmuje artykuły *Skrzydła Przepióreczki* i *Serce Przepióreczki*, opublikowane z okazji premiery w Teatrze Narodowym (27. II. 1925) w „Warszawiance” 1925, nr 63, 64, 67.

Następny przedruk w tomie *Dziś i wczoraj*, Warszawa 1934, s. 64.

Tekst według redakcji z *Dziś i wczoraj*.

Po śmierci Żeromskiego

„Warszawianka” 1925, nr 320.

Skrócony przedruk w tomie *Dziś i wczoraj*, s. 126.

Tekst według redakcji z *Dziś i wczoraj*.

Żeromski i świat książek

„Przegląd Współczesny” 1926, nr 51, s. 9.

Uzupełniona odb.: Kraków 1926; przedr. w redakcji „jeszcze znacznie obszerniejszej” w tomie *Dziś i wczoraj*, s. 80; ponowny przedr. (z niewielkimi opuszczeniami) w t. I *Studiów i rozpraw*, Wrocław 1952, s. 273.

Tekst według redakcji z *Dziś i wczoraj*.

Uzupełnienia do bibliografii pism S. Żeromskiego

„Gazeta Literacka” 1927, nr 23.

Stefan Żeromski, *Elegie i inne pisma literackie i społeczne*.

Przygotował do druku Wacław Borowy. Warszawa 1928.

Data szklanych domów. Przyczynek pedantyczny

„Ruch Literacki” 1929, nr 3, s. 96.

Krytycy Żeromskiego

Dziś i wczoraj, s. 130.

Skrócona wersja recenzji książek: J. E. Skińskiego *Poza wieszczbiarstwem i pedanterią* („Pamiętnik Warszawski” 1929, z. 1, s. 238) oraz St. Adamczewskiego *Serca nienasyconego* (*Książka o potędze i słabości Żeromskiego*, „Wiadomości Literackie” 1930, nr 38).

Tekst według redakcji z *Dziś i wczoraj*.

Listy Stefana Żeromskiego z lat 1896–1897. [Wyd.:] Wacław Borowy.

„Ruch Literacki” 1935, nr 7/8, s. 191, i nadb.

Rozproszone utwory Stefana Żeromskiego

„Ruch Literacki” 1935, nr 7/8, s. 200, i nadb.

Jedna jeszcze grupa „szklanych domów”

„Ruch Literacki” 1935, nr 7/8, s. 230.

Rozproszone utwory Stefana Żeromskiego. II

„Ruch Literacki” 1936, nr 1, s. 17.

Żeromski i Paul Adam

„Ruch Literacki” 1936, nr 1, s. 31.

Żeromski

„Slavonic Review” 1936, nr 41, s. 403, i odb.

Żeromski po latach

„Pion” 1936, nr 43.

Artykuł ten jest częścią odczytu wygłoszonego w Kole Polonistów UJP w Warszawie dn. 11 grudnia 1935 r.

Powieść o dorastaniu. (Żeromskiego *Szyfowe prace*)

„Pion” 1936, nr 44.

Rapsod o Lachu serdecznym. (Żeromskiego *Duma o Hetmanie*)

„Pion” 1936, nr 45.

Komedia o zwycięstwie przez klęskę. (Żeromskiego *Uciekła mi przepióreczka...*)

„Pion” 1936, nr 46.

Artykuł ten jest częścią odczytu wygłoszonego w Kole Polonistów Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie dn. 10 marca 1936 r.

Rytmika prozy Żeromskiego

Prace ofiarowane Kazimierzowi Wóycickiemu, Wilno 1937, s. 189, i odb.

Motywy bałtyckie i gdańskie u Żeromskiego

„Wiadomości Literackie” 1939, nr 31/32.

PRACE OPUBLIKOWANE PO ŚMIERCI AUTORA

O dziennikach młodzieńczych Żeromskiego

„Zeszyty Wrocławskie” 1950, nr 3/4, s. 9, i odb.

Brulionowy szkic odczytu wygłoszonego dn. 22 maja 1950 r. na posiedzeniu Wydz. I Tow. Nauk. Warsz. opracował do druku Jerzy Kądziała.

Z rozmów i listów o Żeromskim

„Życie i Myśl” 1951, nr 3/4, s. 362.

Fragmenty pracy referowanej dn. 6 lutego 1950 r. na posiedzeniu Komisji do Badań nad Historią Literatury i Oświaty w Polsce T. N. W.

Przedruk w t. II *Studiów i rozpraw*, s. 285.

Ostatnia choroba i śmierć Żeromskiego

„Archiwum Historii i Filozofii Medycyny”, t. XIX.

PRACE PUBLIKOWANE TU PO RAZ PIERWSZY

Żeromski po latach. Przypisy do cyklu czterech artykułów druk. w „Pionie” w r. 1936.

Autograf w Dziale Rękopisów Biblioteki Narodowej w Warszawie, sygn. tymcz. 6610/18c.

Rozmowy i listy o Żeromskim

Tekst pełny, obszerniejszy od wersji publikowanej w „Życiu i Myśli” 1951. Maszynopis z poprawkami rękopiśmiennymi autora w Dziale Rękopisów Biblioteki Narodowej w Warszawie, sygn. tymcz. 6610/18c, k. 229–330.

Materiały biograficzne o Żeromskim zaczął Borowy zbierać już w r. 1926 i z tego zapewne czasu pochodzą najdawniejsze fragmenty tekstu: notatki włączone *in extenso* do całości opracowanej – jak świadczy wstęp – już po wojnie, a obejmującej także materiały zebrane w czasie okupacji (rozdz. „Z archiwum «Chimery»”), a nawet później (rozdz. „Zapomniany przekład”). Rozdz. „Ostatnia choroba i śmierć Żeromskiego” wysłany był do druku 1. IV. 1948 i wtedy zapewne autor wprowadził do tekstu ostateczne retusze. Całość referowana była 6. II. 1950 na posiedzeniu Komisji do Badań nad Historią Literatury i Oświaty w Polsce Towarzystwa Naukowego Warszawskiego i na ten okres prawdopodobnie przypada ostatnie stadium pracy nad tekstem, który powstawał w ciągu lat 25.

Minusy *Przepióreczki*. Czy Kubacki ma słuszość?

Autograf w Dziale Rękopisów Biblioteki Narodowej w Warszawie, sygn. tymcz. 6610/18c, k. 224–228.

Jest to szkic artykułu, zapisany przy pomocy licznych skrótów. Powstał najprawdopodobniej wkrótce po opublikowaniu rozprawy Kubackiego (1947). Na obwołucie rękopisu napis: *Przepióreczka*. Ten sam tytuł powtarza się w rękopiśmiennej notatce zawierającej plan prac na r. 1950, w rubryce *scribenda*. Można stąd wnosić, że autor miał zamiar opracować szkic do druku.

OD WYDAWCÓW

Pierwsza drukowana praca Wacława Borowego o Żeromskim (recenzja 3 wydania *Wisły*) pochodzi z r. 1922. Zainteresowanie pisarzem przetrwało aż do końca życia. W r. 1950 Borowy referował dwukrotnie swoje prace o Żeromskim na posiedzeniach naukowych, a zachowane szkice i plany świadczą o zamierzonych publikacjach w tym zakresie. Celem ostatniego wyjazdu Borowego — na kilka dni przed śmiercią — było Muzeum Świętokrzyskie w Kielcach. Organizowano tam wówczas wystawę w 25 rocznicę śmierci Żeromskiego.

Żeromski należał więc do tych, którym Borowy wierny był przez cały okres dojrzałej działalności naukowej. Początkowo — jeszcze za życia Żeromskiego — ograniczał się do recenzowania nowych utworów pisarza. Po jego śmierci skala prac wzrosła: objął nimi Borowy wszystkie niemal dziedziny wiedzy o Żeromskim. Ogłosił więc inedita i pisma nie objęte jeszcze wydawnictwami książkowymi (w tomie *Elegie*), a także część listów Żeromskiego do żony. Uzupełnieniom bibliografii pisarza poświęcił trzy publikacje. Recenzował prace o Żeromskim, a notkami w „*Ruchu Literackim*” włączał się do dyskusyj o pisarzu. W rozprawie *Żeromski i świat książek*, dwukrotnie rozszerzanej, zajął się nie tylko jego lekturami, ale również funkcją artystyczną cytatu literackiego, motywu książki i motywu czytania w jego twórczości.

Rozprawa o *Rytmice prozy Żeromskiego*, systematycznemu badaniu poddająca jedną z najbardziej znamienitych cech sztuki pisarza, do dziś posiada walor metodologiczny: jest przykładem — jednym z niewielu w literaturze polskiej — naukowej analizy rytmu prozy. Do dziś też zachowały doniosłość uwagi końcowe przestrzegające przed absolutyzowaniem war-

tości prozy rytmicznej, przed ocenianiem jej w oderwaniu od innych elementów dzieła.

Skala prac Borowego nad Żeromskim — od biografii aż do problemów artyzmu formy — nasuwać by mogła przypuszczenie (nie poparte zresztą żadnym wyznaniem autora), że myślał on o jakiejś wszechstronnej monografii typu „życie i twórczość”. Temperament naukowy i dyspozycje pisarskie skłaniały go jednak przede wszystkim do formy esaju, która pozwalała na ukazanie istotnej problematyki dzieła poprzez analizę wybranych zagadnień, w sposób literacko atrakcyjny. Taką też formę wybrał dla nakreślenia sylwetki pisarskiej Żeromskiego z perspektywy dziesięciu lat po jego śmierci — *Żeromski po latach*. W czterech szkicach zarysował Borowy swój pogląd na wartość literacką pisarstwa Żeromskiego, na charakterystyczne tego pisarstwa właściwości. Syntezy takiej — poza popularną sylwetką przeznaczoną dla obcego czytelnika — nie podjął już nigdy potem. Znamionną cechą rozważań nad dziełem Żeromskiego „*Po latach*” jest wzrost dystansu krytycznego wobec pisarza. Niektóre fragmenty szkiców pozwalają domyślać się ukrytego konfliktu między obiektywizmem badacza a osobistym przywiązaniem do twórczości, która — według jego własnego sformułowania — „była chlebem duchowym dwóch pokoleń”. Wymowną ilustracją ewolucji w poglądach krytyka są trzy szkice o *Przepióreczce*, pisane w odstępach 11-letnich (1925, 1936, około 1947).

Rozmowy i listy o Żeromskim obejmują materiał gromadzony i redagowany w ciągu lat dwudziestu pięciu. Niezależnie od wartości informacyjno-naukowej spisywanych z pietyzmem relacji, *Rozmowy i listy* są dokumentem własnego kunsztu pisarskiego krytyka. Borowy (wielbiciel przecież Sterne’a) objawił tu swój gust dla znaczącego szczegółu i właściwą mu umiejętność takiego cieniowania określeń, aby przez rzeczowy, referujący styl prozy przebijał dyskretny, a jednak zdecydowany komentarz własny autora.

Tom obecny obejmuje wszystkie rozprawy i notatki Borowego o Żeromskim. Waga naukowa tych tekstów jest różna, niektóre z rozważań i polemik mają już charakter historyczny, wszakże wzgląd na kompletność wydania uznali wydawcy za decydujący. Trzeba jednak przypomnieć tu czytelnikowi, jakie było pierwotne przeznaczenie i okoliczności druku kilku choćby pozycji. Przy lekturze warto więc pamiętać, że recenzja *Biczów*

z piasku drukowana była w odcinku literackim pisma codziennego, że angielska sylwetka Żeromskiego (zamieszczona tu w przekładzie polskim) obciążona jest koniecznym w takiej syntezie materiałem informacyjnym, mniej dla czytelnika polskiego potrzebnym, że artykuł o *Motywach bałtyckich i gdańskich u Żeromskiego* napisany został dla „Wiadomości Literackich”, których podwójny numer poświęcony problemowi „Gdańsk a Polska” stanowił manifestację patriotyczną w przeddzień wybuchu wojny.

Do rozprawy O „Przepióreczce” Żeromskiego dodano list Borowego do Żeromskiego, dołączony do przesłanego pisarzowi egzemplarza broszury. Odpowiedź Żeromskiego (opublikowana już przez J. Kądziałę w „Pamiętniku Literackim” XLVII, z. 3) zamieszczono w postaci podobizny autografu.

W tomie tym pominięto natomiast artykuł O *dziennikach młodzińskich Żeromskiego*, który jest właściwie tekstem odczytu zrekonstruowanym po śmierci autora przez Jerzego Kądziałę na podstawie konspektu. Kierowano się tu przekonaniem, że wobec opublikowania *Dzienników* nie było racji przedruku artykułu, którego walor naukowy polegał na cytatach z *Dzienników*, a w którym tekst Borowego nie mógł być autoryzowany. Pominięto także — co nie wymaga osobnego wyjaśnienia — prace bibliograficzne i edytorskie.

W wypadku prac drukowanych kilkakrotnie wybrano redakcję najpóźniejszą. Jedynie recenzję *Wisły*, którą autor przerobił nieco włączając do pracy *Wisła w poezji polskiej*, zamieszczono w wersji wcześniejszej, stanowiącej odrębną całość.

W recenzji *Snobizmu i postępu* i w rozprawach O „Przepióreczce”, Żeromski i świat książek opuszczono kilka sformułowań, oznaczając skreślenia trójkropkiem w nawiasie kwadratowym.

Artykuły z „Pionu” (*Żeromski po latach*) połączono w jedną całość według pierwotnego zamysłu autora. Podział na cztery artykuły był bowiem tylko wynikiem okoliczności druku: rozprawa, przeznaczona początkowo dla „Marchołta”, trafiła ostatecznie do „Pionu” i ulec musiała rozbiciu na odcinki w związku z wymaganiami redakcyjnymi tygodnika. Cztery artykuły z „Pionu” potraktowano (zgodnie z rękopisem) jako cztery rozdziały; pierwszemu z nich przywrócono na podstawie rękopisu tytuł „Wielkości, gdzie twoje imię?”, tytułem z „Pionu” *Żeromski po latach* oznaczając całą rozprawę. Przywrócono jej

też na podstawie autografu przypisy, z których autor zrezygnował przerabiając tekst do tygodnika. Wydawało się, że jest to jedyna okazja, aby wydobyć z archiwum te obszerne noty, bogate w obserwacje, z których niejedna (jak np. w przypisie 13) i dziś może zastanowić. Zaznaczyć tu jednak wypada, że — poza rozdziałem „Wielkości, gdzie twoje imię?” — umiejscowienie przypisów oparte jest na domyśle wydawców.

W publikowanym na podstawie autografu szkicu *Minusy „Przepióreczki”* zachowano brulionowy charakter tekstu, rozwiązano wszakże skróty wyrazowe rezygnując w tym wypadku z nawiasów kwadratowych wydawcy. Duża ich ilość utrudniłaby lekturę tekstu. Wprawdzie rozwiązanie niektórych skrótów nasuwało wątpliwości (zwłaszcza że tekst, pisany długopisem, mniej jest czytelny niż zapis atramentowy), były to jednak pomniejsze wątpliwości typu stylistycznego.

W cytatach i notatkach bibliograficznych poprawiono oczywiste pomyłki. Cytaty z dzieł Żeromskiego oparto na wydaniach zbiorowych „Czytelnika” pod redakcją Stanisława Pigonia (*Pisma i Dzieła*), z utworów publicystycznych nie objętych tymi wydaniem — na pierwodrukach książkowych. W rozprawie o *Rytmice prozy Żeromskiego* pozostawiono jednak wyjątkowo interpunkcję wydań, z których korzystał Borowy, tam gdzie była ona istotna dla jego wyводу. W tej samej rozprawie zrezygnowano z oznaczania opuszczeń w cytatach zwyczajowym trójkropkiem w nawiasie kwadratowym, ponieważ autor nawias kwadratowy wyzyskał dla innych celów, a opuszczenia oznaczał czterokropkiem bez nawiasu. Zachowano więc jego system oznaczeń.

Komentarzem od wydawców (zamieszczanym pod tekstem, a sygnowanym skrótem: Przyp. red.) gospodarowano możliwie oszczędnie. Respektując tendencję autora do redukcji ilości przypisów, informację bibliograficzną uzupełniano tylko w wypadkach wyjątkowych. I tak zdecydowano się ujawnić w przypisach redakcyjnych nazwiska krytyków cytowanych w rozprawie O „*Przepióreczce*” Żeromskiego, aby ułatwić czytelnikowi orientację w historycznej już dziś polemice, w której głos Borowego był najważniejszym z tych, jakie w obronie utworu się podniosły. Dla wygody czytelnika przywrócono również ważniejsze przypisy bibliograficzne z drugiej redakcji rozprawy Żeromski i świat książek (Kraków 1926), które autor pomiął w redakcji trzeciej (drukowanej w tomie *Dziś i wczoraj*). Przy-

pisy autora, bez osobnego oznaczenia, umieszczono również pod tekstem.

Przy pracy nad tekstem skorzystano z cennych informacji bibliograficznych p. J. Kądzeli, któremu należą się tu osobne podziękowania.

Układ tekstów — chronologiczny według dat pierwodruków. Układ ten ma swoje złe strony: na równych niejako prawach podaje rzeczy o różnych rozmiarach i różnym ciężarze gatunkowym. Charakter materiału nie pozwalał jednak na zastosowanie układu tematycznego lub gatunkowego. Z drugiej strony układ chronologiczny ułatwi czytelnikowi prześledzenie znamiennych przemian w poglądach Borowego na pisarza, który stanowił zawsze dla niego wielki, niepokojący problem literatury polskiej. Ów niepokój krytyka przebija ze wszystkich stron tego tomu, na równi z głęboko osobistym przywiązaniem, które już we wczesnej rozprawie *O wpływach i zależnościach w literaturze* (1921) objawiło się w słowach entuzjazmu (tak wyjątkowego w powściągliwym stylu Borowego): „...czuję, że w piekle czy w niebie poznałbym stronicę Żeromskiego. [...] Ile razy go też widzę z dala, to myślę ze wzruszeniem, że oto w moim pobliżu znajduje się owo uparte, jedyne, niezastąpione *cor ardens* naszego pokolenia” (s. 53).

INDEKS OSÓB

- Abramowicz Marian 50, 152,
 159, 250, 259
 Ackermann Louise 68
 Adam Paul 115, 116, 300
 Adamczewski Stanisław 104—
 111, 138, 139, 147, 149, 151,
 171, 180, 181, 183, 184. 224,
 228, 299
 Ajschylos 57, 68
 Aleksy św. 79
 Ambroży św. 71, 79
 Andrejew Leonid N. 90
 Arcimowicz Władysław 184
 Ariosto Lodovico 65
 Arystofanes 57, 70, 89
 Arystoteles 181
 Asnyk Adam 69, 75
 Augustyn św. 64, 68
 Ausonius Decimus Magnus 218.
 219
 Bacon Francis 72
 Baley Stefan 207, 228
 Balmont Konstantin D. 109
 Balzac Honoré 47, 67, 76, 90,
 128
 Baranowski Jan Józef 252
 Barrès Maurice 96, 154
 Baudelaire Charles 68
 Beethoven Ludwig van 108,
 109
 Bem Antoni Gustaw 80, 238
 Benedyktowicz Ludomir 267,
 270, 272
 Benni Tytus 182, 226
 Bergowa (pielęgniarka) 289
 Bergson Henri 71
 Bernard św. 68
 Bielańska Karolina zob. Firlej-
 Bielańska Karolina
 Bobrzyński Michał 67
 Bogusławski Władysław 256
 Bohusz Marian zob. Potocki
 Józef Karol
 Bojer Johan 59
 Bourget Paul 76
 Boy-Zeleński Tadeusz zob. Ze-
 leński Tadeusz Boy-
 Brandes Georg 68
 Bréhier Louis 68
 Breiter Emil 25, 33, 38
 Brodziński Kazimierz 15, 16
 Bruant Aristide 69
 Brückner Aleksander 115
 Brzeziński Edmund 256, 257
 Brzozowski Stanisław 58
 Buckle Henry Thomas 53, 54, 67
 Bukowiński Władysław 262
 Bukowski Henryk 50, 61
 Byron George Gordon 70, 76
 Campanella Tomasso 72
 Cervantes de Saavedra Miguel
 57, 76, 283

- Chamfort Nicolas-Sébastien 69
 Chateaubriand François René de 69
 Chesterton Gilbert Keith 30, 59, 96
 Chlebowski Bronisław 110
 Chmielewska Oktawia z Miedunieckich 10 Radziwiłłowiczowa 242–245, 258
 Chmielewski Konrad (ojciec) 242, 252, 258
 Chmielewski Konrad (syn) 255
 Chmielewski Zygmunt 241, 242, 255
 Chmielowski Piotr 95, 243, 248
 Chrzanowski Bernard 82
 Chrzanowski Ignacy 261–263, 277–279
 Cicero Marcus Tullius 69, 181, 218, 226, 227
 Claudel Paul 70
 Coleridge Samuel Taylor 227
 Conrad Joseph 59, 64, 75, 76, 81, 139, 140, 149, 160, 161, 168
 Cooper James Fenimore 47
 Corneille Pierre 25, 291, 293–295
 Croce Benedetto 70, 71
 Curel François de 291
 Cyprian św. 66, 79
 Czajkowski Antoni 10, 11
 Czarnocka Henryka 251
 Daniłowska Elżbieta 250
 Dante Alighieri 46, 57, 66, 67, 69, 70, 72, 81, 170
 Dąbrowska Maria 139, 160, 161, 172
 Dąbrowski Jan Henryk 230
 De Quincey Thomas 48, 68, 227
 Deutscher Izaak 55, 275
 Dickens Charles 77, 90–92, 122, 152, 249
 Diderot Denis 69
 Dłuska Bronisława 257
 Dłuski Kazimierz 256, 257, 279
 Dmowski Roman 239, 253, 259, 263–266
 Dostojewski Fiodor M. 48, 72, 76, 77, 97
 Draper John William 68
 Drozdowicz-Jurgielewiczowa Irena 139, 223, 228
 Du Bois-Reymond Emil 70
 Duhamel Georges 59
 Dullin Charles 174
 Dumas Alexandre (ojciec?) 68
 Dygasiński Adolf 56, 59, 76, 258
 Eastman E. 114
 Eleuter zob. Iwaszkiewicz Jarosław
 Elton Oliver 226, 227
 Emerson Ralph Waldo 69
 Empedokles 70
 Endrychowa Bolesława zob. Żeromska Bolesława
 Eurypides 34
 Faleński Felicjan 47, 65
 Pałat Julian 271
 Felicjan zob. Faleński Felicjan
 Feliński Roman 112
 Filosofow Dmitrij W. 23, 117
 Firlej-Bieleńska Karolina 82
 Flaubert Gustave 76, 90, 161, 164, 196
 Fogazzaro Antonio 76, 175, 295, 296

- Forel August 258
 Franciszek Salezy św. 79
 Franciszek z Asyżu św. 48, 79
 François Alexis 228
 Fredro Aleksander 87
 Frybesowa Aleksandra 117

 Gall Anonim 74
 Garczyński Stefan 75
 Gardner Monica Mary 138
 Garnett Edward 140, 160, 168
 Garszin Wsiewołod M. 77
 Gembarzewski Bronisław 251
 Gerson Wojciech 272
 Głowacka Oktawia z Trembiń-
 skich 257
 Głowacki Aleksander zob. Prus
 Bolesław
 Goetel Ferdynand 237, 241
 Goethe Johann Wolfgang 67,
 70
 Gogol Nikołaj W. 76
 Goncourt Edmond 76
 Goncourt Jules 76
 Górski Konrad 159
 Grappin Henri 138
 Grodzicki August 115, 116
 Grudziński Antoni 255, 256
 Grycz Józef 281, 282
 Grzegorzczak Marian 25
 Grzegorzczak Piotr 114

 Hamsun Knut 48, 68, 90
 Hardy Thomas 134
 Harte Bret 90
 Hauptmann Gerhart 68
 Heine Heinrich 69
 Heliodoros, biskup 68
 Helmholtz Hermann von 70
 Heraklit 70
 Herodot 69, 76

 Hezjod 69
 Hieronim św. 68, 71, 79
 Hoene-Wronski Józef Maria 69
 Hoffmanowa Klementyna
 z Tańskich 47
 Holbach Paul-Henri 69
 Homer 49, 69, 133, 284
 Hugo Victor 47, 67, 69

 Ibsen Henrik 31, 68, 291
 Irzykowski Karol 96
 Iwanowski (cenzor) 261
 Iwaszkiewicz Jarosław 174,
 175, 222

 Jammes Francis 59, 70, 71, 73
 Jan Damasceński św. 79
 Jan Ewangelista św. 69, 75, 102
 Jan z Wiślicy 5
 Janicki Klemens 5
 Jaracz Stefan 27
 Jasiński Bruno 14
 Jasnorzeńska-Pawlikowska
 Maria 60
 Jastrzębska Helena 86
 Jewreinow Nikołaj N. 26
 Jeż Teodor Tomasz 241, 252
 Jókai Mór 68, 114
 Jurgielewiczowa Irena zob.
 Drozdowicz-Jurgielewiczowa
 Irena

 Kaczyński Antoni 289
 Kamiński Kazimierz 286
 Karpiński Franciszek 69
 Karpow Michaił 273
 Karpow (syn Michaiła i Alek-
 sandry z Żeromskich) 273,
 274
 Karpowa Aleksandra zob. Ze-
 romska Aleksandra

- Kasprowicz Jan 118, 277
Katarzyna św. 79
Kazimierz Wielki 11
Kądziela Jerzy 300, 304, 306
Keats John 9, 80
Kelichen Jan 289
Kisielewski Zygmunt 22
Klein Karol 112
Knapski Grzegorz 74, 75
Knauff Stanisław 244
Kochanowski Jan 5, 11, 56
Kołodziejczyk January 286
Komornicka Maria 149, 283
Konopnicka Maria 6, 9, 46
Korbut Gabriel 115
Korolenko Władimir G. 77
Korzon Tadeusz 240, 262, 271
Korzonowa Jadwiga 271
Kossak Wojciech 272
Kościuszko Tadeusz 118
Kotarbińska Idalia zob. Pawlikowska Idalia
Krasicki Ignacy 70, 156
Kraśński Zygmunt 68—70, 73, 74, 82, 196
Kraszewski Józef Ignacy 47, 48, 56
Kridl Manfred 185
Krzemiński Stanisław 50
Krzywobłocka Joanna 251
Kubacki Wacław 291, 294, 301
Kurnatowski Jerzy 263

Lack Stanisław 115, 160
Lam Jan 68, 92
Lam Stanisław 16
Landau Anastazy 289
Landon Walter Savage 72
Lange Antoni 239, 240
Lanson Gustave 227
Lasocki Wacław 267, 270

Lechoń Jan 22, 60
Lednicki Aleksander 247
Lemański Jan 238, 271, 282—285
Lenartowicz Teofil 8, 59, 70, 71, 82, 83
Leonardo da Vinci 71
Leopardi Giacomo 69, 71, 81
Lermontow Michaił J. 69, 70
Libelt Karol 67
Libicki Stanisław 252
Liliensztern Beniamin 258, 259
Livius Titus 75, 76
Lorentowicz Jan 23, 34, 237, 245, 267

Łagowski Florian 255
Łoś Jan 196, 226
Łukasz Ewangelista św. 102

Machajski Jan Wacław 239, 258—260, 274
Machiavelli Niccolo 70, 89
Macztiet Grigorij A. 77
Maeterlinck Maurice 68
Makuszyński Kornel 97
Malinowski Władysław Pobóg-279
Manzoni Alessandro 76
Marbe Karl 226
Marek Ewangelista św. 102
Maria Egipcjanka św. 69, 79
Martin Eugène-Louis 227, 228
Maszyński Piotr 250, 251
Matejko Jan 268, 272
Mateusz Ewangelista św. 102
Matisse Henri 14
Matuszewski Ignacy 179, 224, 228
Maupassant Guy de 68, 90
Maurras Charles 94, 101

- Maxwell James Clerk 70
Meduniecka Oktawia zob.
Chmielewska Oktawia
Mehoffer Józef 267, 271
Mendelson Stanisław 256
Meyer Richard Moritz 226
Mianowski Józef 241
Mickiewicz Adam 11, 15, 25,
30, 46, 47, 51, 56, 57, 60–62,
68, 69, 71, 77, 78, 87, 89, 118,
136, 148, 183, 195, 240, 247,
248, 290
Mielczarski Romuald 239, 259
Migasiński Emil Lucjan 242
Miller Jan Nepomucen 96
Milton John 57
Miriam zob. Przesmycki Zenon
Misiewicz Janina 289
Mochnacki Maurycy 46, 47
Modrakowski Jerzy 288
Montaigne Michel de 69, 71
Montherlant Henry de 94, 102
Mortkowicz Jakub 19, 235, 237,
248, 277
Mortkowiczówna Hanna 89

Naruszewicz Adam 63
Narutowicz Gabriel 246
Negri Ada 68
Niemojewski Andrzej 17, 90
Nietzsche Friedrich 48, 68, 69,
90, 94–96, 101, 103, 160
Niewiadomski Eligiusz 246
Niklewicz Mieczysław 263
Niklewiczowa Maria 263
Nitsch Kazimierz 32, 226
Noakowski Stanisław 243
Norden Eduard 226
Norwid Cyprian 30, 36, 37, 71,
74, 83, 178
Novalis 72

Noyszewski Stanisław Piołun-
145, 236, 237, 244, 253–255,
260, 264, 272–274

Ołtuszewski Władysław 257
Orzeszkowa Eliza 48, 118, 175
Osterwa Juliusz 27, 29, 292
Ovidius Naso Publius 68
Owidzki Józef 250

Paderewski Ignacy 278, 279
Pascal Blaise 69
Patkowski Aleksander 32, 39,
40, 51, 258
Paulhan Jean 175
Paweł Apostoł św. 72
Pawlikowska Idalia z Kotar-
bińskich 258, 259
Pawlikowska Maria Jasno-
rzewska zob. Jasnorzewska-
Pawlikowska Maria
Pawlikowski Tadeusz 259
Péguy Charles 70
Peiper Tadeusz 14
Petronius Arbiter Caius 69, 89
Pieńkowski Stanisław 25, 31,
296
Pigoń Stanisław 305
Piltz Jan 258
Piłsudski Józef 118, 245, 246,
264, 276
Piołun-Noyszewski Stanisław
zob. Noyszewski Stanisław
Piołun-
Pirandello Luigi 173, 174
Platon 57, 68, 69, 73, 82, 127
Płoszewski Leon 280, 292
Poe Edgar Allan 48, 68
Pol Wincenty 7, 8, 78, 256
Popławski Jan 256
Poręba (aktor) 244

- Potocki Antoni 126, 149, 267
 Potocki Józef Karol 244
 Potocki Wacław 13, 73
 Prus Bolesław 42, 68, 90–92, 118, 152, 163, 237, 240–242, 244, 249, 251, 254–259, 265, 272, 277
 Przerwa-Tetmajer Kazimierz zob. Tetmajer Kazimierz
 Przerwa-Przesmycki Zenon 282, 285
 Przyborowski Józef 51
 Przybyszewski Stanisław 68
 Puszkina Aleksandr S. 69
 Pytagoras 69
 Quinet Edgar 68
 R. Helena zob. Rossmanowa Helena
 Rabelais François 68
 Rabski Władysław 23, 29, 33, 267, 292
 Racine Jean 100, 291
 Radziszewska Helena z Zeithelmów 249, 250
 Radziszewski Ignacy Dominik 86
 Radziwiłłowicz Ignacy 241
 Radziwiłłowicz Rafał 241, 247, 252, 255, 263, 274
 Radziwiłłowicz Stanisław 241, 255
 Radziwiłłowiczowa Oktawia zob. Chmielewska Oktawia
 Radziwiłłowiczówna Oktawia zob. Żeromska Oktawia
 Rafael Santi 223
 Rataj Maciej 289
 Rath Ludwik 113
 Reid Thomas Mayne 47
 Rej Mikołaj 5, 9, 13
 Retté Adolphe 70
 Reymont Władysław Stanisław 266
 Ribera Jusepe de 167
 Richards Ivor Armstrong 227
 Rodkiewicz Henryk 242
 Rodkiewiczowa Oktawia zob. Żeromska Oktawia
 Rodkiewiczówna Henryka zamężna Witkiewiczowa 242
 Romain Jules 173, 174
 Roman Walery 258
 Romanowski Mieczysław 71, 75
 Rosa Salvatore 167
 Rosenwerth Włodzimierz Rużycki de zob. Rużycki de Rosenwerth Włodzimierz
 Rossmanowa Helena 258–260
 Rostand Edmond 26
 Roudet Léonce 226
 Rousseau Jean Jacques 63, 66, 68
 Rozwadowski Jan 226
 Rubczyński Stanisław 275
 Rubczyński Witold 55, 274–276
 Ruśkiewicz Tomasz 51, 259
 Rużycki de Rosenwerth Włodzimierz 270
 Rybarski Roman 278, 279
 Rzewuski Henryk 156, 157
 S. I. G. (recenzent „Gazety Porannej”) 22
 Sade Donatien Alphonse de 70
 Saintsbury George Edward Bateman 226
 Sałtykow-Szczedrin Michaił J. 77, 92
 Sarbiewski Maciej Kazimierz 7

- Sawicki Jan Wacław 256
Sawicki Lech Wacław 257
Schelling Friedrich Wilhelm Joseph 75
Schiller Friedrich 69
Scott John Hubert 227
Semerau-Siemianowski Mściwój 288
Servien Pius 228
Serwin Bogusław 277
Settanni Ettore 138, 161
Shakespeare William 46, 63, 67, 69, 71, 75, 77, 87–90, 92, 127, 133, 161, 163, 164, 266, 291
Shaw Bernard George 291
Shelley Percy Bysshe 8, 57, 68, 73, 80, 81, 90, 159, 164, 169, 280, 281
Siemaszkowa Wanda 239
Siemianowski Mściwój Semerau- zob. Semerau-Siemianowski Mściwój
Siemiradzki Henryk 272
Sienkiewicz Henryk 42, 43, 56, 58, 68, 76, 77, 118, 122, 258, 262, 265, 277
Sieroszewski Wacław 68, 239, 240
Skarga Piotr 245
Skiwski Jan Emil 94–104, 112, 299
Słonimski Antoni 136, 140
Słowacki Juliusz 46, 47, 52, 57, 67, 71, 74, 75, 81, 89, 90, 110, 172, 247, 248
Smoleński Władysław 243, 248
Sobieski Jakub 84–86
Soffici Ardengo 68
Sofokles 75, 293–296
Sołogub Fiodor K. 48
Sonnenschein Edward A. 226
Sophronius 69
Sorel Georges 71, 100–102
Spasowicz Włodzimierz 256, 262
Spencer Herbert 46, 54
Stanisław Szczepanowski św. 79
Stanisławski Antoni 46
Stanisławski Jan 271, 272
Staszic Stanisław 63, 69
Stefan Batory 290
Stefanowski Antoni 286–290
Stendhal 76
Sterne Laurence 303
Strindberg August 48
Stroński Stanisław 98, 103
Stróżecki Jan 259
Strug Andrzej 238, 240
Suchecka (pielegniarka) 289
Sue Eugene 67
Suetonius Tranquillus Caius 70
Syrokomla Władysław 85
Szczedrin Michaił J. Sałtykow- zob. Sałtykow-Szczedrin Michaił J.
Szymonowicz Szymon 74
T. R. zob. Ruśkiewicz Tomasz
Taine Hippolyte 46
Talko Kazimierz 258, 259
Tarłowska Jadwiga zamężna Zabielska 280, 281
Tarnowski Stanisław 259
Tasso Torquato 51, 67
Tavolato Italo 68
Teresa od Jezusa św. 79
Tetmajer Kazimierz Przerwa- 48, 68, 69, 89, 262
Thibaudet Albert 161

- Thomson William (?) 70
 Tołstoj Lew N. 68, 90, 92, 93,
 123, 146, 155, 272
 Tomasz z Akwinu św. 71, 79,
 128
 Turgieniew Iwan S. 67, 77, 90
 Turowski Kazimierz Józef 46
 Tuwim Julian 60

 Ujejski Józef 244, 248, 276
 Ujejski Kornel 51, 71, 83
 Uspienski Gleb I. 77

 Venturi Lionello 223
 Verlaine Paul 68
 Verne Jules 47
 Verrier Paul 187, 227
 Vigny Alfred de 69, 70
 Viollet-le-Duc Eugene Emma-
 nuel 68
 Vivanti Annie 68

 W. Zaw. zob. Zawistowski
 Władysław
 Wasilewski Edmund 191
 Wasilewski Zygmunt 96, 247,
 252, 259, 277
 Wawrzeńcki Marian 266–272
 Webster John 71
 Weininger Otto 48
 Weryho Władysław 239
 Wewe zob. Włoch Władysław
 Whitman Walt 69, 109
 Wielopolska Maria-Jehanne 274
 Wilde Oscar 90
 Wiślicki Adam 268
 Witkiewicz Jan 242, 243, 245,
 258, 271
 Witkiewicz Stanisław 58, 68,
 270, 272
 Witkiewicz Stanisław Ignacy
 18, 19

 Witkiewiczowa Henryka zob.
 Rodkiewiczówna Henryka
 Włast zob. Komornicka Ma-
 ria
 Włoch Władysław 27
 Włodek Ignacy 13, 16
 Włodek Ludwik 239, 240
 Wojciech św. 79, 86, 129, 232
 Wojciechowski Stanisław 264
 Wojtowicz (ksiądz) 242
 Wolff Józef 250
 Wölfflin Heinrich 223
 Wóycicki Kazimierz 179, 180,
 228
 Wujek Jakub 79, 80
 Wyrzykowski Stanisław 277–
 280
 Wyspiański Stanisław 144, 145,
 232, 239, 265, 266, 276

 Zabielska Jadwiga zob. Tar-
 łowska Jadwiga
 Zagórska Aniela 140
 Zagórski Adam 25
 Zamoyski Władysław 31
 Zaruski Mariusz 238
 Zawadzka Anna zob. Żeromska
 Anna
 Zawistowski Władysław 25
 Zawodziński Karol Wiktor 116,
 175, 204, 295
 Zborowski Samuel 168
 Zeitheimówna Antonina zob.
 Żeromska Antonina
 Zeitheimówna Helena zob. Ra-
 dziszewska Helena
 Zieliński Józef 257
 Zieliński Leon 289
 Zieliński Tadeusz 52, 226
 Zimorowicz Bartłomiej 108

- Zola Émile 68
Zydlar Jan 277
Zygmunt August 11
- Żeleński Tadeusz Boy- 22, 23,
34
- Żeromska Aleksandra zamężna
Karpowa 273, 274
- Żeromska Anna z Zawadzkich
119, 246, 249, 250, 261, 286,
287
- Żeromska Antonina z Zeithei-
mów 247, 249, 273
- Żeromska Bolesława zamężna
Endrychowa 250, 254, 255
- Żeromska Józefa z Katerlów
118, 238, 250
- Żeromska Monika 119, 246, 249,
261, 286
- Żeromska Oktawia z Radzi-
wiłłowiczów ¹⁰ Rodkiewicz-
wa 80, 87–93, 118, 119, 236–
261, 265, 271, 272, 302
- Żeromski Adam 80, 119, 240,
242, 243, 249, 250, 262
- Żeromski Stefan (syn pisarza)
240
- Żeromski Wincenty 51, 118,
250, 273
- Zmurko Franciszek 272
- Żółkiewski Stanisław 125, 170

SPIS RZECZY

O Wiśle Żeromskiego	5
Snobizm i postęp	13
Bicze z piasku	20
O Przepióreczce Żeromskiego	22
List Wacława Borowego do Stefana Żeromskiego	39
Odpowiedź Żeromskiego na list W. Borowego (podobizna autografu)	41
Po śmierci Żeromskiego	42
Żeromski i świat książek	46
Krytycy Żeromskiego	94
1. J. E. Skiński	94
2. S. Adamczewski	104
Notatki	112
1. Data szklanych domów	112
2. Jedna jeszcze grupa «Szklanych domów»	113
3. Żeromski i Paul Adam	115
Żeromski	117
Żeromski po latach	136
1. «Wielkości, gdzie twoje imię?»	136
2. Powieść o dorastaniu	149
3. Rapsod o Lachu serdecznym	162
4. Komedia o zwycięstwie przez klęskę	171
Rytmika prozy Żeromskiego	179
1. Wstęp	179
2. Instynkt i artyzm	180
3. Rytmika oksytonów	185
4. Rytmika odcinków równej długości	190
5. Rytmika układów akcentowych	197
6. Rytmika paralelizmów syntaktycznych	205
7. Współdziałania	219
8. Artyzm i piękno	222
9. Przypisek bibliograficzny	226
Motywy bałtyckie i gdańskie u Żeromskiego	229



Rozmowy i listy o Żeromskim	235
1. Pani Oktawia Żeromska	236
2. Ignacy Chrzanowski	261
3. Roman Dmowski	263
4. Marian Wawrzeniecki	266
5. Stanisław Piołun-Noyszewski	272
6. Witold Rubczyński	274
7. Józef Ujejski	276
8. Jan Zydler	277
9. Stanisław Wyrzykowski	277
10. Zapomniany przekład	280
11. Z archiwum «Chimery»	281
12. Ostatnia choroba i śmierć Żeromskiego	286
Minusy <i>Przepióreczki</i>	291
Źródła tekstów	298
Od wydawców	302
Indeks osób	307

THE
LIBRARY OF THE
MUSEUM OF NATURAL HISTORY
AND
ZOOLOGY
OF THE
CITY OF LONDON
1871

Printed in Poland

Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1960 r.

Wydanie pierwsze

Nakład 5000 + 253 egz. Ark. wyd. 14. Ark. druk. 20

Papier druk. mat., kl. III, 70 g, form. 82 × 104

z Fabryki Papieru w Kluczach

Oddano do składania 30 marca 1960 r.

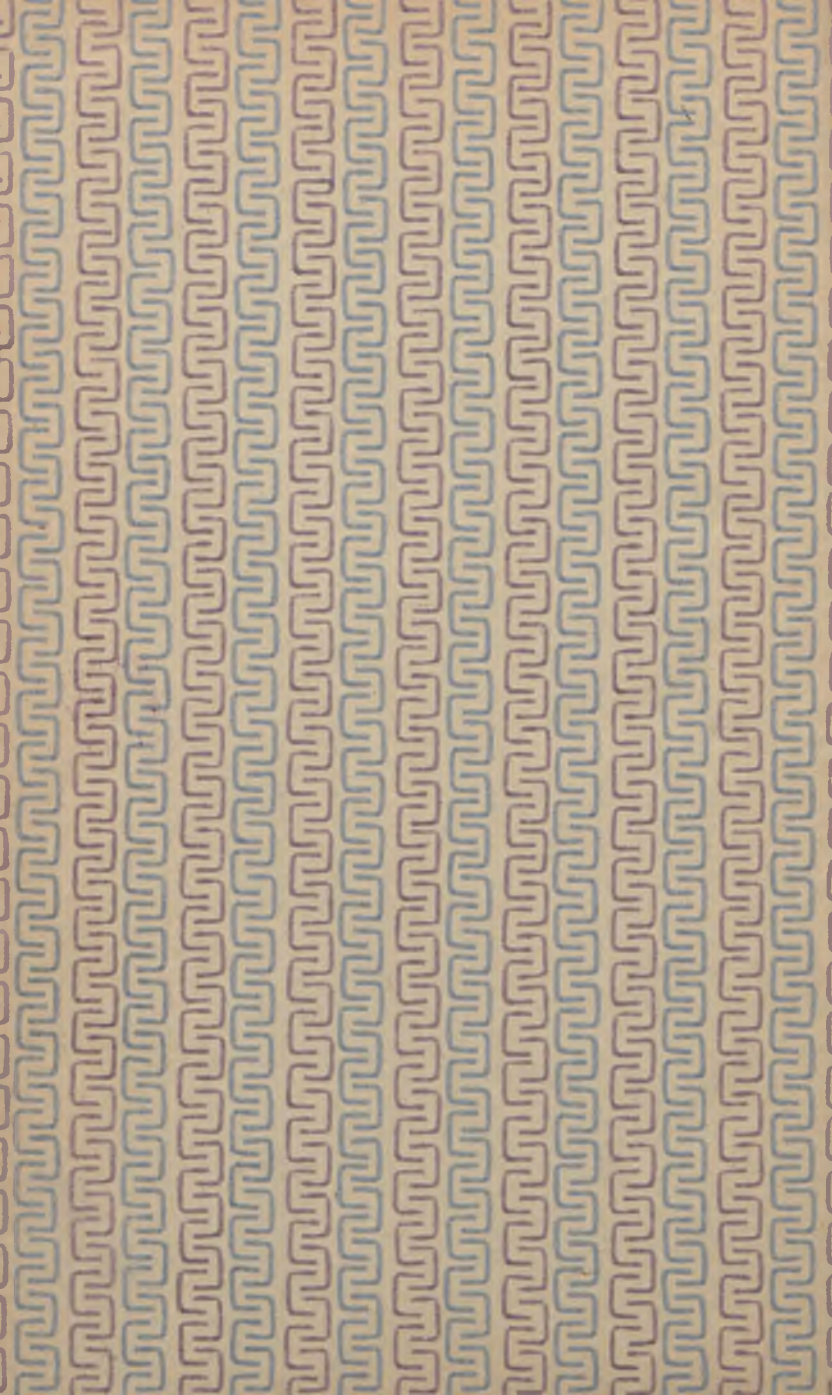
Podpisano do druku 20 września 1960 r.

Druk ukończono w październiku 1960 r.

Drukarnia Wydawnicza w Krakowie, ul. Zwierzyniecka 2

Nr zam. 207/60. E-015

Cena zł 25.—



21

Pedagogiczna Biblioteka Wojewódzka
w Gdańsku

28298



28298